

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN SOBRE FOTOGRAFÍA

MARÍA FERNANDA PIDERIT G., ALEJANDRO LEÓN CANNOCK,
JUAN PERAZA GUERRERO, JULIETA PESTARINO

[cdFEDICIONES]

Intendente de Montevideo

Daniel Martínez

Secretario General

Fernando Nopitsch

Director División Información y Comunicación

Marcelo Visconti

Equipo CdF

Director: Daniel Sosa. **Asistente de Dirección:** Susana Centeno. **Jefa Administrativa:** Verónica Berrio. **Coordinador:** Gabriel García. **Coordinadora Sistema de Gestión:** Gabriela Belo. **Comité de Gestión:** Daniel Sosa, Gabriela Belo, Verónica Berrio, Susana Centeno, Gabriel García, Lys Gainza, Francisco Landro, Johana Santana, Javier Suárez. **Planificación:** Gonzalo Bazerque, Lys Gainza, Andrea López. **Secretaría:** Gissela Acosta, Natalia Castelgrande, Valentina Chaves, Marcelo Mawad. **Administración:** Marcelo Mawad, Martina Callaba. **Gestión:** Gonzalo Bazerque, Andrea López, Johana Maya. **Producción:** Mauro Martella, Luis Díaz, Lys Gainza. **Curaduría:** Hella Spinelli, Victoria Ismach. **Fotografía:** Andrés Cribari, Gabriel García. **Ediciones:** Andrés Cribari, Luis Díaz. **Expografía:** Claudia Schiaffino, Mathías Domínguez, Laura Nuñez, Serena Olivera, Sofía Michelini, Nadia Terkiel. **Conservación:** Sandra Rodríguez, Valentina González, Guillermo Robles, Clara Elisa Von Sanden. **Documentación:** Ana Laura Cirio, Mauricio Bruno, Alexandra Nóvoa, Lucía Mariño. **Digitalización:** Gabriel García, Maicor Borges, Horacio Loriente, Paola Satragno. **Investigación:** Mauricio Bruno, Alexandra Nóvoa, Lucía Mariño. **Educativa:** Lucía Nigro, Martina Callaba, Juan Pablo Machado, Mariano Salazar. **Atención al Público:** Johana Santana, Andrea Martínez, José Martí, Darwin Ruiz, Miriam Hortiguera, Gabriela Manzanarez, Mariano Salazar. **Comunicación:** Elena Firpi, Francisco Landro, Natalia Mardero, Laura Nuñez, Sofía Michelini, Santiago Vázquez. **Técnica:** Javier Suárez, José Martí, Darwin Ruiz, Pablo Améndola, Miguel Carballo. **Mediateca:** Lilián Hernández, Miriam Hortiguera, Gabriela Manzanarez. **Actores:** Pablo Tate, Darío Campalans

María Fernanda Piderit, Alejandro León Cannock, Juan Peraza Guerrero, Julieta Pestarino
Artículos de investigación sobre fotografía



Está permitido reproducir el contenido de este libro bajo las siguientes tres condiciones:

Atribución (atribuir la obra en la forma especificada por los autores o el licenciente),
sin uso comercial y **sin obras derivadas** (no admite alterar o transformar esta obra).

Centro de Fotografía de Montevideo

Web: CdF.montevideo.gub.uy

CdF@imm.gub.uy

Intendencia de Montevideo, Uruguay.

Realización:

Centro de Fotografía / División Información y Comunicación / Intendencia de Montevideo.

Gráfica: Andrés Cribari/CdF, Nadia Terkiel

Corrección: Stella Forner/IM

Foto para portada: Escollera Sarandí. Puerto de Montevideo. Al fondo: barrio Ciudad Vieja. Año 1920 (aprox.).

(Foto: 0192FMHB.CDF.IMO.UY - Autor: S.d./IMO)

ISBN: 978 9974 716 75 9

SOBRE EL CdF

El sentido del Centro de Fotografía de Montevideo (CdF) es trabajar desde la fotografía con el objetivo de incentivar la reflexión y el pensamiento crítico sobre temas de interés social, propiciando el debate sobre la formación de identidades y aportando a la construcción de ciudadanía. Sobre la base de estos principios desarrollamos diversas actividades desde enfoques y perspectivas plurales.

Por esta razón, gestionamos bajo normas internacionales un acervo que contiene imágenes de los siglos XIX, XX y XXI, en permanente ampliación y con énfasis en la ciudad de Montevideo y, a la vez, promovemos la realización, el acceso y la difusión de fotografías que, por sus temas, autores o productores, sean de interés patrimonial e identitario, en especial para uruguayos y latinoamericanos. Asimismo, de acuerdo a estas definiciones, creamos un espacio para la investigación y generación de conocimiento sobre la fotografía en sus múltiples vertientes.

Nos proponemos ser una institución de referencia a nivel nacional y regional, generando contenidos, actividades, espacios de intercambio y desarrollo en las diversas áreas que conforman la fotografía en un sentido amplio y para un público diverso.

El CdF se creó en 2002 y es una unidad de la División Información y Comunicación de la Intendencia de Montevideo. Desde julio de 2015 funciona en el que denominamos Edificio Bazar, histórico edificio situado en Av. 18 de Julio 885, inaugurado en 1932 y donde funcionara el emblemático Bazar Mitre desde 1940. La nueva sede, dotada de mayor superficie y mejor infraestructura, potencia las posibilidades de acceso a los distintos fondos fotográficos y diferentes servicios del CdF.

Contamos con nueve espacios destinados exclusivamente a la exhibición de fotografía: las tres salas ubicadas en el edificio sede –Planta Baja, Primer Piso y Subsuelo– y las fotogalerías Parque Rodó, Prado, Ciudad Vieja, Villa Dolores, Peñarol y EAC (Espacio de Arte Contemporáneo), concebidas como espacios al aire libre de exposición permanente. Cada año realizamos convocatorias abiertas a todo público, nacional e internacional, para la presentación de propuestas de exposición.

**LA IMAGEN FOTOGRÁFICA BAJO
LA MIRADA ANTROPOLÓGICA**

El caso de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados

JULIETA PESTARINO

Este trabajo fue realizado como tesis para obtener el grado de Licenciada en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires bajo la dirección de la Dra. Carmen Guarini y la codirección de la Mg. Marina Gutiérrez De Angelis.

Introducción

“La relación del Entonces con el Ahora es dialéctica: no tiene una naturaleza temporal, sino de imagen”¹

Nicholas Mirzoeff en su libro *Una introducción a la cultura visual* (2003) afirma que en la fotografía radica el ejemplo clásico del encuentro de la modernidad con la vida cotidiana. El descubrimiento de esta técnica dio por culminadas décadas de búsqueda de un medio de representación rápido y exacto. La fotografía llegó para democratizar la imagen visual, debido a sus bajos costos y su fácil accesibilidad, creando una nueva relación con el espacio y el tiempo. La modernidad misma se encuentra en la paradoja del hecho de que un movimiento de obturador capture un momento convirtiéndolo en pasado, pero transformándolo cada vez que se mira la fotografía en presente. Así, la imagen es dialéctica, afirma Walter Benjamin, porque es aquello en lo que el entonces y el ahora se reúnen.

