

GALERÍA JOSÉ DE LA MANO

PHOTO**ESPAÑA**2015

**GRUPO FORUM**  
Fotografía subjetiva en Argentina

## AGRADECIMIENTOS

La galería desea agradecer a Karim Makarius su persistencia en que hiciéramos este proyecto juntos.

© de este catálogo:

Galería José de la Mano

© de los textos:

Fernando Castillo Cáceres

© de las fotografías:

los autores

Comisariado de la exposición:

Fernando Castillo Cáceres

Edición y coordinación:

Alberto Manrique de Pablo

# GRUPO FORUM

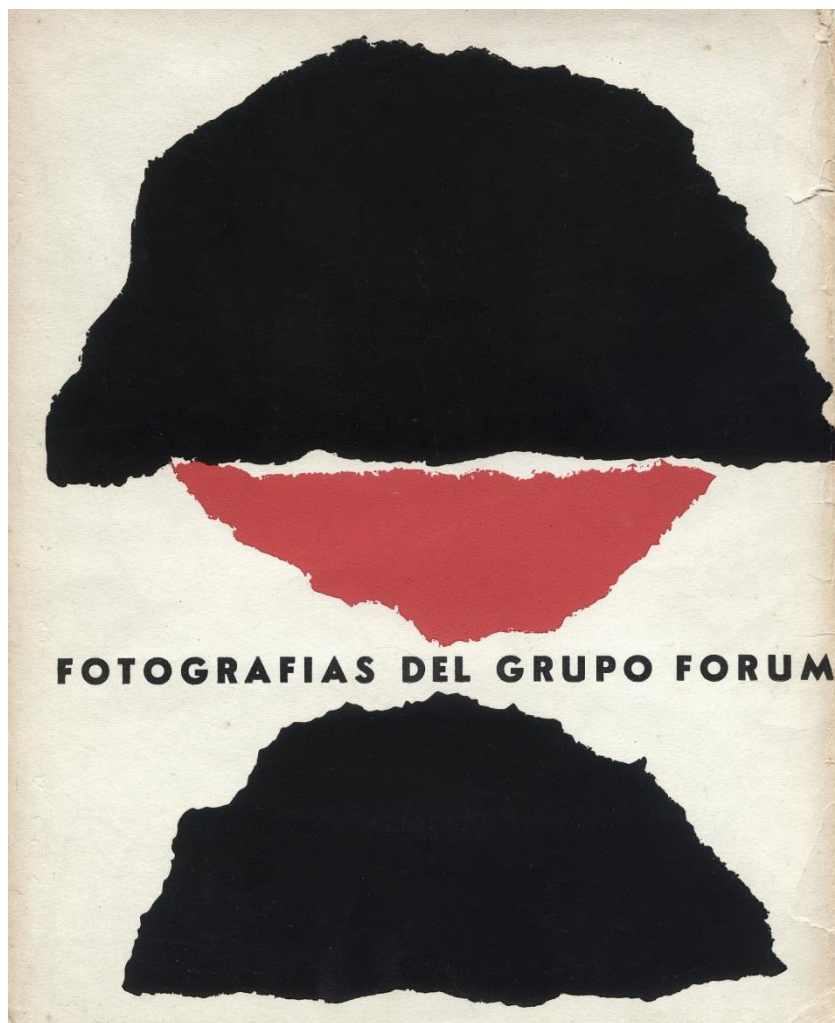
## Fotografía subjetiva en Argentina

GALERÍA JOSÉ DE LA MANO

c/ Zorrilla, 21 bajo dcha. 28014 Madrid  
Tel. (34) 91 435 01 74  
info@josedelamano.com www.josedelamano.com

Del 3 de junio al 31 de julio de 2015

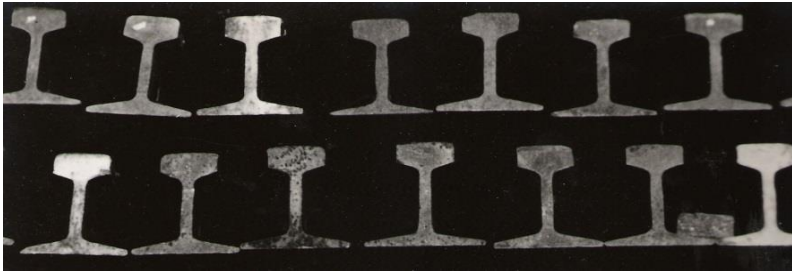




## **UNA MIRADA PORTEÑA DE VANGUARDIA: EL GRUPO FORUM Y LA FOTOGRAFÍA SUBJETIVA**

FERNANDO CASTILLO CÁCERES

Por vez primera en su ya larga existencia de una década, la Galería José de la Mano participa en la actual edición de PhotoEspaña, el ya clásico festival tan internacional como madrileño que en esta ocasión está dedicado a la fotografía latinoamericana. La presencia de la Galería JdIM en este certamen anual, convertido desde hace tiempo en una cita internacional de la fotografía, responde a una línea de trabajo y dedicación iniciada hace casi una década en la que, junto a las propuestas de artistas actuales y el interés por la innovación, las vanguardias y el arte de los años centrales del siglo XX ocupan un lugar esencial en sus proyectos expositivos. Ahora le ha llegado el momento a la fotografía, una manifestación artística con la que la galería ha tenido algún contacto y por la que ha manifestado siempre inclinación. Y ha llegado con un proyecto que confirma su dedicación e interés al tiempo que su labor recuperadora, a veces incluso de rescate, de artistas y corrientes que son casi desconocidos.



