

# Fotografía y patrimonio. Colecciones patrimonializables del Chaco

Mariana Giordano

Desde su invención en 1839, la fotografía se ha ido involucrando de modo cada vez más frecuente en la vida cotidiana de la sociedad, y más aún en el mundo contemporáneo. A través de sus más diversos contenidos, nos refiere a fragmentos del pasado y nos permite interpelar nuestro presente. La fuerza del referente de la imagen la ha constituido como un elemento socialmente valorado para el rescate del pasado –aun fragmentario–, por lo que cada vez que registramos un momento con una fotografía, estamos pensando en el futuro.

De forma contradictoria, esas fotografías que han sido generadas para el futuro, no sobrevivirán a menos que se les destinen recursos y esfuerzos en su preservación. Se trata de un objeto extremadamente frágil como consecuencia de la inestabilidad intrínseca que la caracteriza, y de su enorme susceptibilidad al deterioro por causa de agentes externos que ponen en peligro su permanencia.

Además de la conformación física de la fotografía –que atenta contra su estabilidad y conservación–, en ocasiones se advierten falta de políticas públicas sobre su valor patrimonial y una escasa conciencia social sobre la necesidad de “no tirar”, es decir, de acercar las colecciones a espacios que se dediquen a la guarda y conservación fotográfica. Estos dos últimos aspectos se encuentran relacionados, ya que debe existir una política de difusión continua orientada no sólo a conocer el valor patrimonial de la fotografía, sino también a difundir las instituciones, centros, espacios, archivos que, en diferentes lugares del país, se dedican a su guarda y conservación.

En tal sentido, otros países como Brasil, Chile o México, han establecido políticas al respecto sostenidas por largo tiempo, con excelentes resultados, aun con las limitaciones de recursos económicos que se puedan tener debido a los altos costos que generan el equipamiento y los materiales para conservación e intervención. En la actualidad, los esfuerzos dedicados

a la conservación fotográfica en la Argentina convergen en instituciones o espacios con tres perfiles diferentes: las salas de exposiciones públicas, los centros de restauración fotográfica y los centros de investigación y documentación.

Respecto del resguardo de colecciones y conformación de centros de estudios fotográficos o museos para su conservación, podríamos decir que a partir de la década de 1990, estos temas comienzan a ser considerados en nuestro país, y adquieren cierto protagonismo en las políticas y en los estudios culturales. Si bien hemos contado desde siempre con instituciones que preservaron material fotográfico de valor –como lo es el Archivo General de la Nación–, y en las provincias y poblados algunas instituciones culturales se han hecho cargo de su resguardo; fue en esa última década que se ha transformado en tema de investigación y estudio, de especialización técnica, y en la que se ha asumido la necesidad de valoración en su multidimensionalidad, como documento o como expresión artística. En este sentido, la Fundación Antorchas ha realizado una enorme labor a través del programa de Conservación Fotográfica dando real impulso a esta temática. Asimismo, el Comité Permanente del Congreso de Historia de la Fotografía ha realizado una continua labor en la inclusión de los temas de conservación en los Congresos que realizó, en la publicación de las respectivas memorias y en la difusión de actividades vinculadas al tema. Además, los Encuentros de Conservación de la Memoria Visual que se realizan periódicamente en Berazategui (Provincia de Buenos Aires) con especialistas internacionales que ofrecen lineamientos actualizados en la materia y con la difusión de experiencias particulares de diferentes lugares de la Argentina se convierten en otro esfuerzo por mantenerlo en la agenda cultural en este país. En los últimos años, desde el Grupo TAREA<sup>4</sup> de la Universidad

<sup>4</sup> Este grupo, promovido por el historiador de arte José Emilio Burucúa, actualmente está dirigido por Néstor Barrio en las tareas de conservación y restauración. El trabajo interdisciplinario sobre una obra o

Nacional de San Martín, se están llevando adelante diversos proyectos de conservación y restauración de bienes artísticos, que interesan particularmente en tanto conjugan la instancia técnica con la de investigación de las colecciones.

Desde este estado de la cuestión, es que nos proponemos discutir sobre el valor patrimonial de la fotografía y los procesos de patrimonialización de tres colecciones producidas en distintos momentos del siglo XX, y los modos en que su conformación y legitimación como bienes patrimoniales derivan en la construcción de un relato de historia y una memoria colectiva de la Provincia del Chaco.