En Argentina, como en casi todas partes del mundo, con la llegada de la fotografía en el siglo XIX las clases más pudientes encontraron una técnica mediante la cual reflejar sus concepciones e ideales positivistas (Malosetti Costa, 2001). Los costosos equipamientos fotográficos y el específico conocimiento técnico que conllevaba su práctica no eran fácilmente accesibles, no obstante la técnica encontró su camino y logró afianzarse. Los ricos fotógrafos aficionados de la elite porteña buscaron compartir y desarrollar esta práctica en función de sus expectativas, y para ello crearon su propia institución. Así, en 1889 se fundó la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, sobre la cual se trabajará en el presente artículo.

¹ Walter Benjamin en Charney y Schwartz, 1995, p. 284, citado en Mirzoeff, 2003, p. 108.

Esta investigación comenzó a elaborarse hace algunos años en el contexto del Seminario Anual de Tesis Audiovisual dictado por el Área de Antropología Visual (AAV)². Desde su título se hace referencia a dos conceptos que serán ampliamente utilizados a lo largo del trabajo: *imagen fotográfica*, retomado de Hans Belting (2007), y *mirada antropológica*, retomado de Elisenda Ardèvol Piera (1994). Su objetivo principal radica en indagar y problematizar la construcción de sentidos de *modernidad y tradicionalismo* en la imagen fotográfica a principios del siglo XX en Argentina; como también la relación que estas concepciones establecieron con otros medios de expresión, como la pintura, el cine o la literatura a nivel nacional e internacional. Se limitó el estudio al caso particular de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFAA en adelante) con la propuesta de analizar cómo sus integrantes utilizaron la fotografía como una herramienta para la construcción y difusión de idearios determinados siguiendo el paradigma positivista de su época. En este sentido, se indagará sobre la función de la fotografía para la materialización de dos concepciones, cara y contracara de la misma moneda: la imagen de progreso siguiendo el eje de modernidad, y la imagen del gaucho siguiendo el eje de tradicionalismo. En esta línea se analiza, según ambos ejes, cómo la SFAA utilizó al medio fotográfico como una herramienta para la difusión y exaltación del desarrollo del país en las esferas sociales, económicas y políticas, tanto en el interior como en el exterior.

La propuesta de esta investigación, a partir del aporte de la mirada antropológica, radica en contribuir a la reflexión sobre el medio fotográfico, tanto desde la posición política aquí analizada como desde los imaginarios, prácticas y representaciones de los sujetos y el entorno del país, en referencia a la construcción y difusión de concepciones específicas, principalmente en relación con otras prácticas expresivas anteriores y contemporáneas a las aquí problematizadas, tanto nacionales como internacionales. De este modo, las imágenes citadas se analizan desde la perspectiva teórica de la cultura visual (Mirzoeff, 2003) buscándose relaciones con fotos de otros fotógrafos de Argentina, con fotografías de fotógrafos y sociedades fotográ-

2 Pertenciente al Instituto de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), dirigido por la Dra. Carmen Guarini y Ma. Marina Gutiérrez De Angelis. AAV es un espacio de trabajo interdisciplinario que reúne equipos de investigación que tienen a la imagen como centro de reflexión.

ficas de Europa y Estados Unidos, con pinturas nacionales y de artistas europeos, e incluso con algunas obras literarias y cinematográficas coetáneas.

La corriente de la cultura visual estudia la importancia de la imagen en las sociedades contemporáneas, y su relación con quien las mira. Supone que las imágenes nos influyen a la hora de entender el mundo, creándonos una serie de referentes de todo aquello que nos rodea. Al cambiar constantemente los medios visuales de comunicación y sus usos, la cultura visual tiene un carácter provisional y variable, por lo que no es fija en el tiempo, adaptándose a la época y a las circunstancias. Según Nicholas Mirzoeff (2003), uno de sus teóricos más reconocidos, “es una estructura interpretativa fluida, centrada en la comprensión de la respuesta de los individuos y los grupos a los medios visuales de comunicación” (Mirzoeff, 2003: 21).

Las principales tareas realizadas durante el desarrollo de esta investigación consistieron, primeramente, en la búsqueda y visualización de las más de 4500 fotografías de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados localizadas en el Archivo General de la Nación.³ Esta visualización fue acompañada por una investigación sobre el marco histórico tanto de la Sociedad misma como de Argentina en la época, dentro del cual interpretar a las fotografías y a las características y relaciones de la SFAA y sus miembros. En una segunda etapa se buscaron y analizaron imágenes fotográficas de otros autores y latitudes, y también otros medios de expresión, como la pintura, el cine e incluso la literatura. Esta búsqueda se enfocó en encontrar relaciones entre las imágenes, ya sea temática o compositivamente, indagando en la corporalidad de una mirada u óptica de época, en donde la imagen es más que la representación de conceptos.

El artículo está estructurado en cinco secciones. En la primera parte se realiza un repaso general por las diversas etapas que atravesó la relación entre medios visuales y antropología, trabajando en torno a la imagen tanto como herramienta metodológica como temática de estudio. Luego se realiza un recorrido sobre la conformación de la SFAA en el cual son

3 En la actualidad el acervo de la SFAA se encuentra conservado en diferentes espacios de la ciudad de Buenos Aires. El Archivo General de la Nación cuenta con 42 álbumes, pero también es posible hallar fotografías de la SFAA en el Museo de la Ciudad, el Museo Histórico Nacional, la Academia Nacional de Bellas Artes, el Museo Mitre y la Biblioteca Manuel Gálvez (Tell, 2017: 140).

abordadas las principales características de sus socios, sus modos de funcionamiento, las actividades que desarrollaron, la generación y circulación de sus imágenes, junto con otros aspectos esenciales para comprender la producción de la Sociedad.

El tercer apartado “La modernidad en las imágenes de la SFAA” se sumerge por completo en la producción de la Sociedad, trabajando en torno a imágenes tomadas por los integrantes del grupo en las cuales se representa el patrimonio material del país, tanto en la Ciudad de Buenos Aires como en otras provincias, siguiendo el eje que especifica su título de modernidad. Para llevar a cabo este propósito, se profundiza en dos conjuntos particulares de imágenes: la arquitectura europeísta de la ciudad de Buenos Aires y el Ferrocarril Trasandino en la provincia de Mendoza. Asimismo, estas imágenes se trabajan en relación con las fotografías de otros fotógrafos y entidades similares del mundo, junto con imágenes contemporáneas de las artes plásticas nacionales. En consonancia, el apartado cuarto, “El tradicionalismo en las fotografías de la SFAA”, profundiza sobre la representación de la gauchesca en las fotografías de la entidad, en armonía con los discursos nacionalistas imperantes en la época. Las fotografías de la SFAA son puestas nuevamente en relación con otros medios de expresión, principalmente con la producción literaria del momento, como también con otras imágenes coetáneas y posteriores de la pintura y el cine. Por último, las “Reflexiones finales para nuevas preguntas” exponen ciertas consideraciones metodológicas resultadas del proceso de investigación y se establecen algunas observaciones en relación con la hipótesis inicial como insumo para futuras investigaciones a fin de ampliar la temática en cuestión.