En esta ocasión, y de acuerdo con el objetivo de la edición de PhotoEspaña 2015, se presenta una exposición titulada “Grupo Forum. Fotografía subjetiva en Argentina”, formada por once piezas de esta asociación constituida por una serie de fotógrafos activos en la República Argentina entre 1956 y 1960, unos años de renovación de la modernidad pero en los que todavía estaba vivo el eco de las vanguardias. La creación de esta asociación de fotógrafos, una de las más destacadas en un momento en el que las agrupaciones de artistas eran tan numerosas como fugaces, respondió a la iniciativa esencial de Sameer Makarius, un inquieto fotógrafo y pintor argentino cuya biografía e itinerario coincide con las características del propio siglo que le tocó vivir y que es casi una novela. Makarius, junto con Max Jacoby, otro huido del continente en ruinas, impulsaron la creación del Grupo Forum en un momento en el que la Argentina, receptora de artistas y abierta a las tendencias y lenguajes, conocía una actividad artística extraordinaria. A su alrededor se agruparon otros inquietos fotógrafos locales y extranjeros que, de manera efímera y por medio de varias exposiciones porteñas, dieron a conocer sus trabajos, siempre con el apoyo de personalidades de la crítica y la cultura de la talla de Aldo Pellegrini, poeta, ensayista y crítico de arte, esencial en la cultura argentina de la segunda mitad del pasado siglo.



A comienzos de la década de los cincuenta aún humeaban en Europa las ruinas en las que la guerra y los nazis habían enterrado a la vanguardia histórica, el llamado *Enstartete Kunst*, “arte degenerado”, que desde 1933 había sido perseguido. Sin embargo, desde el final de la guerra se registra la existencia de una corriente de renovación que enlaza con la estética y los criterios culturales anteriores tras el paréntesis que se cierra en 1945. Desde esta fecha hay una revitalización y una innovación en los lenguajes de artes, una suerte de segunda vanguardia internacional que da lugar a una intensa renovación artística. Entre los nuevos criterios que animan esta recuperación, cuyos lazos con las aportaciones de preguerra son innegables, destaca una mirada más subjetiva y también intensamente intelectualizada, en la que los principios teóricos y la especulación sustituyen a la experiencia y a la observación, lo que impulsa la abstracción informal y el llamado expresionismo abstracto, e incluso a una figuración que ha roto con pautas de representación previas y con las nociones de representación clásicas. Estas nuevas propuestas fueron incubadas durante los años del caos, el periodo del conflicto 1939-45 en el que se elaboraron las pautas de la segunda vanguardia y que sirvieron de enlace entre las ya reconocidas y diferenciadas etapas del arte del siglo XX. Una renovación que se refleja tanto en lo formal como en lo técnico, como sucede en la obra de Wols o de Jean Fautrier, por citar a unos artistas que, como Theodor W. Adorno, sabían que después de Auschwitz, nada iba a ser igual. Y es que, al contrario de la primera vanguardia, aparecida en el periodo de paz anterior a 1914, la llamada segunda vanguardia, que extiende la modernidad y da lugar a la revolución del arte moderno, surge a raíz del más destructor de los conflictos como si fuera un arte de supervivientes, de ahí su contenido transformador, su influencia y su fuerza expansiva que alcanza a toda la sociedad de la posguerra.



La mayoría de los artistas activos en 1945 habían impulsado y participado en los movimientos anteriores a la guerra en los que se habían integrado plenamente, de forma que la vigencia de muchos de los principios de la vanguardia estaba asegurada, por lo que la influencia de los principios de la modernidad elaborados a lo largo de las primeras décadas del siglo iban a servir de referencia. No hubo manifestación artística que se hurtase a la voluntad renovadora surgida en la posguerra ni al deseo de recuperar la actividad creadora que se había desarrollado hasta mediados de los años treinta. Entre ellas se incluye naturalmente la fotografía, el arte del siglo XX junto con el cine, cuya importancia le llevó a Moholy Nagy a dotarla de la cualidad de lenguaje universal.

Fue el fotógrafo alemán Otto Steinert perteneciente al Grupo Fotoform, creado en 1948, quien emprendió una de las iniciativas encaminadas tanto a la renovación de la fotografía como a la recuperación de las corrientes de vanguardia anteriores al conflicto mundial. Steinert concebía la fotografía como una actividad artística, alejada de la imitación de la realidad, del academicismo pictorialista y del fotoperiodismo que había consagrado la fotografía de guerra con los trabajos de Robert Capa, David Seymour, Lee Miller y Margaret Bourke-White. Como criterios de trabajo Steinert preconizó esencialmente la libertad de creación individual, la indagación visual y el recurso a la experimentación, unos principios que darían lugar al establecimiento de un lenguaje fotográfico propio y reconocible. El fotógrafo se concebía como un artista capaz de crear no solo al elegir el objeto y el asunto sino al acercarse a él de manera subjetiva, bien en su integridad por medio de perspectivas originales, bien de manera parcial, detallada, prescindiendo de la totalidad. Un lenguaje que hacía que el objeto fotografiado se convirtiera en una imagen independiente y, al desvirtuarse, perdiese su condición real. Estos criterios que ya se habían aplicado en la fotografía de vanguardia, consolidaban las imágenes abstractas que podían registrarse a través del visor, es decir, aquellas que escoge la mirada del fotógrafo y, mediante el empleo del nuevo lenguaje, las aísla de la realidad, dotándolas de un nuevo contenido. Entre nosotros Joan Fontcuberta [1] y Diego Coronado [2] han recogido los aspectos esenciales de creación que, junto a la libertad absoluta, según Steinert debían inspirar la Fotografía Subjetiva y su alejamiento de la mera reproducción de la naturaleza.