### Patrimonio material/tangible e inmaterial/ intangible a través de la fotografía

El patrimonio ha sido definido de muy diversas maneras pero, en términos generales, se lo vincula a su cualidad de herencia del pasado y a su sentido de pertenencia, relacionado con cuestiones identitarias. Así, el patrimonio de un pueblo, de un país, de un grupo social, queda definido por el conjunto de bienes materiales e inmateriales que son valorados y reconocidos como tales. Estos bienes pueden ser heredados del pasado o bien producidos desde el presente, que se transformarán en herencia de generaciones futuras (Sudar Klappenbach, 2010).

La fotografía –objeto estético-documental– es en sí un bien patrimonial para gran parte de la sociedad contemporánea, y tiene, a su vez, una meta-función: es también un instrumento válido para la reconstrucción del patrimonio material o tangible –por ejemplo el arquitectónico–, o de la memoria urbana de una ciudad. El olvido es el peor enemigo de la preservación del patrimonio arquitectónico y la fotografía es, sin dudas, el medio más eficaz para traer a la memoria no sólo lo que fue una ciudad, sino lo que se mutiló de ella. Recupera ese pasado perdido y nos advierte, con la direccionalidad y persuasión de la imagen, sobre los peligros de acciones actuales en torno al patrimonio (Giordano, 2003). Como dice Gutiérrez (1997:12), “(...) *hay antídotos contra la amnesia y la fotografía es como una radiografía testimonial que pone en evidencia el mal. La fotografía histórica contribuye a la recuperación de la memoria, al conocimiento de ese pasado cargado de aciertos y extravíos, a la comprensión*

---

colección permite plantear problemas históricos, científicos y estéticos ligados a su conservación.

*de los espacios y de una escala de ciudad que es diferente de la que hoy vivimos pero que encierra similares desafíos”.*

Debemos entender el patrimonio intangible o inmaterial al que la fotografía se refiere como aquello que no puede tocarse, que no es material; también lo que es sagrado y, por tanto, intocable<sup>5</sup>. Cuando se habla de este patrimonio, se refiere al capital invisible, cultural y social que tiene un grupo o un espacio determinado. En síntesis, el patrimonio intangible representa los valores, conocimientos, sabidurías, tradiciones, formas de hacer, de pensar, de percibir y ver el mundo; también de vivir, de convivir y hasta de morir que tienen un territorio y su pueblo. Y la fotografía no es un reflejo analógico del patrimonio intangible, pero sí nos permite –a partir de un análisis adecuado de la imagen– un acercamiento a ciertos elementos. Desde las tradiciones vinculadas a la religiosidad y la muerte, los rituales y hasta la memoria sonora pueden ser reconstruidos, estudiados y analizados con la fotografía.

Ese patrimonio que no tocamos, pero que también nos enriquece con su fugaz presencia es el que puede ser analizado en la fotografía y a través de ella; en sí misma patrimonio tangible pero que permite traer a la memoria el patrimonio inmaterial de nuestra sociedad.

De cualquier modo, debemos tener en cuenta que aun cuando la fotografía puede ser considerada un objeto patrimonial por una sociedad o un grupo –y a la vez puede actuar como medio de recuperación y reconocimiento patrimonial–, su lectura e interpretación varían según quién la ve y el contexto en el que se produce esa lectura: así, el sentido atribuido a una imagen puede variar en los receptores y lugares donde se muestra.

### Fotografía, procesos de patrimonialización y memoria

La representación fotográfica a través de la imagen de hechos, objetos o personas del pasado sostiene en

---

<sup>5</sup> La Convención de 2003 para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) ha definido el patrimonio cultural inmaterial como los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural. Es por ello que afirman que el PCI se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes: tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; artes del espectáculo (como la música tradicional, la danza y el teatro); usos sociales, rituales y actos festivos; conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; técnicas artesanales tradicionales. Disponible en: <http://portal.unesco.org/culture/es>.

sus usos cotidianos similar función al monumento (en su acepción clásica) que re-memora y representa personajes, espacios, momentos y/o situaciones dignos de ser recordados, más allá de llevar consigo aspectos vinculados al ritual *de siempre volver a verlas*. Pero además, ese testimonio y ese objeto patrimonial son sólo un fragmento del pasado que debe ser decodificado en tanto contribuye a conformar memorias e identidades, delineando las fronteras étnicas y sociales. Es que la imagen fotográfica no sólo debe ser vista en función del referente, sino también de lo metafotográfico; es decir, aquello que está fuera de campo pero que influyó en su construcción, como las intenciones de los fotógrafos o los proyectos iconográficos en las que se insertan. Debido a su complejidad y posibilidades de análisis, los archivos y/o colecciones de imágenes fotográficas nos interesan especialmente, pues en su conformación y mantenimiento se ponen en juego mecanismos propios de la constitución de los imaginarios sociales y sus anclajes en las memorias históricas, así como se instituyen en reservorios culturales susceptibles de atravesar procesos de patrimonialización<sup>6</sup>.