1. La imagen y su lugar en antropología

El uso de la imagen en Ciencias Sociales siempre ha sido un tópico conflictivo, pero a la vez recurrente. Las diversas metodologías de trabajo y temáticas de investigación suelen relegar la imagen a un segundo lugar meramente ilustrativo, con la función de acompañar problemas abordados a partir de otras fuentes y técnicas. Sin embargo, la antropología como disciplina, mediante su trabajo de campo clásico, otorga un lugar fundamental a la imagen, validando su producción sobre el hecho de haber estado, vivido, visto al grupo estudiado mediante contacto directo. Si se considera a la *observación* participante como herramienta fundamental del trabajo de campo, la mirada es entonces crucial en el proceso de construcción de conocimiento, el cual luego se transformará en descripciones textuales mediante las cuales se dará sentido a las percepciones visuales (Orobitg Canal, 2008).

El registro visual mediante dibujos y el uso de dispositivos que capturasen imágenes durante el trabajo de campo antropológico buscando representar situaciones o experiencias que no podían ser narradas se pueden rastrear desde los inicios de la antropología como disciplina. Ya a finales del siglo XIX era usual el uso de cámaras y dispositivos de registro de imágenes en expediciones, mediante los cuales se buscaba aprehender y conservar toda la información posible tanto de las diversas características físicas humanas como de sus relaciones sociales. Según la antropóloga inglesa Anna Grimshaw (2001), el desarrollo de la antropología y del cine atravesaron procesos similares que los emparentaron hasta la Primera Guerra Mundial, luego de la cual cada disciplina tuvo un desarrollo independiente, estableciéndose la separación de la utilización conjunta que se venía dando de una y otra en el trabajo de campo.

El fin de la era de los antropólogos de sillón y la fundación de la antropología moderna se ubica clásicamente en la expedición de 1898 de la Universidad de Cambridge al Estrecho de Torres, Australia, compuesta por los antropólogos Alfred Cort Haddon, William Halse Rivers, William McDougall y Charles Seligman.⁴ Haddon se encargó de incluir cámaras fotográficas y de filmación entre los avanzados instrumentos de medición y registro con los que contaba la expedición. Si consideramos que el cinematógrafo había sido presentado sólo tres años antes por los hermanos Lumière en Francia, el paralelismo de fechas establece un inicio simultáneo del cine y la antropología moderna en el último decenio del siglo XIX.

La expedición al Estrecho de Torres se caracterizó por una mixtura de ideas victorianas con innovadoras prácticas modernas. Durante los ocho meses que implicó de trabajo de campo se realizaron filmaciones, entrevistas, experimentos y la recolección de una vasta información mediante el tecnológico equipamiento especialmente transportado, con el objetivo de preservar de la desaparición a las prácticas culturales de los grupos que fueron visitados. A su regreso, Haddon editó una serie de seis volúmenes con un gran número de información visual. Cada volumen contiene fotografías, dibujos y otros materiales visuales ubicados con una importancia equivalente a la de los textos escritos. La dimensión visual de la expedición fue una cuestión central, mediante la cual se buscó investigar el modo de vida y las concepciones de los nativos. Haddon filmó actividades sociales y performáticas, como danzas ceremoniales, que caracterizaban el modo de vida de quienes habitaban el Estrecho, con el anhelo explícito de documentar costumbres y quizás incluso culturas que desaparecerían.

Controlar la subjetividad en las investigaciones científicas era una fuerte preocupación intelectual y moral en el mundo decimonónico y la innovación tecnológica ofrecía minimizar la intervención humana sobre los datos recogidos. La fotografía se constituyó en sus inicios como una importante herramienta científica que garantizaba objetividad y perpetuaba evidencias. De este modo, se popularizó científicamente gracias a sus características técnicas que permitían utilizarla como una herramienta de registro netamente documental. Las misiones científicas de la segunda

⁴ Quienes también eran psicólogos, psiquiatras y biólogos, como solía suceder con la formación académica de la época.

mitad del siglo XIX contaban usualmente con equipos fotográficos para documentar aspectos botánicos, antropológicos o geográficos referidos a los habitantes, la fauna, la flora y la toponimia de cada región. En efecto, la fotografía antropométrica de los “tipos” y los “especímenes” jugó un papel central en el debate antropológico de las “razas” humanas de entonces. Midiendo rasgos y sistematizando características se buscaba justificar una jerarquía evolutiva del ser humano, despojándose a los fotografiados de toda particularidad y subjetividad propia. En 1897 se fundó en Gran Bretaña la National Photographic Record Association con la específica finalidad de registrar fotográficamente manifestaciones de la cultura material tradicional para formar un gran inventario visual patrimonial radicado en el Museo Británico, al igual que otros museos europeos (Lara López, 2005). Las excavaciones arqueológicas encontraron también en la fotografía una herramienta de gran utilidad, como ilustran las famosas fotos del hallazgo de la tumba de Tutankhamon realizadas por Howard Carter al descubrirla. Esta posibilidad de registro y difusión fue complementada y exaltada durante la década de 1880 por el desarrollo de la técnica de impresión en medios tonos, que posibilitó el uso de fotografías en la prensa, iniciándose una nueva era en los medios gráficos.

Las dos décadas que precedieron al quiebre de la Primera Guerra Mundial estuvieron marcadas por numerosos cambios en muchas ideas establecidas respecto a las sociedades, la política y el arte. En este contexto, el cine y la antropología se distinguían como proyectos modernos en una época de movimiento y experimentación. Sin embargo, el estallido de la guerra quebró la apertura y transformación que venía experimentando el temprano siglo XX, bifurcando los desarrollos de la antropología científica por un lado y el cine documental por el otro. La escisión entre estas dos disciplinas se concentró en diferenciaciones críticas enfocadas alrededor de las nociones de realidad y verdad, divergiendo en tradiciones separadas (Grimshaw, 2001).

Un paradigmático ejemplo de esta situación fue lo acontecido durante el trabajo de campo desarrollado por el antropólogo Bronisław Malinowski en Papúa Nueva Guinea, Oceanía. En 1914, poco antes de que comenzara la Gran Guerra, empezó su trabajo de campo en las islas Trobriand, durante el cual utilizó la cámara fotográfica como una herramienta más

de documentación. Malinowski había nacido en Cracovia, parte entonces del imperio austrohúngaro, por lo que al estallar la guerra, su país de nacimiento se encontró en relaciones de hostilidad con el imperio británico, soberano del territorio donde se encontraba. Esta situación hizo que permaneciera allí hasta que el conflicto acabase, y de este largo trabajo de campo *in situ* surgió su libro *Los argonautas del océano Pacífico* (1922), etnografía con la cual fundó la consolidación de la antropología como una disciplina profesional. Si bien Malinowski tomó muchísimas fotografías durante sus años en las islas Trobriand, su libro contiene muy pocos diagramas y fotos, debido a que en la década de 1920 la antropología ya no se encontraba trabajando con imágenes.

La verdad indiscutible de la evidencia fotográfica se volvió problemática en el siglo XX mediante lo que Martin Jay denominó “la crisis del ocularcentrismo” a partir de la pérdida de la fe en la epistemología objetivista (Jay, 1994). Grimshaw establece, para el inicio de ese siglo, el predominio simultáneo de dos formas de mirada antropológica: una *visión positivista y romántica*, en la que se asume que la fotografía da a ver la realidad tal cual es, y una *visión ilustrada y modernista*, que hace referencia a las relaciones ambiguas de alteridad transformando el objeto de observación en un objeto estético. Según la autora, esta ambivalencia desembocó en una censura de las imágenes en los trabajos antropológicos desde la Segunda Guerra Mundial hasta finales de los años setenta.