[1] Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica: una selección de textos*, Barcelona, 1984, Blume.

[2] Diego Coronado e Hijón, *Una mirada a cámara: teorías de la fotografía, de Charles Baudelaire a Roland Barthes*, Sevilla, 2005, Ediciones Alfar.

Los criterios que debían impulsar la creación serían la elección y el aislamiento del objeto del contexto real que le otorga su condición y referencia, pero sin llegar a la irrealidad que permite alcanzar el empleo de las nuevas ópticas; a ello se añade su visión desde una perspectiva fotográfica, distinta de la visión natural y que permite la creación visual por parte del fotógrafo. En esta corriente fotográfica lo esencial era la creatividad individual que se desarrollaba en un medio que ya el bauhausiano Moholy Nagy había considerado como el más idóneo en la modernidad para la expresión gráfica.

Entre los seguidores de la Fotografía Subjetiva existía una voluntad de distanciamiento de corrientes tan asentadas como la Nueva Objetividad por lo que tiene de documentalismo y de ausencia de creatividad, sin embargo, su lenguaje estético y los temas tanto de esta corriente como de la Nueva Visión, no dejaron de estar presentes. Se pueden situar sus antecedentes en los trabajos de la Bauhaus, concretamente en los de Moholy Nagy, y en los constructivistas de Alexander Rodchenko; en las obras surrealistas de Man Ray y en las fotografías novo-objetivas de Albert Renger-Patzsch, pero también en las del británico Minor White y del americano Aaron Siskind. También se pueden rastrear elementos subjetivos --en realidad siempre presentes con más o menos intensidad-- en los trabajos de pictorialistas --luego secesionistas y después del grupo *f/64*-- como Edward Weston, Edward Steichen, y sobre todo en los de Alvin Langdon Coburn, especialmente en sus vortografías.



La difusión de la Fotografía Subjetiva y de sus principios la lleva a cabo Otto Steinert mediante una serie de magnas exposiciones que admitían fotografías de cualquier fotógrafo pero cuya selección la llevaba a cabo el propio Steinert de acuerdo con sus exclusivos criterios, en aplicación de la subjetividad reclamada. En las tres exposiciones de *Subjektive Fotografie*, realizadas por Steinert en Saarbrücken en 1951 y 1954, y en Colonia en 1958, participó una pléyade tan numerosa como diversa de fotógrafos y tendencias, desde la abstracción a los seguidores del “instante decisivo”, de manera que al acabar la década el movimiento subjetivo había saltado los límites establecidos por los criterios iniciales. En consecuencia, el propio Steinert consideró que las exposiciones subjetivas habían cumplido el fin previsto con su creación y se había cerrado el ciclo abierto hacia 1950 al afirmarse la creatividad del fotógrafo contemporáneo y la condición artística de la propia fotografía.

•••

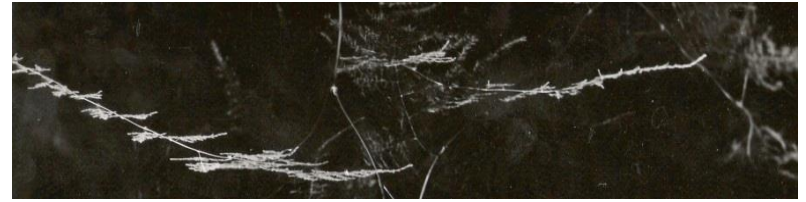
Desde mediados de los años treinta, una numerosa corriente de artistas procedentes de casi todos los países europeos afectados por el fascismo se encaminó hacia los países del continente americano. Eran los heraldos del Arte Nuevo que llegaban a un hospitalario Nuevo Mundo con los nuevos criterios culturales y artísticos de la vanguardia histórica que en América todavía era patrimonio de una minoría local culta y viajera. El panorama de muchos países europeos como Alemania o Hungría estaba definido por la destrucción, las dificultades materiales y el miedo a un nuevo conflicto desatado a raíz de la guerra fría. La década de los cuarenta finalizaba casi de manera idéntica a la anterior, por lo que de nuevo se renovó la emigración artística, un flujo variable que no dejaba de sangrar al Viejo Continente desde hacía más de una década con un derrotero americano.



Entre los países que los artistas europeos escogieron como destino destaca la República Argentina, una sociedad que estaba embarcada en una intensa actividad creadora que recoge Aldo Pellegrini --uno de los personajes claves en este proceso de recepción del Arte Nuevo-- en su *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, que iba a ahondar en la renovación artística de las artes. El rumbo de la pintura, en paralelo a lo que sucedía en Europa y Estados Unidos, se orientaba hacia una renovación de la figuración y sobre todo muy especialmente hacia la abstracción, hacia un arte racional e intelectualizado en el que la subjetividad creadora tenía una consideración básica. Al calor de esta actividad y como muestra de la vitalidad del panorama artístico argentino, surgen grupos como el de Arte Concreto, el Grupo de Artistas Modernos, el surgido alrededor de la revista "Arturo", el grupo ANFA (Artistas No Figurativos Argentinos) o el Espartaco, y movimientos como el llamado Madí o el Espacialista, en el que participaba Lucio Fontana.