¿Qué es realmente lo que nos interesa de la fotografía en su relación con el campo del patrimonio? ¿Su capacidad de portar imagen de un tiempo pretérito?, y con ello, ¿la posibilidad de *tocar en su arista intangible* al menos algunos vestigios del pasado? ¿O sólo en tanto documento que nos permite corroborar datos que arrojan otras lecturas textuales, gráficas, etc.? Es seguro que cualquiera de estas opciones por sí solas constituiría elecciones recortadas, ya que, siguiendo a Baczkó (1999), las formas de imaginar, de reproducir y modificar el imaginario –así como las de sentir, pensar y crear– varían de sociedad en sociedad y de una época a otra, por lo que conllevan una historia. Así, las sociedades eligen qué imágenes producir y qué conservar, por lo cual *“en la civilización de la imagen, en la cual nos adentramos vertiginosamente, el estudio y análisis del imaginario constituyen una opción esencial para entender el mundo* (Rojas Mix, 2006:13).

6 “El patrimonio es el producto de un trabajo de la memoria que, con el correr del tiempo y según criterios muy variables, selecciona ciertos elementos heredados del pasado para incluirlos en la categoría de los objetos patrimoniales. Funciona eficazmente como *un aparato ideológico de la memoria*. De ahí la importancia de distinguir muy bien entre la valorización del patrimonio y la patrimonialización, pues la primera es consecuencia del acto de memoria, es decir de la segunda” (Guillaume en Candau, 2002: 90).

En esa selección de ciertos vestigios del pasado que forman parte de la memoria colectiva y de procesos identitarios, la imagen fotográfica asume un papel relevante ya que en gran parte de la sociedad occidental sigue operando en función de la idea de mimesis<sup>7</sup>, y es por ello que constituye un elemento donde la sociedad busca cristalizar los recuerdos y consolidar su memoria. Así, es necesario comprender las trayectorias de cada imagen fotográfica, su acopio en archivos o qué criterios se establecieron para que formen parte de una colección. Estos aspectos pueden darnos las claves de las vinculaciones entre la representación y lo representado, sobre los trabajos de la memoria, los circuitos de legitimación y su relación con grupos hegemónicos o subalternos, el status de las imágenes que se deben operar y, por consiguiente, los recortes de aquello que han decidido invisibilizar. Porque en cualquier caso, la fotografía es un fragmento intencionalmente capturado por un emisor. Kossoy (1989) expresa que en una imagen fotográfica el asunto registrado muestra apenas un fragmento de la realidad, sólo un cuadro de la realidad pasada: un aspecto determinado. No está demás enfatizar que este cuadro es el resultado final de una selección de posibilidades de ver, optar y fijar un cierto aspecto de la realidad primaria, cuya decisión cabe exclusivamente al fotógrafo, que puede estar registrando un mundo para sí mismo, o al servicio de un contratante).

Por otro lado, debemos tener en cuenta que los vestigios que han sobrevivido al paso del tiempo (tangibles e intangibles), solo atravesando *procesos de patrimonialización* (sistemáticos o asistemáticos) serán factibles de ser considerados patrimonio cultural de los pueblos. La simple permanencia en el espacio y tiempo no los coloca en tal situación porque son procesos complejos, e históricamente respondieron –y responden– a grupos de poder en pugna que intentan transformar en válidas sus versiones de la historia. El patrimonio es realmente un aparato ideológico donde las sociedades deciden

7 La función mimética de la imagen tiene una larga trayectoria en la sociedad occidental que se remonta a la famosa frase horaciana del “*ut pictura poesis*”. En el caso de la fotografía, su función analógica y el valor de “verdad” atribuido estuvieron fundados desde su aparición en el siglo XIX por la variable técnica que aportaba el aparato fotográfico. A pesar de que las reflexiones y estudios sobre la fotografía desde hace varias décadas plantean pensar en la fotografía desde la verosimilitud y no desde la verdad –y la consideran una imagen construida en función de ciertos preceptos estéticos, ideológicos, sociales y culturales–, la gran mayoría de la sociedad sigue valorándola desde una concepción mimética.

cristalizar conceptos y pensamientos que se tienen del pasado, cargando de juicios éticos y traduciendo estéticamente esas ideas (Isler y Giordano, 2009). La selección y consolidación de esos elementos que la contingencia ha hecho llegar al momento en que se inician los procesos de patrimonialización es fundamental, pues marcan las visiones del pasado y sustentan las futuras capas<sup>8</sup>.