Paradójicamente, en el mismo período se ubica la afirmación del cine etnográfico como disciplina, que se consolidó entre 1940 y 1970 con Jean Rouch, Judith y David MacDougall, John Marshall, Tomothy Asch y Robert Gardner, entre otros. En los años setenta la antropología social y cultural y la antropología visual encontraron un buen contexto para retomar un proyecto común que había sido truncado. Si bien las propuestas fueron muy diversas, todas giraron en torno a la filmación como método de investigación, planteando inquietudes en relación con el método de trabajo de campo que la antropología textual comenzaría a plantearse poco tiempo después (Orobitg Canal, 2008).

En un contexto contemporáneo, Elisenda Ardèvol Piera (1994) establece una triple perspectiva para la interrelación entre antropología y medios

visuales: su utilización como herramientas de investigación, su función en la transmisión del conocimiento antropológico y como objeto mismo de estudio para las ciencias sociales. Según la autora, la antropología visual como área de conocimiento explora la imagen y su lugar en la producción y transmisión de conocimiento sobre los procesos sociales y culturales, a la vez que intenta desarrollar teorías que aborden la creación de imágenes como parte del estudio de la cultura (Ardèvol Piera, 1994: 14). Sin embargo, cabe destacar el escaso desarrollo de enfoques desde la antropología que aborden la imagen como objeto exclusivo de estudio, como tampoco es usual hallar marcos teóricos y conceptuales para la producción, análisis y crítica de la documentación audiovisual o visual de los fenómenos culturales desarrollados desde la antropología misma.

El objetivo principal de este artículo radica en indagar y problematizar la construcción de sentidos de *modernidad y tradicionalismo* en la imagen fotográfica a principios del siglo XX en Argentina; y también la relación que estas concepciones establecieron con otros medios de expresión, como la pintura, el cine o la literatura, a nivel nacional e internacional. Como fue nombrado en la introducción, las imágenes citadas se analizan desde una perspectiva de la cultura visual, relacionándolas con fotos de otros fotógrafos de Argentina, con imágenes fotográficas de fotógrafos y sociedades fotográficas de Europa y Estados Unidos, con pinturas nacionales y de artistas europeos, e incluso con algunas obras literarias y cinematográficas coetáneas.

Una de las aproximaciones que es pertinente desarrollar en este marco teórico es la de los *estudios visuales*, surgidos a mediados de los años noventa en el ámbito anglosajón como un proyecto interdisciplinario, cuyo objeto de estudio es la *cultura visual*. Esta corriente estudia la importancia de la imagen en las sociedades contemporáneas y su relación con quien las mira. Su línea de análisis supone que las imágenes nos influyen a la hora de entender el mundo, creándonos una serie de referentes de todo lo que nos rodea. Al cambiar constantemente los medios visuales de comunicación y sus usos, la cultura visual tiene un carácter provisional y variable, por lo que no es fija en el tiempo, adaptándose a la época y a las circunstancias. Según Nicholas Mirzoeff, uno de los teóricos más reconocidos dentro de esta corriente, “es una estructura interpretativa fluida, centrada en la comprensión de la respuesta de los individuos y los grupos a los medios

visuales de comunicación” (Mirzoeff, 2003: 21). Si bien en su libro *Una introducción a la cultura visual* (2003) el autor se focaliza especialmente en la sociedad posmoderna, su planteo es adecuado para ser retomado en el trabajo aquí propuesto, posibilitándonos la relación con otras imágenes. Su tesis central indica que la posmodernidad es consecuencia de una crisis visual de la cultura, generando la necesidad de interpretar a la globalización posmoderna de lo visual como parte de la vida cotidiana. De este modo, la cultura visual se interesa por los acontecimientos visuales en los que los espectadores buscan información, significados o placer conectados con la *tecnología visual*, entendiendo por esta a cualquier dispositivo tecnológico diseñado ya sea para ser observado o para aumentar la visión natural, desde la pintura al óleo hasta la televisión e internet. Sin embargo, las partes que constituyen a la cultura visual no están definidas por los medios visuales de comunicación en sí, sino por lo que puede definirse como *acontecimiento visual*, es decir, la interacción entre el espectador y lo que mira. En relación con la fotografía, Mirzoeff establece que “si la cultura visual es el producto del encuentro de la modernidad con la vida cotidiana, la fotografía es el ejemplo clásico de este proceso” (Mirzoeff, 2003: 101).

Para el teórico estadounidense W. J. T. Mitchell (2003) existe la necesidad de analizar un ámbito de importancia creciente en las sociedades contemporáneas: el de la *visualidad*, en el que se intenta dar cuenta, sin restricciones disciplinares, de los procesos de producción de significado cultural que tienen su origen en la circulación pública de las imágenes. Mitchell define como *visualidad* a la práctica consistente en ver el mundo y especialmente la mirada de los demás, develando la evidencia que rodea la experiencia de la visión y tornándola un problema susceptible de ser analizado. Según los estudios visuales, la visión es una “construcción cultural” e incluso una “actividad cultural”, que es aprendida y cultivada, y que posee una historia relacionada que se halla profundamente entrelazada con las sociedades humanas, con las éticas y políticas, con las estéticas y la epistemología del ver y del ser visto (Mitchell, 2003: 19). De esta manera, la cultura visual comienza en un área de lo no estético, de las experiencias y formas visuales inmediatas, dentro de un campo mayor que se podría denominar como “visualidad vernácula” o “mirada cotidiana”. Es decir que la visualidad debe ser entendida no sólo como la construcción social de la visión, sino como la construcción visual de lo social (Mitchell, 2003: 39).

Para el análisis sobre la producción de la SFAA aquí propuesto también son tomados en consideración los aportes del historiador del arte alemán Hans Belting (2007), quien se propone pensar una definición de la imagen desde la tríada imagen-medio-cuerpo. Belting considera a nuestro cuerpo como el verdadero lugar de las imágenes, ya que es en él donde estas reciben un sentido vivo y un significado. En su libro *Antropología de la imagen* (2007) establece que la imagen fotográfica se ubica entre el momento de la toma de la fotografía y la producción de su copia material, y propone hablar de imágenes en sentido antropológico, como imágenes del recuerdo y la imaginación con las cuales interpretamos el mundo. De este modo, representamos al mundo mediante imágenes de nuestra propia imaginería, y así las imágenes que una foto contiene son imágenes simbólicas de la imaginación que “al coleccionarlas, al intercambiarlas o al valorarlas como símbolos del recuerdo [...] se presentan como muestras antropológicas, similares a los afanes del pasado por pretender hacer inteligible el mundo, con la creencia de que se apropiaban de él en la imagen” (Belting, 2007: 264). Las imágenes son así *intermediales* ya que mudan de soporte a lo largo de su historia, independientes de los medios que las portan. En el presente trabajo nos preguntamos cómo y por qué se formaron las imágenes que generó la SFAA y cómo se relacionan con imágenes de otras disciplinas, ya sea pintura, fotografías de otros autores, cine e incluso literatura, retomando e indagando esta propiedad de *intermedialidad* entre diversos medios y dispositivos.