Junto a esta vitalidad creativa y teórica de la pintura desatada en la década de los cuarenta, la fotografía argentina no se quedada atrás. Desde los años treinta la actividad fotográfica austral estaba determinada por los Foto-Club, las numerosas asociaciones de fotógrafos que determinaban el lenguaje y la estética de la actividad y que se extendían por todo el país. Las obras de estos fotógrafos a juicio de la destacada fotógrafo y ensayista Sara Facio [3] se caracterizaban por una narrativa naturalista y sentimental, cuando no folclórica, ingenua, e incluso exaltadora de valores nacionales. Una de las primeras y más brillantes e innovadoras reacciones contra este tipo de fotografía narrativa, estereotipada y de gran público, se produjo a principios de los años cincuenta, coincidiendo con la llegada a la Argentina de una serie de fotógrafos europeos desde el final de la guerra mundial. Se trata del conocido y esencial grupo llamado La Carpeta de los Diez, cuyo objetivo era la discusión teórica y la realización de trabajos que fueran capaces de modernizar la fotografía argentina.

[3] Sara Facio, *La Fotografía en la Argentina. Desde 1840 a nuestros días*, Buenos Aires, 2009, Editorial La Azotea.



Sus miembros eran su mayor parte de origen europeo y, como suele caracterizar a los grupos de vanguardia, eran cambiantes y volátiles, de manera que en las exposiciones celebradas los participantes variaban con incorporaciones y bajas.

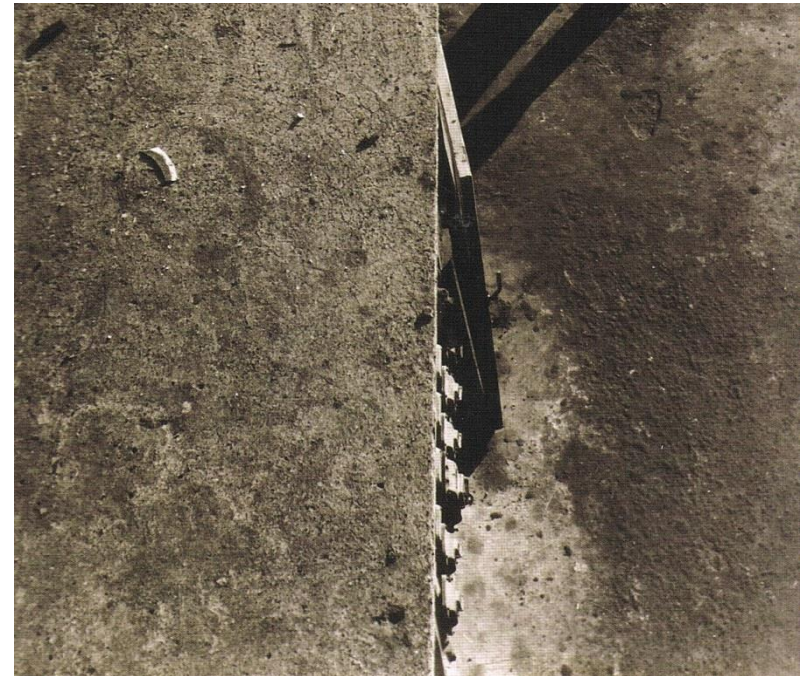
Dos años más tarde, en 1956, y como un paso más en la voluntad de modernización de la fotografía argentina y de su conexión con los criterios de la vanguardia anterior a la guerra, dos fotógrafos también extranjeros, Sameer Makarius y Max Jacoby, este último miembro fundador de La Carpeta de los Diez, crean el Grupo Forum, influido por las recientes aportaciones de Otto Steinert y el decálogo de la Fotografía Subjetiva. Según la aludida Sara Facio, fotógrafa contemporánea de la actividad del grupo y autora de la citada obra *La Fotografía en la Argentina*, los miembros del grupo a lo largo de su existencia fueron Sameer Makarius, Max Jacoby, Pinérides A. Fusco, José Costa, Julio Maubecin, Juan Enrique Bechis, Rodolfo A. Ostermann, Humberto Rivas y Lisl Steiner. Una nómina de artistas que abarca a todos aquellos fotógrafos que participaron en las actividades del Grupo Forum a lo largo de los años 1956 a 1960, aunque no todos coincidieron, y que es más amplia que la formada por aquellos que estuvieron presentes en su primera exposición celebrada en Buenos Aires en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori en julio de 1956. Estos pioneros forumistas fueron Sameer Makarius, Max Jacoby, Juan Enrique Bechis, Pinérides A. Fusco y Rodolfo A. Ostermann. Junto a ellos y como muestra de la relación formal del Grupo Forum --y, de hecho, de la Fotografía Subjetiva-- con el lenguaje de la Nueva Visión y la Bauhaus, también participaron en esta exposición fundacional sus dos principales representantes en la fotografía argentina como Horacio Coppola y Grete Stern.