En tales conflictos se producen procesos de asimilación a uno o varios colectivos humanos, según sean más o menos complejas las relaciones sociales. En ello juega un papel fundamental la teoría de las memorias compartidas. Las *vaguadas de la memoria*, según la metáfora de Eiser (en Rivero, 2000), ejercen la función de *atractores en la red-de-redes* constituida por las interacciones sociales. Las maneras en las que explicamos el mundo, los lugares compartidos, las formas de acceder a la información, los círculos sociales, la socialización de los relatos de los acontecimientos propios y de los otros, entre otros tantos, marcan direcciones por donde transitarán las lecturas y re-lecturas del pasado, y que nos generan *ideas comunes*, como colectivo social.

Esa acción de *mirar al pasado*, tanto desde las memorias individuales como las compartidas, es como mirarse al espejo. Es una búsqueda de imágenes que acaso nos permitan entender quiénes fuimos, comprender quiénes somos y proyectarnos en cómo queremos ser. Exploración que tiende a *estetizar el pasado*, tratando de relacionar la historia con una imagen material o inmaterial que nos ayude a construir esa memoria personal o compartida. *Estetizar la historia* es lo que hacemos al poner en marcha procesos de *patrimonialización* de los vestigios tangibles e intangibles que han llegado hasta nuestros días como repertorio disponible dentro de los espejos en los que necesitamos mirarnos (Isler y Giordano, 2009).

Los complejos sistemas material e inmaterial que cada sociedad y tiempo produce difícilmente se consoliden

como patrimonio cultural. Las colecciones y/o archivos fotográficos han atravesado intereses en pugna, han hecho llegar a nuestros días ciertas marcas y marcos de contención que algunos actores y/o colectivos sociales pretenden establecer como válidos para constituir los imaginarios que del pasado poseeremos.

### Colecciones fotográficas y memorias chaqueñas

Las colecciones que se analizaron y se pusieron en valor corresponden a tres fotógrafos diferentes, pertenecen a distintos contextos y momentos de la historia chaqueña y surgieron de intereses diferenciales en su obtención. También presentan soportes diferentes y se localizan en distintas instituciones.

La Colección Simoni fue realizada entre 1890-1930 y las placas de vidrio fueron entregadas en comodato por la familia Dellamea (herederos de Simoni) al Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (IIGHI-UNNE/ CONICET). La colección Boschetti está compuesta por 180 fotografías papel de vistas urbanas de Resistencia que fueron obtenidas entre 1920-1970. En la actualidad, se encuentran en el NEDIM, a partir de haber reunido dos acervos: uno fue donado a esa institución por el Dr. Ernesto Maeder y otro fue entregado por el Instituto de Geografía de la Facultad de Humanidades de la UNNE en calidad de comodato. Con respecto a la colección Raota, compuesta por 141 fotografías color de 0.50 x 0.60 cm y un álbum de muestras de 13 x 18 cm, se hallan en el Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau, y pertenecían a la Pinacoteca del Banco del Chaco.

La colección Simoni se compone de imágenes obtenidas por el fotógrafo aficionado Juan Bautista Simoni. Nacido en Borgo Valsugana, Trento (Italia), el 17 de abril de 1866, arribó al Chaco con los primeros grupos de inmigrantes a los 12 años. Desarrolló numerosas actividades, entre ellas las de agricultor, músico, herrero, carpintero; participó en la construcción de importantes obras de infraestructura, e intervino también en los inicios del cooperativismo chaqueño. Miembro de la comuna y personaje central de la colonia (Popular, Tirol y Margarita Belén), Juan Bautista Simoni fue el primer fotógrafo de las colonias del Territorio Nacional del Chaco, aunque su labor en ese campo recién está siendo rescatada y revalorizada. "*Hace medio siglo empezó a fijar en bromuro, la estampa de la primera población chaqueña que estaba co-*

8 En tal sentido, entendemos que nuestra intervención sobre estas colecciones implica una acción concreta en su proceso de patrimonialización, debido a que la administración de los bienes, su puesta en valor, su difusión, constituyen indicadores de dichos procesos. Pero también la lectura que se realiza de estos conjuntos iconográficos marca las acciones y percepciones pasadas que llevaron a la construcción de su valoración patrimonial, que puede ser deconstruida a partir de análisis críticos, o dejando en evidencia los modos en que el Estado o grupos hegemónicos contribuyeron a la constitución de este proceso de patrimonialización.