Las imágenes fotográficas simbolizan la percepción y el recuerdo que tenemos del mundo, son un medio entre dos miradas. Esta idea, desarrollada por Belting, se basa en la premisa de la existencia de imágenes por un lado y medios portadores por otro. Ambas instancias se relacionan de manera compleja, ya que la imagen, al no poseer un medio portador físico determinado, requiere siempre un medio para presentarse y re-presentarse. Las imágenes son intermediales porque migran entre los medios históricos de la imagen que fueron inventados para que ellas se representen, son nómadas de los medios. Belting determina a la imagen fotográfica como un medio moderno de la imagen, que fue alguna vez el verdadero ícono de la Modernidad. Sin embargo, la imaginación dejó de preocuparse por la verdad absoluta del exterior que en teoría era capaz de representar la fotografía, y dejó de tener utilidad el hecho de poder fotografiar el mundo. “La

fotografía ya no enseña cómo es el mundo, sino cómo era cuando todavía se creía que era posible poseerlo en fotos. [...] La fotografía fue alguna vez una mercancía de la realidad” (Belting 2007: 267). La “crisis del ocularcentrismo” del siglo XX, que ya fue nombrada, volvió relativa a la verdad indiscutible de la evidencia fotográfica. Sabemos que con ella podemos reproducir incluso aquello que sólo es posible imaginar, porque únicamente en nuestro interior se corporizan las imágenes. El mundo después de la intervención de la fotografía se convierte en una especie de museo, ya que la fotografía geometriza, nivela y clasifica. Así, el mundo fotografiado se convierte en un archivo de imágenes que permanecen como recuerdos mudos de nuestras miradas percederas. Las miradas de dos personas que observan la misma fotografía divergen del mismo modo en que divergen sus recuerdos (Belting, 2007).

En este sentido de imágenes como intermediales, en relación con la distinción imagen-medio, es posible ubicar a la idea de *anacronismo* de Georges Didi-Huberman en *Ante el tiempo* (2011), la cual se relaciona con las imágenes en varios planos. Por un lado, prácticamente todas las imágenes que vemos provienen de un pasado respecto a nosotros como espectadores, fueron el presente de alguien y son sin dudas nuestro futuro. Las imágenes nos trascienden, tienen más de memoria y de porvenir que quien las mira; son *anacrónicas*, son una huella y un trazado de tiempos que colisionan: la imagen toca otros tiempos suplementarios además de liberar signos de su propia época. Entonces mirarlas es viajar en el tiempo, hacia atrás y hacia adelante. Didi-Huberman define a este anacronismo como la sobredeterminación de las imágenes respecto del tiempo, en ellas convive un “montaje de tiempos heterogéneos” y discontinuos que sin embargo se conectan. Pero también, las imágenes son anacrónicas en el sentido de que en cada una de ellas se entremezclan a la vez varios sentidos de la misma imagen, un “abanico abierto de sentidos”, de posibilidades simbólicas. Cada imagen es reinterpretada en cada tiempo, resignificada en cada contexto presente. Sobre esta virtud dialéctica del anacronismo de las imágenes Didi-Huberman afirma “las imágenes, desde luego, tienen una historia; pero lo que ellas son, su movimiento propio, su poder específico, no aparece en la historia más que como un síntoma” (Didi-Huberman, 2011: 48).

En la historia del arte es elemental considerar a las relaciones que organizan los diversos componentes, de las cuales para este autor francés la fundamental es la *relación de semejanza*. Didi-Huberman retoma a Walter Benjamin, quien asegura que las obras de arte tienen una “historicidad específica” que se despliega multiplicadamente de un modo intensivo, que “hace brotar –entre las obras– conexiones que son atemporales [...] de donde obtienen el aspecto monádico de esta historicidad propia de las obras de arte”.⁵ El autor también retoma a Aby Warburg y asevera que tanto Warburg como Benjamin comprenden que es menester la elaboración de nuevos modelos de tiempo en relación con las imágenes, ya que estas no están en la historia como un punto sobre una línea, poseen o producen una *temporalidad doble faz*, conceptualizada por Benjamin como “imagen dialéctica”. Ambos autores consideran que esta propiedad dialéctica de las imágenes es la condición mínima para no reducir las a un simple documento de la historia y para no idealizarlas en un puro momento de lo absoluto, siendo la historicidad *anacrónica* y la significación sintomática dos ejes sobre los cuales se construye esta temporalidad doble faz.

A fines prácticos, para estructurar el análisis sobre la producción de la SFAA en este trabajo, se retomaron dos ejes sobre los cuales la historiadora del arte argentina Andrea Cuarterolo en su libro *De la foto al fotograma* (2012) estructura la producción de la época: la *modernidad*, afín a las ideas de positivismo decimonónico y el *tradicionalismo*, ligado a las ideas del nacionalismo vernáculo. La fotografía permitía exaltar y mostrar el proceso de modernización que comenzaba a instalarse en Argentina, principalmente en las grandes ciudades. Por las características de accesibilidad democrática que plantean las técnicas de la fotografía y el cine, ambas manifestaciones se convirtieron en los medios ideales para la configuración de un imaginario nacional colectivo, en un contexto de acelerado crecimiento poblacional, que duplicó para 1895 la población del país gracias a la masiva llegada de extranjeros, principalmente europeos. En este contexto, surge entonces un fuerte discurso nacionalista frente al impacto del fenómeno migratorio, el cual plantea una profunda nostalgia por la tradición nacional y el mundo rural en torno a tres ejes: el rescate de la

5 W. Benjamin, Lettre n° 126 a Florens Christian Rang, *Correspondance*, I, p. 295, en G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.

historia argentina, la revalorización del interior del país como reducto de la identidad nacional y la exaltación de la cultura criolla, planteando una visión mítica del gaucho que será retomada en el cuarto apartado del presente trabajo (Cuarterolo, 2012).

2. La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados

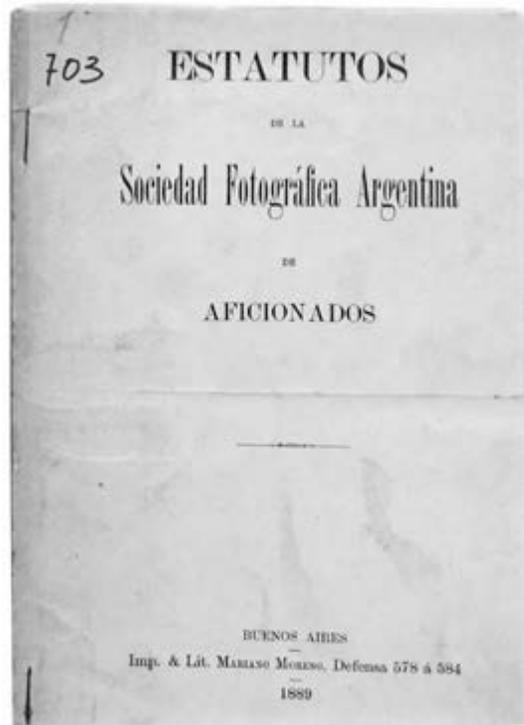
Durante los últimos años del siglo XIX en Argentina la práctica fotográfica motivó a las clases más pudientes del país, quienes encontraron en esta una particular técnica mediante la cual reflejar sus concepciones e ideales positivistas, en el marco de una creciente disposición al consumo cultural por parte de los sectores burgueses y pequeño burgueses de Buenos Aires (Malosetti Costa, 2001). Los ricos fotógrafos aficionados de la elite porteña buscaron compartir y desarrollar esta práctica en función de sus expectativas y para ello crearon su propia institución.