De acuerdo con la tradición que impulsaba la aparición de estos grupos artísticos, el Grupo Forum redactó un manifiesto en el que se recogía su ideario y los objetivos, al tiempo que reclamaba un espacio en el ámbito de la fotografía argentina. El Manifiesto de Forum [4] insiste en la importancia de la fotografía como el medio de expresión esencial del siglo XX y en la necesidad de superar el periodo de observación objetiva, es decir, documental, que había determinado hasta ahora la imagen fotográfica. Como elemento esencial y enlace con la fotografía subjetiva, el manifiesto reivindica la condición de arte de la fotografía y, por ende, la de artista para los fotógrafos, al tiempo que afirman su voluntad de ser un “grupo contemporáneo”. A partir de este momento, el fotógrafo-artista debía de influir activamente en la imagen por lo que el Grupo Forum consideraba esencial la creatividad frente la perspectiva testimonial del fotoperiodismo. Esta premisa a juicio de los firmantes tenía como consecuencia la posibilidad de expresar la “individualidad subjetiva”, inseparable de la creatividad ejercida en libertad por el fotógrafo, y la necesidad de establecer un lenguaje propio que la expresara. La subjetividad, “la forma de vivir y sentir del artista”, debía ser el objetivo último de la actividad del fotógrafo. Sin embargo, y de nuevo de acuerdo con la sugerencias de Otto Steinert, la imagen también debía servir para expresar “nítida y simbólicamente el sentir y el vivir de su época”, al igual que la opinión del fotógrafo ante los acontecimientos y ser por tanto “vocero de su tiempo”. Estos propósitos equipararían la actividad de los fotógrafos con la de otros artistas y escritores, como defendían personalidades como Aldo Pellegrini.

[4] Se puede consultar en el libro de Carlos Marcos Makarius, *Fotografía subjetiva*. Buenos Aires, 2014, Grupo Forum.

Precisamente, en el catálogo de la exposición de 1956 que presenta al Grupo Forum en el Museo Eduardo Sívori hay un texto de Aldo Pellegrini, poeta y crítico de arte próximo al surrealismo, al tiempo que instigador e impulsor de la modernidad artística argentina desde finales de los años veinte. En este trabajo, titulado expresivamente “La luz encierra el secreto de la belleza visual de la realidad”, lo cual es un programa fotográfico, Pellegrini señala lo esencial de la fotografía artística, y por tanto subjetiva, que impulsa al Grupo Forum, al tiempo que precisa sus líneas esenciales. Si para Steinert la luz era todo en la actividad fotográfica, para Pellegrini era un medio de crear imágenes gracias a las gradaciones, a los matices, a las tonalidades, a los contrastes y armonías que, bien directamente o por medio del revelado, permiten dar a la imagen una condición de originalidad y creación que va más allá del documento.





Entre 1956 y 1960, la actividad del grupo fue tan intermitente como diversa su composición, con incorporaciones y bajas alternativas de sus integrantes. Así, en 1958, al celebrarse en Buenos Aires la exposición correspondiente al 4º Salón del Arte Nuevo, que organizaba esta asociación a impulsos de Julián y Sofía Althabe, la sección fotográfica estaba integrada tan solo por cuatro miembros del Grupo Forum: Juan E. Bechis, Rodolfo A. Ostermann, Julio Maubecin y Sameer Makarius, quien también participaba en la sección de pintura, confirmando sus diferentes intereses artísticos y su actividad poliédrica. No es de extrañar que en 1960, al igual que sucedió con el movimiento Fotografía Subjetiva steinertiano, se clausurase la actividad del Grupo Forum, conscientes sus impulsores y miembros de que su momento ya había pasado. A esta decisión sin duda contribuyó el que algunos de los forumistas como Max Jacoby o Lisl Steiner hubiesen abandonado la Argentina o se hubieran encaminado a otros rumbos cercanos al documentalismo como Fusco o el propio Makarius, pues la sombra de los maestros Coppola y Di Sandro era alargada, aunque siempre conservase una mirada creativa, subjetiva. Ahora, una vez cumplido su ciclo y tras casi una década que había comenzado con las tesis de Steinert, toda fotografía podía ser considerada creación subjetiva pero ya fuera del efecto renovador que habían tenido las obras anteriores.



Casi sesenta años después de su aparición y debido al tiempo transcurrido y a lo efímero de la asociación, las fotografías del Grupo Forum no son fáciles ni de reunir ni de identificar, pues las limitaciones documentales ni siquiera permiten asegurar ni sus imágenes, ni sus autores. En esta ocasión, la Galería José de la Mano con esta exposición “Grupo Forum. Fotografía subjetiva en Argentina”, incluida en el festival PhotoEspaña 2015, ha reunido un importante conjunto de once fotografías que suponen la primera muestra del trabajo del Grupo Forum presentada en España, al tiempo que una recuperación de su actividad y una aproximación a una época especialmente activa del arte latinoamericano contemporáneo.

Si las piezas realizadas por los fotógrafos forumistas apenas se conocen, no sucede lo mismo con algunos de sus miembros, en especial con Humberto Rivas, quien se estableció en España en 1976, donde su obra tuvo una notable consideración, tanta que el IVAM dirigido por Juan Manuel Bonet, --gran recuperador, entre otros pecios de las artes de este siglo, de fotógrafos porteños como Horacio Coppola--, le dedicó en 1996 una de las primeras exposiciones de referencia. En España también es conocida, aunque de manera indirecta, parte de la obra de Pinérides A. Fusco, especialmente la realizada en su actividad como fotoperiodista cerca de Eva Perón. Por el contrario, el resto de los fotógrafos del grupo son prácticamente desconocidos, al igual que la actividad del Grupo Forum, recientemente recuperado incluso en el ámbito austral gracias a la meritoria labor realizada por Karim Makarius, hijo de Sameer Makarius, desde su desaparición en 2009. La gestión de su legado y de su archivo como impulso del Grupo Forum ha permitido que las obras de estos artistas estén incorporadas a colecciones públicas de la importancia de la Tate Gallery de Londres y el Museum of Fine Arts de Houston, al igual que en prestigiosas colecciones privadas de fotografía como la española de Anna Gamazo, presentada con ocasión de la celebración de PhotoEspaña 2015.