*brando alcornia en su evolución lenta y progresiva*<sup>9</sup>. Combinando sus habilidades de herrero y fotógrafo, Simoni fabricó algunos equipamientos para su producción fotográfica, como la lámpara de seguridad para el revelado en el cuarto oscuro, con vidrios rojos, puerta y chimenea, que funcionaba con querosén. En su conjunto, esta colección construye la memoria visual de la primera inmigración al Chaco, desde los ojos y las intenciones de uno de sus protagonistas. Si bien Juan Bautista Simoni consignó esporádicamente en los sellos que identificaban sus imágenes su carácter de *fotógrafo aficionado*, no quedan dudas de que realizó su labor con profesionalidad y aptitud técnica, y con cierta continuidad. Cada vez que la paz de las colonias se veía alterada por algún acontecimiento que refería a su vida social, allí estaba el fotógrafo para registrar esos momentos, tanto en la alegría como en el dolor (Álvarez de Tomassone, 2005).

9 Entrevista de alumnos de la Escuela Normal Sarmiento a Moisés Glombosky, 1949. Museo Histórico Ichoalay.

La mayor parte de las imágenes obtenidas por Simoni son retratos familiares; algunas registran eventos y celebraciones populares y otras, ocasiones familiares más íntimas como bodas, nacimientos, aniversarios e incluso, sepelios.

Por su parte, la colección Boschetti corresponde a la producción de Pablo Boschetti, nacido en Asunción del Paraguay el 20 de julio de 1905, y radicado en Resistencia cuando tenía 15 años. Una vez en la localidad, su vinculación con la fotografía fue inmediata y en pocos años su trabajo profesional se extendió por todo el territorio chaqueño, no sólo porque desde el interior recurrían a su estudio de la capital para las fotos sociales de la época, sino porque su labor como fotógrafo de prensa abarcó acontecimientos de todo el Chaco. Así, Pablo Boschetti se convirtió en uno de los fotógrafos de mayor trayectoria en la ciudad de Resistencia, aunque su vinculación con el arte había tenido inicio en su país natal (Giordano, 2008).



Juan Bautista Simoni. Inmigrantes de una colonia en el Chaco (probablemente Margarita Belén). Ca. 1910. Colección NEDIM



Boschetti cultivó varias manifestaciones artísticas, pero fue principalmente reconocido por su labor fotográfica, con el estudio más conocido de la ciudad de Resistencia entre 1930-1970. El escritor, periodista y maestro Gaspar Benavento hacía una semblanza del joven Boschetti y sus múltiples iniciativas, en la que afirmaba que:

*“En el oficio nadie quiere ver el camino del arte. Boschetti fue estudiante de dibujo allaité, por Paraguay. Tuvo un excelente maestro en el dibujante Zamudio. Necesitó saber otra cosa y quiso estudiar contaduría; pero, como siempre, el estudiante de hombre práctico se pasa las horas haciendo dibujitos en lugar de hacer números... Alternaba sus ocupaciones aprendiendo a manejar el violín. Y así como llegó a ser un buen fotógrafo, fue también un buen violinista. Con el violín se hizo músico profesional. Luego estudió el piano con el solo objeto de hacer de músico en las reuniones familiares. A veces nos dedica conciertos de piano en el Bar Florida para entretener a los que somos sus amigos. Cuando Pablito ‘peina’ el piano el Bar se llena”.*<sup>10</sup>

La colección de Boschetti a la que aludimos se compone de 165 imágenes en diferentes formatos, que se discriminan en el Informe técnico. En su conjunto, corresponde principalmente a vistas urbanas y fotografías de arquitectura de Resistencia, Barranqueras y Puerto Vilelas (área que comprende lo que actualmente se denomina “Gran Resistencia”, por lo que vincula a la capital con la región portuaria). Boschetti construye un imaginario urbano de esta zona desde su mirada orientada a la modernidad de la ciudad: para ello hay que tener en cuenta que estas imágenes

<sup>10</sup> Benavento, Gaspar. “Pablo Boschetti, fotógrafo, músico y operador naturista”. En *Estampa Chaqueña* N°62, Año II, 5-XII-1930, p.7.