La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados fue fundada el 29 de abril de 1889 por trece fotógrafos aficionados pertenecientes a la elite porteña.⁶ Desde sus inicios, uno de sus objetivos principales consistió en “hacer de la fotografía una herramienta de difusión y exaltación de la Argentina moderna, de sus logros materiales, de la belleza de sus paisajes y rasgos culturales e históricos más típicos”.⁷ Conformó para su funcionamiento un estricto estatuto a imitación del estilo europeo que especificaba, entre otras destacables características, que todos sus miembros debían ser específicamente aficionados, esto es, no desarrollarse profesionalmente como fotógrafos. La SFAA funcionó como tal hasta mediados de la década del 1920 y se constituyó como un longevo proyecto fotográfico, uno de

6 En el libro *La fotografía en la Argentina* (1986), del historiador Juan Gómez, se encuentra publicada una copia del acta fundacional de la SFAA en 1889. Luego de la primera reunión citada se conformó una Comisión Provisoria conformada por Leonardo Pereyra como presidente, Germán Kuhr como vicepresidente, Francisco Ayerza como secretario y José M. Gutiérrez, Roberto Wernicke, Ricardo N. Murray, Fritz Büsch, Juan Quevedo, Isidro Calderón y Piñeyro como vocales. Completaban la lista de trece integrantes Daniel Mackinlay, Leonardo Pereyra Iraola, Fernando Denis y Fernando Steinius (Gómez, 1986: 117).

7 Priamo, Luis (1997) “La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados y sus fotografías nacionales”, *I Encontro de História da Fotografia Latino-Americana*, Río de Janeiro, citado en Cuarterolo, Andrea (2012) *De la foto al fotograma*. Centro de Fotografía de Montevideo, p.108.

los más prolíficos y geográficamente abarcadores, emulando la práctica asociacionista europea en torno a la fotografía⁸ (Tell, 2017). El hecho de que un ejemplar de su estatuto de 1889 se encuentre actualmente en la biblioteca de la Société Française de Photographie comprueba que mantenía estrechos vínculos con sociedades fotográficas de otras partes del mundo.⁹



Estatuto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados de 1889 conservado en la biblioteca de la Société Française de Photographie. Fotografía de la autora.

8 A mitad de los años cincuenta se constituyeron las grandes sociedades fotográficas europeas como la Royal Photographic Society de Inglaterra (1853) y la Société Française de Photographie de Francia (1854).

9 Una transcripción completa de este estatuto, junto a un análisis del mismo, se encuentra publicado en el libro *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX* (2017), de la historiadora Verónica Tell.

La Sociedad estaba compuesta por miembros de las más importantes familias de la burguesía terrateniente porteña junto a importantes figuras del poder político de entonces, como Leonardo Pereyra, uno de los fundadores de la Sociedad Rural Argentina, Francisco Ayerza, Federico Lacroze, Francisco P. Moreno, Estanislao Zeballos y Marcelo T. de Alvear, quien continuaría como socio incluso hasta sus años de presidente en la década de 1920, entre muchos otros miembros destacados.¹⁰ El estatuto establecía cuál sería el procedimiento para la selección y admisión de nuevos socios, el cual durante los primeros años de la SFAA consistía en ser presentado por tres socios que lo conocieran personalmente. El nombre del candidato quedaba expuesto en una pizarra durante ocho días “para que los socios puedan dirigir a la Comisión Directiva cualquier observación que creyeran conveniente”¹¹. Asimismo el estatuto de 1889 establece cuatro categorías de socios: activos, protectores, corresponsales y honorarios.

Repasando la historia y la producción fotográfica de la SFAA es posible suponer que la entidad se proponía hacer de su fotografía una herramienta para la tarea de difusión y exaltación nacional. La SFAA adhería a las ideas modernizadoras de la generación del ochenta, buscando producir imágenes que mostraran un país próspero y pujante. Convertida en medio de información, educación y recreación, en depósitos de memoria y conocimiento y en mecanismo de construcción social de la realidad, este tipo de fotografía, propia de la época, propició la construcción de un ideario de país determinado, tanto puertas adentro como hacia el exterior (Cuarterolo, 2012). Sus fotos se exhibieron en grandes exposiciones internacionales, en sociedades fotográficas extranjeras y en importantes revistas del exterior buscando generar publicidad para el país.¹² Este era un objetivo explícito

10 Un listado detallado de las importantes figuras del quehacer nacional que pasarían por la SFAA se encuentra en *La fotografía en la Argentina* (1986), de Juan Gómez. El autor destaca que sólo es posible hallar entre los muchos nombres tres socias activas: María Teresa Bermúdez de Gnecco, Victoria Aguirre y Jiselle Shaw (Gómez, 1986: 118). Asimismo, la historiadora Andrea Cuarterolo desarrolla un profuso análisis de ciertos miembros de la SFAA relacionados con los orígenes del cine silente en Argentina en el capítulo 2 de su libro *De la foto al fotograma* (2012).

11 Según establece el artículo 6º del Capítulo II del Estatuto de 1889. Cuarterolo especifica que hacia 1925, hacia el final de la SFAA, la membresía se había vuelto abierta y era incluso publicitada en los diarios (Cuarterolo, 2012: 114).

12 Para 1920 sus imágenes habían sido exhibidas en los salones de la Sociedad Fotográfica de Viena, la Sociedad para el Adelanto de la Fotografía en Berlín, la Sociedad Francesa de Fotografía de París, el Foto-Club de París, la Sociedad Fotográfica de Italia, la Sociedad Belga de la fotografía

de la entidad, a punto tal que en las memorias de una Asamblea General de 1899 podemos leer:

*“Cuando en el extranjero se propaguen las fotografías que le hagan conocer todas esas cosas, no se nos mirará como un país de hombres vestidos con plumas y quillangos, sino por lo que realmente somos, un país nuevo que encierra todas las riquezas imaginables que factor del trabajo y del progreso, marcha a la cabeza de las naciones sud-americanas, imitando y semejando en todo a las principales Naciones de la Europa”.*¹³

Los fotógrafos amateurs nucleados en la SFAA confirieron a su entidad una característica elitista, considerando que la fotografía ya era una actividad elitista de por sí para su época: su sociedad era exclusivamente para aficionados, ningún fotógrafo profesional o asalariado era admitido; la cuota de ingreso y la suscripción mensual eran elevadas, y las exposiciones que organizaban eran cerradas, únicamente para exhibir sus propios trabajos. Probablemente estos aficionados no esperaban de la distribución de sus fotografías una retribución económica, aunque sí cierta gratificación y prestigio social. Sin embargo, más allá de la retribución económica, las diferencias técnicas entre los profesionales y los aficionados de la época probablemente eran mínimas. El entonces nuevo lenguaje fotográfico establecía una alianza entre la tradición ancestral y los recursos técnicos, lingüísticos y expresivos de la vanguardia. La realización de fotografías en aquel momento no sólo suponía contar con dinero para invertir en cámaras de fuelle, pesados trípodes y químicos, sino también con tiempo de ocio necesario para desarrollar la práctica fotográfica y conocimientos técnicos específicos para aplicar durante la toma y el posterior revelado.