El conjunto de once fotografías expuestas en la Galería JdIM --todas originales de época y, por tanto, *vintage*--, realizadas por los fotógrafos integrantes del Grupo Forum en los años en los que estuvieron activos como miembros de la agrupación, permite hacerse una idea de cuáles eran los intereses de la misma, de su lenguaje común y de los temas que predominaban en sus obras, en su mayoría coincidentes con los criterios proclamados por la Fotografía Subjetiva que reivindicaban. En todas ellas hay una tendencia a distanciarse de la realidad del objeto y a su descontextualización mediante enfoques más o menos insólitos y perspectivas arriesgadas, pero siempre originales como expresión de la creatividad que reclamaban. Algunos, partícipes del interés por la abstracción generalizado en la época, y no solo en Argentina, dieron un paso algo más atrevido al aislar la imagen en un proceso creativo realizado a través del visor y del que forma parte esencial la luz y la forma.

Es en esta línea en la que sobresalen las obras de José Costa (nº cat. 4), una verdadera composición geométrica de gran modernidad para la época son esas líneas de asfalto, y de Juan Bechis (nº cat. 2), cuyas vigas son ya una apuesta decidida por el geometrismo y el distanciamiento de la realidad. No lejos de esta apuesta visual se encuentra la obra de Julio Maubecin (nº cat. 10), cuya rotundidad formal de arquitectura hormigonal solo la altera la anécdota en forma de pájaro que remite a una naturaleza con la cual no quiere romper del todo. Sin embargo, a pesar de esa concesión de Maubecin al instante decisivo, que también valoraba Steinert, se trata de una fotografía de gran interés que revela la coyuntura de influencias encontradas en la que se desarrolló la vida del grupo. De todos modos, quizás sean Sameer Makarius y Rodolfo A. Ostermann los más decididos a ahondar en la condición artística de la fotografía como demuestran algunas de las que se incluyen en la exposición. Hay dos obras que se pueden considerar entre las más creativas, y por tanto subjetivas, del Grupo Forum, que emplean la fotografía y su lenguaje para crear imágenes. En este caso la ruptura formal es aún más intensa, pues estas dos piezas no remiten a geometrismo alguno, algo que luego interesará a Makarius y que recogerá en su futura obra pictórica. En ambas predomina el informalismo y la vocación pictórica como demuestran las texturas que sugiere en la pieza de Ostermann (nº cat. 5) la arena alterada por unas extrañas huellas en las que se combinan las de gaviota y las humanas con algunos restos vegetales a modo de aportación matérica. Una obra que, a pesar de su vocación abstracta, contiene un relato que la remite a la realidad. Más hermética pero igual de creativa y subjetiva es la obra de Makarius (nº cat. 6 y 7), de sutilidad algo oriental, en la que el fondo deja de ser neutro para recoger elementos indefinibles, que apuesta decididamente por la abstracción, en la que no es posible identificar ningún elemento porque no es necesario ya que es una composición independiente de cualquier formalidad.

Hay en el Grupo Forum una innegable influencia bauhausiana, a veces con un notable aire constructivo, que aparece en las fotografías de Rodolfo A. Ostermann y de Sameer Makarius, cuya formación alemana y húngara les aproxima a la realidad que interesaba a la fotografía de preguerra. Unos elementos característicos de la vanguardia que hacen que las experiencias subjetivas reúnan imágenes anteriores, renovándolas. Y es que, en la obra del Grupo Forum, la arquitectura, la industria, la ciudad, la técnica... esos elementos característicos de la modernidad que desde el futurismo --aquí fue el ultraísmo, que captó a los dos hermanos Borges-- se situaron en el centro de la poética vanguardista, siguen estando presentes. Así se entiende que en la obra de los fotógrafos forumistas haya esa proliferación de barriles que aluden a explotaciones petrolíferas, de chorretones del químico asfalto, de grandes cilindros que sugieren las imprescindibles chimeneas propias de todo paisaje moderno, de barracones de chapa ondulada de aire fabril, de obreros o de cables tranviarios, elemento pionero de la modernidad urbana, con el fondo del rascacielos de fabulosa racionalidad que es el Kavanagh, referente de la modernidad porteña. Es ésta precisamente una obra de Sameer Makarius (nº cat. 1) de especial interés en el conjunto ya que tiene la cualidad de enlazar, por equidistante, los lenguajes subjetivos del grupo con los elementos clásicos de la Nueva Visión, por lo que no es de extrañar que figure en los fondos de la Tate Gallery. Muy apreciables también son las obras de Ostermann (nº cat. 9 y 11) y Makarius (nº cat. 3) de fascinación cilíndrica y la magnífica de Julio Maubecin (nº cat. 8), en la que la composición del sucio tejado cementero con los obreros y sus sombras logra un gran resultado.