**Pablo Boschetti. Tiro Federal de Resistencia (hoy desaparecido). Ca. 1935. Colección NEDIM**

eran comercializadas en formato postal o integraban la revista *Estampa Chaqueña*, la más reconocida entre las capas medias de la sociedad resistenciana y también del interior chaqueño. Cabe destacar que Boschetti no se dedicó exclusivamente a las tomas urbanas: la mayoría de las familias de clase media de Resistencia poseen fotografías de este autor, ya que fue el fotógrafo de los eventos sociales y retratista de la sociedad resistenciana. En cuanto a la Colección Raota, ha sido denominada *Colección Chaco* de Pedro Luis Raota, compuesta –en el momento de la puesta en valor de la colección– de 141 copias color de 50 x 60 cm y un álbum de 85 copias blanco y negro<sup>11</sup>. El fotógrafo nació en la provincia del Chaco el 26 de abril de 1934 y falleció en Buenos Aires en 1986. Fue uno de los fotógrafos argentinos más premiados de los años 70. Cuando era muy joven se mudó a Santa Fe de la Veracruz, lugar donde adquirió las primeras nociones de fotografía y se ganó la vida haciendo fotos de carnet. Luego se trasladó a la ciudad entrerriana de Villaguay, donde hizo el servicio militar y en sus ratos libres acompañó al fotógrafo de la compañía para ayudarlo o aprender. Luego del año de servicio se quedó en esa ciudad, que finalmente resultó ser la puerta para el éxito. Instaló allí un estudio fotográfico y comenzó a trabajar intensivamente. A partir de entonces, Raota se presentó en Salones, Concursos –razón por la que se lo ubica dentro de los fotógrafos “fotoclubistas” –, obtuvo premios nacionales e internacionales, publicó sus producciones en Catálogos, recibió encargos de diversas organizaciones y se convirtió así en uno de los referentes de la fotografía naturalista argentina.

Las imágenes de la Colección Raota implicaron el regreso esporádico de este fotógrafo a su tierra natal. Las fotografías responden a un encargo que le hiciera el Banco del Chaco y se enmarca dentro de la intención de conformar una pinacoteca del Banco; pero a la vez, ellas se sustentan en el ideario que el gobierno militar de la época había construido a partir del slogan “Chaco puede”. Por lo tanto, imágenes y epígrafes responden a esta concepción, en la que la colección sirvió a la difusión de ese ideario, y circuló en exposiciones por diferentes poblados del Chaco.

De esta manera, en tres momentos de la historia del

<sup>11</sup> Sobre la diferencia entre las imágenes inventariadas en el Museo donde se encuentra esta colección y el inventario que realizamos al momento de la puesta en valor, nos referiremos en el Informe técnico.



Pedro Luis Raota. El nuevo Chaco. 1978. Colección Museo de Bellas Artes René Brusau.

Chaco como Territorio Nacional y como Provincia<sup>12</sup>, estos fotógrafos enfocaron la lente de la cámara hacia distintos aspectos de la sociedad y la ciudad: Simoni a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, construyendo la memoria de la primera inmigración chaqueña; Boschetti entre 1930 y 1960, configurando un imaginario urbano centrado en el Gran Resistencia que se corresponde con un relato de una urbanización y arquitectura del progreso, y Raota a fines de la década de 1970, a partir de un encargo de construcción visual que se correspondiera con el slogan de la dictadura de “Chaco puede”. Sin embargo, la constitución de estas imágenes en tanto colecciones siguieron caminos

12 La Provincialización del Chaco se produjo en 1951.

diferenciales: si bien la de Raota fue concebida en su encargo institucional como Colección –advirtiéndose el rol estatal en la construcción de una narrativa visual histórica–, las otras dos colecciones se enmarcaron en ciertas articulaciones e intercambios sociales e institucionales. Allí intervinieron los descendientes de inmigrantes y en particular la familia Simoni, que donó la colección a un Museo local<sup>13</sup>, al que, a lo largo del siglo XX, distintas familias italianas habían asumido la práctica de donarle las copias en papel de Simoni que