Laura Malosetti Costa establece en su libro *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (2001) ciertos objetivos como guía en la creación de la Sociedad de Estímulo de Bellas Artes (en adelan-

de Bruselas. “La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados”, en *Foto-Revista*, año I, nº 1, octubre de 1920, p. 9, citado en Cuarterolo, Andrea (2012) *De la foto al fotograma*, p. 109.

13 Memoria de la Asamblea General de la SFAA del 29 de julio de 1899, transcrita en “La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados”, en *Foto Revista*, año I, nº 1, octubre de 1920, pp. 10-11, cita completa en Cuarterolo, Andrea (2012), p. 138.

te SEBA)¹⁴ que son posibles de hallar también en la conformación de la SFAA. El surgimiento de este tipo de asociaciones en torno a actividades artísticas está relacionado, según la autora, con las transformaciones que vivió Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX, principalmente con la creciente disposición de los sectores burgueses al consumo cultural. Esta época se caracterizó por un despliegue de actividades orientadas al desarrollo de las bellas artes en el ámbito cultural urbano bajo ideales de progreso que veían al arte como un estado avanzado de civilización, como “el progreso material de las naciones”, en palabras del contemporáneo pintor Eduardo Schiaffino.

Existían manifiestas conexiones entre los socios de ambas instituciones, quienes compartían espacios de pertenencia comunes e incluso la adhesión a ambas instituciones, como el caso de Leonardo Pereyra, quien fuera propulsor de la SFAA y parte de la comisión directiva de la SEBA¹⁵ (Tell, 2013). Malosetti Costa señala ciertos propósitos principales para la conformación de la SEBA, que podemos expandir a la SFAA. El primero de ellos consistió en desarrollar la actividad artística en Buenos Aires creando las condiciones para su profesionalización y perfeccionamiento, buscando mejorar la disponibilidad de recursos técnicos y materiales. De la mano de este objetivo se buscaba elevar a las actividades artísticas a la categoría de actividad intelectual, promoviendo la conformación de un público y un mercado para sus obras, junto con espacios específicos para su exhibición. Asimismo, ambas sociedades tenían como objetivo transmitir a través de sus obras valores de civilización y refinamiento de la cultura. El último de los objetivos que establece la autora es el de establecer una red de vínculos con los grandes centros artísticos internacionales, para lo cual la SEBA comenzó a promover una serie de viajes, envíos y exposiciones (Malosetti Costa, 2001: 17).

A partir del propósito básico de promoción de la fotografía, la SFAA promovió dos líneas en principio diferenciales: la realización de concursos anuales organizados por la institución y la elaboración de un archivo. La

14 La Sociedad de Estímulo de Bellas Artes fue fundada en 1876 por iniciativa de artistas como Eduardo Sívori y Eduardo Schiaffino, entre otros.

15 Leonardo Pereyra fue vocal primero y presidente desde 1893 de la SEBA.

designación autoral individual se reservó sólo para la primera actividad, mientras que la identificación que llevaban los negativos producidos por los socios era la de la Sociedad en general. La supresión del nombre del autor a instancias de un objetivo grupal supone un sentido de pertenencia social e histórico. En última instancia, cada fotografía era sólo una fracción del documento de la SFAA, y mientras cada miembro renunciaba a la exclusiva pertenencia y autoría de sus negativos, se hacía por extensión titular de todos los que se encontraban en poder de la Sociedad (Téll, 2017: 141). De este modo, la entidad estimuló la producción y gestionó el archivo de miles de negativos producidos por sus decenas de socios. Como ya hemos nombrado, en varios aspectos la SFAA tomó el modelo de otras asociaciones y sociedades fotográficas europeas, desde su forma de funcionamiento hasta el tipo de imágenes que se producían y sus modos de circulación. Un ejemplo fue la realización de salones periódicos, en los cuales los socios podían exhibir sus producciones. La Royal Photographic Society de Londres, fundada en 1853 y hasta 1894 llamada Photographic Society of London, realizaba exposiciones anuales en las cuales se entregan distinciones, al igual que en los concursos de la SFAA.

Si tenemos en cuenta las características sociales de estos aficionados es comprensible que adhirieran a las ideas modernizadoras de su época: en sus imágenes se preocuparon por mostrar un país moderno, próspero, a la par que registraron lo pintoresco, como los tipos populares y oficios, y los deslumbrantes paisajes de Argentina. En aquella época, tanto los fotógrafos profesionales como los aficionados de la SFAA coincidieron en representar al país como un territorio en plena expansión económica, ya dominado por completo y conocido por sus habitantes, en un momento en que el Estado buscaba inversionistas y promocionaba la inmigración europea. En sus fotografías se imponía el lema de “orden y progreso”, mediante la imagen de un país con ciudades y paisajes deslumbrantes, oficios pintorescos y obras públicas en marcha. Uno de los tantos aspectos que sedujo a Francisco Ayerza y a los demás participantes por su tinte pintoresco fue la Pampa, cuya geografía comenzaba a ser alterada por el maquinismo y la inmigración, como documentan algunas imágenes de la época. De ese interés por el campo argentino y sus costumbres nació, por ejemplo, la idea de ilustrar fotográficamente el *Martín Fierro*. En relación con las temáticas elegidas y la forma de abordarlas fotográficamente, se retomarán

los dos ejes sobre los cuales trabaja Andrea Cuarterolo, la *modernidad*, ligada a las ideas de positivismo decimonónico, y el tradicionalismo, afín a las ideas del nacionalismo vernáculo (Cuarterolo, 2012).

Puesto que la Sociedad tenía su centro en Buenos Aires, aunque contó con correspondientes en otras ciudades y en el exterior, los viajes que por ocio o vacaciones familiares realizaban sus asociados eran una buena ocasión para conseguir tomas de nuevos lugares. Los paisajes naturales y urbanos allí obtenidos se sumaban a las fotografías de la capital nacional, que era el sitio más fotografiado.¹⁶ Además de registrar los espacios más representativos de la ciudad, se evidencia en las imágenes porteñas un especial interés por los edificios recientemente terminados, soliendo eludir a las obras en construcción. Los temas y lugares de las fotografías son muchos y tienden a mostrar una ciudad pujante: parques, buques de la Marina en el Río de la Plata, mercados, el hipódromo de Palermo, el zoológico, el Hotel de Inmigrantes, monumentos, escenas del puerto, hospitales (a menudo también las salas interiores con el instrumental médico), calles, fábricas, todo esto con y sin gente. Tipos populares, escenas rurales, imágenes de exposiciones de la Sociedad Rural y algunos reportajes, por ejemplo en ocasión de la visita del presidente brasileño Campos Salles en 1900.

Los influyentes socios del grupo tenían en la mira vehiculizar a través de sus imágenes la apreciación del parecido de Argentina con los países europeos. En una sociedad en que el poder económico y el poder político se confundían, los miembros de la SFAA tenían especial interés en que Argentina tuviera una imagen favorable en el resto del mundo, de modo que pudiera incentivar los intercambios comerciales y las inversiones extranjeras. Tanto dentro del país como en el exterior, la Sociedad proveía de imágenes a las publicaciones ilustradas, convirtiéndose en una suerte de agencia gráfica. En este momento histórico en particular, la fotografía, por su alcance masivo y por la democrática accesibilidad que proponía su lenguaje, se convertía en el medio ideal para la configuración de un imaginario colectivo (Cuarterolo, 2012). En el doble proceso ya nombrado,

¹⁶ Según un relevamiento temático realizado en el Archivo General de la Nación por la Fundación Antorchas, de las 4717 fotos de la SFAA allí conservadas, 3643 son imágenes urbanas y 2703 retratan a Buenos Aires (Mirás, 2007: 9).

este medio de reproducción mecánica asociado a la técnica y al progreso, exaltaba el proceso de modernización que comenzaba a instalarse en Argentina. Pero, al mismo tiempo y en sintonía con el discurso nacionalista que surgía, se mostraba frente al impacto inmigratorio una gran nostalgia por la tradición nacional y el mundo rural.