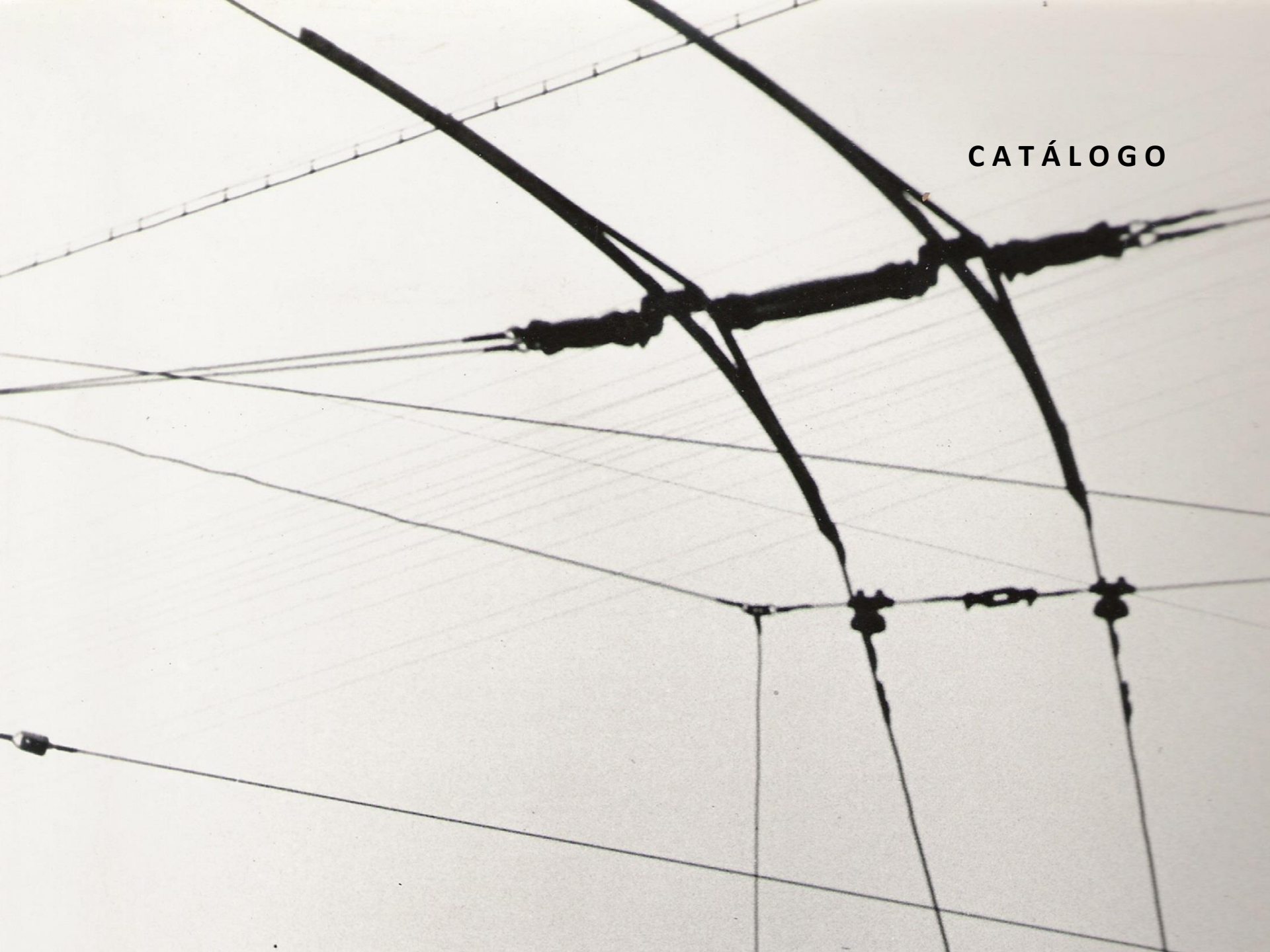


Como se puede ver, se trata de una exposición colectiva -aunque en este caso sería mejor decir grupal- que también es al mismo tiempo es una muestra individual, pues recoge la unidad que aportaba, o intentaba aportar el Grupo Forum, uno de esos impulsos heroicos y creadores propios de una época en la que la utopía transformadora todavía anidaba en el arte. Es la muestra de una idea concreta, subjetiva, de la Fotografía, de su proceso de consolidación artística y de afirmación creativa, pero también es una aproximación a la realidad del arte en Argentina y en Latinoamérica en una época en la que todavía el hervor del entusiasmo vanguardista desbordaba la sociedad y mostraba el resultado del feliz encuentro entre artistas e ideas de ambos mundos.

Pero, desde la perspectiva de la Galería, es también el resultado de una larga dedicación al rescate, recuperación y difusión de artistas secretos y exposiciones perdidas. Una actividad que es especialidad de la Galería JdIM, pues en tan difícil empresa ya tiene un currículum largo y exitoso como se puede comprobar al aproximarse a su historial expositivo, donde se recogen proyectos memorables en algunos de los cuales hemos podido participar.