13 La donación de las placas de vidrio se realizó al Museo Histórico Ichoalay, y éste las entregó en comodato al Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM) para su puesta en valor y guarda correspondiente, debido a la imposibilidad física de resguardo de este material en el espacio con el que contaban.

conservaban en sus archivos personales. Ello constituye un claro ejemplo de operar no sólo en la preservación de estos objetos culturales, sino en la construcción de un relato histórico del Chaco en el que se ubicaban como los pioneros de una sociedad en construcción. En el caso de la colección Boschetti de vistas urbanas, como ya se indicó, fue unificada a partir de dos fondos que pertenecían a un historiador –quien las había adquirido como fuente histórica– y otro perteneciente al Instituto de Geografía de la Universidad Nacional del Nordeste, que las había comprado con el objeto de utilizarlas en los Atlas Geográficos, largo programa de investigación que esa institución lleva adelante hace más de 20 años. En este caso, son los intereses del campo científico local los que iniciaron la construcción de estas colecciones: cuando fue donado uno de estos fondos al NEDIM, se gestionó la entrega en comodato del otro, y así se constituyó una colección que hoy se encuentra en un centro de investigación como es el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (CONICET/UNNE)<sup>14</sup>.

Respecto de la documentación complementaria sobre la conformación de las colecciones, debido a que las de Simoni y Boschetti proceden de acciones recientes, se cuenta con las actas de cesión y comodato a las instituciones correspondientes. También se recurrió a entrevistas a familiares y escritos periodísticos de época. Asimismo, solamente a través de información periodística y entrevistas, y del inventario existente en el Museo de Bellas Artes René Brusau, se abordó la colección Raota debido a que los contratos, la correspondencia y otra información que podría haber existido entre el comitente de esta Colección –Banco del Chaco– y el fotógrafo, no se han hallado ni en los archivos institucionales ni en los personales.

## Conclusiones

El patrimonio fotográfico es un camino en construcción y en permanente resignificación. Problematizar la forma en que se patrimonializan estos bienes es importante no sólo para legislar sobre ellos, sobre su resguardo y conservación, sino para indagar sobre la construcción de las memorias y las narrativas históricas

<sup>14</sup> En la conformación de esta colección prima el interés en la reconstrucción de la memoria y los imaginarios urbanos, ya que como mencionamos anteriormente, Boschetti tuvo una producción más amplia que la referida a este tema.

regionales que con ellas, y a partir de las mismas, se reconstruyen.

El análisis de las colecciones asumirá “lo patrimonializable” según la lectura que se realice y el contexto en que se inserte la imagen: un claro ejemplo es que nosotros –en tanto científicos sociales– vemos en las imágenes de Raota un ejemplo del uso político-demagógico del gobierno de facto de 1978 en construir y difundir un imaginario visual que se corresponde con el slogan creado en la época de “Chaco puede”. Pero una reciente exposición del Instituto de Cultura del Chaco –cuya política cultural explícita se presenta en clara oposición a la sustentada por la época militar– ha utilizado algunas de las imágenes de esta colección, como la de un hachero, para retratar oficios en una exposición referida a la temática<sup>15</sup>. Es decir, cuando en el conjunto de la colección no advertimos esta intención del fotógrafo de retratar oficios, sino más bien de sustentar visualmente el discurso de un “Chaco pujante” con exclusión explícita del indígena en el panorama étnico de la provincia, y con imágenes producidas en medio de una de las etapas más dramáticas de la historia argentina; las fotografías se insertan en una lectura desideologizada de la imagen y del pasado. El discurso fotográfico es, sin duda, polisémico<sup>16</sup>, y ello es lo que no sólo admite la validez de estas resignificaciones en otros contextos, sino que produce una nueva relación entre el referente y el intérprete. Verón (1983) sostiene que un abordaje socio-semiótico “*supone que producir un otro sentido del que se significa literalmente es el estado natural, si se puede decir, de la discursividad social, y que un enunciado que sólo significa su sentido literal es, muy probablemente, un objeto que sólo existe en condiciones excepcionales, condiciones que, a su vez son, ellas también, sociales*”. Las huellas que unos encuentran en una fotografía no son necesariamente las mismas que otros receptores identifican.

<sup>15</sup> Nos referimos a la muestra itinerante “Retratando oficios”, iniciada en julio de 2011 en la Casa de las Culturas (Resistencia) y que luego recorrió poblados del interior. En tal sentido, las imágenes de Raota tuvieron una similar itinerancia en el interior chaqueño cuando fueron expuestas por primera vez en 1978 en una exposición en el Domo del Centenario en conmemoración de los 100 años de fundación de Resistencia y con la presencia del Presidente de facto Jorge R. Videla.

<sup>16</sup> Autores como del Valle Gastamiza proponen limitar la inagotable polisemia de la imagen a partir de determinadas lecturas/competencias que el documentalista de la fotografía debe tener. (Cfr. Del Valle Gastamiza, 2001).



En todo caso, las preguntas ¿qué pertenece a quién?, ¿para qué y en qué contexto?, mantienen la dinámica de los procesos de patrimonialización, permiten la resignificación de los objetos fotográficos y dan nueva vida al *retorno de lo muerto* (Barthes, 1989:38-39): lo que aparece en la foto como una huella del referente de alguien que ya no existe y marca el *retorno de lo muerto*, pero, a su vez, hace evidente el artificio de la imagen en tanto ésta se resignifica en las nuevas lecturas y contextos en que se introduce.

En definitiva, la construcción de colecciones, los procesos de patrimonialización por las que ellas pasan a lo largo de la historia, la resignificación de la fotografía en diferentes contextos y por distintos actores sociales asumen modos de manifestación de los “trabajos de la memoria” (Jelin: 2002) y de construir el tiempo histórico y las memorias colectivas.

## Bibliografía

Álvarez de Tomassone, Delia Teresita “Juan Bautista Simoni. Pionero en el arte fotográfico”. En *Diario Norte*, Resistencia, 17/05, 2005.

Baczko, Bronislaw *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. 2º edición. Nueva Visión, Buenos Aires, 1999.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Paidós. Barcelona, 1989.

Candau, Joel *Antropología de la memoria*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.

Del Valle Gastaminza, Félix. “El Análisis documental de la fotografía”. En Universidad Complutense de Madrid, 2001. Disponible en: <http://www.ucmes/info/multidoc/prof/fvalle/artfot.htm>

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1986.

Giordano, Mariana. “Pablo Boschetti y la fotografía chaqueña”. En Mariana Giordano, Luciana Sudar y Alejandra Reyero; *Memorias visuales del Gran Resistencia. Fotografías de Pablo Boschetti*, IIGHI-CONICET, 2008, pp. 11-34,.

Gutierrez, Ramón. “Imágenes de Buenos Aires, 1860.1900”. En *Fotografías de Buenos Aires, 1860.1900. Vistas y costumbres*. Casa Figueroa Editores, Buenos Aires, 1997.

Isler, Ronald y Giordano, Mariana. “Mapeo de colecciones fotográficas de Corrientes. Catastrar para in-

vestigar”. En 4º Encuentro Internacional y 7º Nacional de Recuperación y Conservación de la Memoria Visual, Berazategui. Cd rom, 2009.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI, Madrid, 2002.

Kossoy, Boris. *Fotografía e História*. Editora Ática, São Paulo, 1989.

Méndez, Patricia. “Reunir los archivos de fotografía de arquitectura en Latinoamérica: MIRAR-LA”. En Primer Congreso Internacional de archivos de Arquitectura, Universidad de Alcalá de Henares, 2004.

Nora, Pierre. “Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux”. En Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Vol. 1. Gallimard, Manchestcourt, 2004 pp. 23-43.

Rivero, Alberto Rosa, Bellelli, Guglielmo y Bakhurst, David. (Eds.) *Memoria Colectiva e Identidad Nacional*. Editorial Biblioteca Nueva S.L. Madrid, 2000.

Rojas Mix, Miguel. “La revolución epistemológica. Notas”. En *Imago americae*, N° 1. Prometeo Libros, Buenos Aires, 2006.

Sudar Klappenbach, Luciana. *El patrimonio urbano de Resistencia. Trazado, arquitectura y arte público*. Tesis de Maestría en Gestión del Patrimonio Arquitectónico y Urbano. Universidad Nacional de Mar del Plata, 2010. Inédito.

Verón, Eliseo. “Está ahí, lo veo, me habla”. En *Revista Communication* N° 38, Enonciation et cinéma, Seuil, París, 1983. Traducción realizada por María Rosa del Coto. Disponible en [www.hipersociologia.org.ar/biblioteca/textos](http://www.hipersociologia.org.ar/biblioteca/textos).