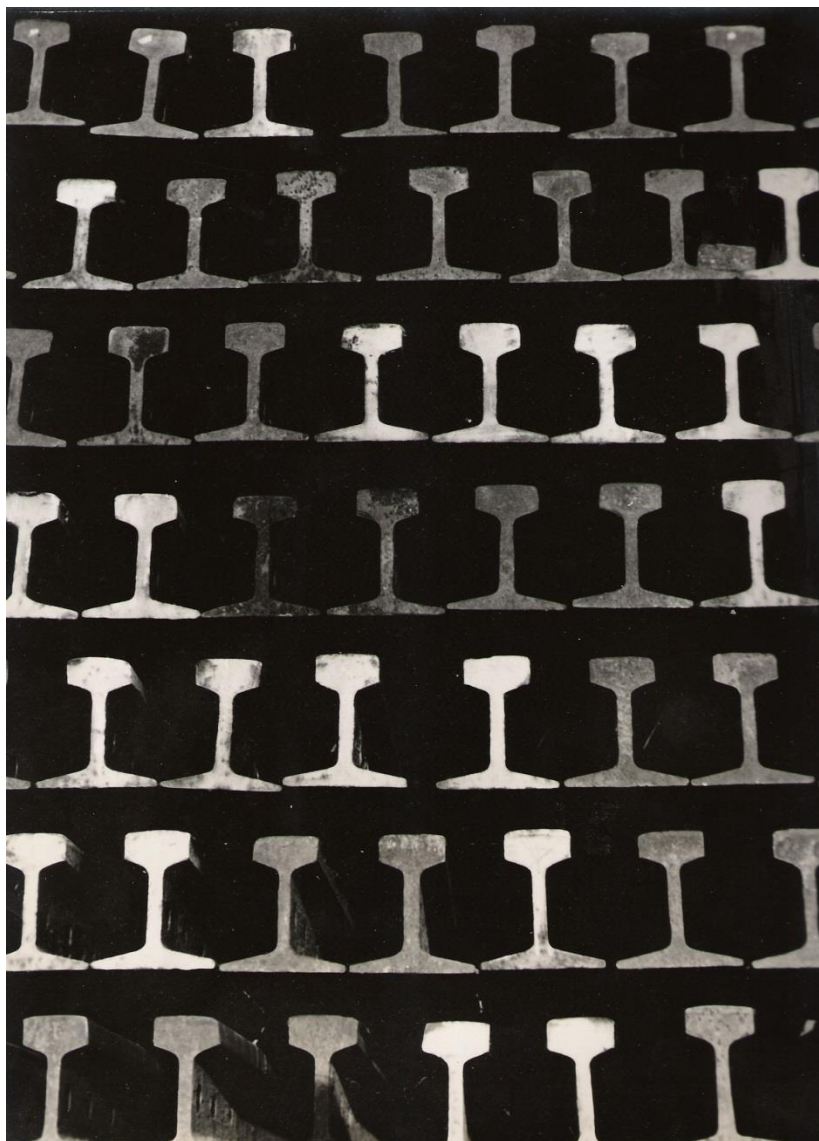
Lo ideal es que la trascendencia de una empresa artística y difusora emprendida por una galería supere el periodo estricto de la exposición y sea capaz de generar otros proyectos. Este tipo de repercusión, que está determinado por la trascendencia de lo expuesto y por el interés despertado entre coleccionistas y artistas, es la que tiene capacidad de crear una línea de trabajo en una institución y la que verdaderamente señala el éxito de una iniciativa. La muestra "Grupo Forum. Fotografía subjetiva en Argentina" organizada por la Galería José de la Mano en el seno de PhotoEspaña 2015 seguro que tendrá la misma capacidad renovadora que han tenido otras exposiciones de recuerdo imborrable y efectos verdaderamente destacados.





CATÁLOGO



































## Relación de obras



1.  
**SAMEER MAKARIUS**  
*Edificio Kavanagh con niebla*  
c. 1956-1960 / copia de época  
Gelatinobromuro de plata sobre papel  
600 x 400 mm



2.  
**JUAN BECHIS**  
*Sin título*  
c. 1956-1960 / copia de época  
Gelatinobromuro de plata sobre papel  
290 x 234 mm



3.  
**SAMEER MAKARIUS**  
*Sin título*  
c. 1956-1960 / copia de época  
Gelatinobromuro de plata sobre papel  
229 x 295 mm



4.  
**JOSÉ COSTA**  
*Sin título*  
c. 1956-1960 / copia de época  
Gelatinobromuro de plata sobre papel  
235 x 295 mm



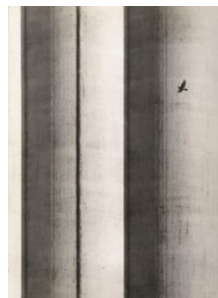
5.  
**RODOLFO A. OSTERMANN**  
*Sin título*  
c. 1956-1960 / copia de época  
Gelatinobromuro de plata sobre papel  
Firmada al dorso  
298 x 235 mm



6.  
**SAMEER MAKARIUS**  
*Sin título*  
c. 1956-1960 / copia de época  
Gelatinobromuro de plata sobre papel  
225 x 295 mm



7.  
**SAMEER MAKARIUS**  
*Sin título*  
c. 1956-1960 / copia de época  
Gelatinobromuro de plata sobre papel  
494 x 595 mm



10.  
**JULIO MAUBECIN**  
*Sin título*  
c. 1956-1960 / copia de época  
Gelatinobromuro de plata sobre papel  
294 x 236 mm



8.  
**JULIO MAUBECIN**  
*Sin título*  
c. 1956-1960 / copia de época  
Gelatinobromuro de plata sobre papel  
294 x 236 mm



11.  
**RODOLFO A. OSTERMANN**  
*Sin título*  
c. 1956-1960 / copia de época  
Gelatinobromuro de plata sobre papel  
178 x 238 mm



9.  
**RODOLFO A. OSTERMANN**  
*Sin título*  
c. 1956-1960 / copia de época  
Gelatinobromuro de plata sobre papel  
178 x 238 mm





GALERÍA JOSÉ DE LA MANO