La SFAA se convirtió en la principal proveedora de fotografías para usos de distintas esferas institucionales. Un claro ejemplo constituye su colaboración fotográfica específica como entidad para la Comisión de Límites entre Argentina y Chile a finales del siglo XIX, y después para la Comisión Argentina Demarcadora de límites con el Brasil, para la cual realizó un álbum entre 1900 y 1904 (Cuarterolo 2012: 114 y 116). Este propósito estaba estipulado en sus estatutos, el cual preveía en su último artículo (Nº 45) de la versión consultada de 1889 que en caso de disolverse la Sociedad “todo aquello que existiese en los Archivos de la Sociedad que pudiera tener algún interés artístico o científico, será distribuido en los Museos o Bibliotecas del Estado”, hecho en el que se refleja cómo los intereses del ámbito público se antepusieron a los privados de quienes fueran sus socios.

3. La modernidad en las imágenes de la SFAA.

La representación de la modernidad en la Ciudad de Buenos Aires

Como ya fue dicho, uno de los ejes del presente trabajo radica en indagar y problematizar la construcción de sentidos de *modernidad* en las imágenes de la SFAA. La “modernidad” se constituyó como un movimiento que irrumpió en la Francia prerrevolucionaria del siglo XVIII, el cual postuló el rol central de la razón y de la ciencia para analizar los fenómenos físicos, naturales y sociales. La razón fue en este contexto conceptualizada como un instrumento clave para transformar el mundo, articulada con la idea de cambio y de “progreso”, ya que en el eje del movimiento está la idea de cambio cultural y social, en un continuo movimiento de “mejoramiento e innovación incesante”.

Las elites latinoamericanas asumieron a la Modernidad europea como el modelo válido para construir el Estado, el sistema político y la cultura, buscando ser parte de las naciones “civilizadas” siguiendo camino hacia el “progreso”. En consonancia, el proyecto de la elite argentina fue un “civilizador” que procuró crear un paisaje urbano y organizó la producción y la cultura en adaptación al modelo europeo, según el cual el progreso debía emularse de los países más avanzados de Europa occidental: Francia e Inglaterra (Cancino Troncoso, 2003).

La representación visual argentina no quedó fuera de este contexto, haciendo eco de los procesos de selección, apropiación, resignificación y discusión de los modelos europeos que caracterizaron las relaciones entre centros y periferias a fines del siglo XIX. Tanto la fotografía como las artes plásticas fueron artífices de un repertorio iconográfico vinculado explícitamente a un imaginario nacional en construcción. El desarrollo de estas actividades visuales, junto con el afán por adquirir la mirada europea y sus

normas, formaba parte de aquello que se entendía como “civilización”, de la adquisición de un capital simbólico que ubicaría a Argentina en un lugar cada vez más destacado en el mundo (Malosetti Costa, 2001).

Uno de los temas ampliamente trabajados por la Sociedad es el seguimiento fotográfico que sus integrantes realizaron de la ciudad de Buenos Aires y su pujante desarrollo a fines del siglo XIX y principios del XX. Retomamos para este análisis la distinción que realiza Marta Mirás sobre la representación de una *ciudad física* y una *ciudad social* en las imágenes producidas por la SFAA de fragmentos selectivos de Buenos Aires (Mirás, 2007). Según esta autora, los motivos elegidos para el relevamiento fotográfico que realizaron los socios fueron determinados por sus intereses y búsquedas particulares, seleccionando y construyendo un tipo de mensaje y ciudad determinado y permitiendo así entrever a través de sus imágenes códigos significativos, estéticos y sociales.

En las imágenes de la ciudad de Buenos Aires producidas por la SFAA se priorizó el registro del área central de la ciudad, dejando de lado sus periferias y zonas menos caudalosas, que sí encontraron eco en otras expresiones del momento como el sainete y los primeros tangos. La Plaza de Mayo, la Casa de Gobierno o la reciente Avenida de Mayo son algunos de los sitios más fotografiados, siempre como escenarios concluidos y consolidados, nunca registrados en construcción. Los espacios verdes también ocupan un lugar importante, especialmente los parques de Palermo y Recoleta, junto a determinados espacios de reunión de las clases altas, como el Hipódromo. En general, las fotografías de la SFAA retratan espacios públicos, haciendo hincapié en edificaciones, avenidas, calles y paseos recientemente inaugurados o modificados, dando cuenta del “progreso de la metrópoli”. La diversidad de obras producidas en el marco del proceso de metropolización y modernización por el Estado liberal afloran insistentemente en las imágenes de la ciudad del 1900 (Mirás, 2007: 21).

Pierre Bourdieu (1965) estableció que el uso social de la fotografía se centra en que mediante la intervención del *ethos* (interiorización de regularidades objetivas y corrientes) los grupos subordinan la práctica fotográfica a la regla colectiva, “la fotografía más insignificante expresa, además de las intensiones explícitas de quien la ha tomado, el sistema de los esquemas



Av. de Mayo, edificio del diario La Prensa, SFAA (AGN).

de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo” (Bourdieu, 1965: 4). El autor afirma que las normas que organizan la captación fotográfica del mundo son indisolubles del sistema de valores implícitos propios de una clase. Este es uno de los ejes que es retomado en el presente trabajo para reflexionar sobre la producción de la SFAA. Según Bourdieu, para comprender adecuadamente una fotografía se deben articular varias esferas, tanto de época como de clase, confiriendo funciones que responden a los intereses propios y su estructura social. Los



Niñas cantando el himno nacional, SFAA (AGN).



Sala de mujeres del Hospital Norte, SFAA (AGN).

integrantes de la SFAA generaron imágenes según sus ideales de grupo, y desde su posición social, económica y política en la sociedad argentina, especialmente porteña, de inicios de siglo XX. Estas características determinaron qué elegirían fotografiar y cómo, así como también qué dejarían explícitamente fuera de la representación fotográfica.

En consonancia con el proyecto de consolidación nacional del Estado argentino, muchas de las fotografías de la SFAA retratan especialmente situaciones e instituciones en las que el Estado como tal se encarna y hace presencia. En este sentido, se encuentran en los álbumes del Archivo General de la Nación un gran número de tomas de escuelas, colegios, edificios de gobierno, hospitales, el Congreso Nacional, el Palacio de Justicia, entre otros. Estas tomas son acompañadas por otro gran conjunto de imágenes que representan la presencia del Estado en las personas mismas, con diversos cuerpos del Ejército Nacional, niños asistiendo a clases, médicos trabajando, policías y la representación de diversas funciones estatales.

Dentro de la categoría de *ciudad social* de Mirás (2001), se puede afirmar que son escasos los registros de situaciones de la vida cotidiana y aún menos los de fotografías de situaciones espontáneas. La mayoría de las tomas corresponden, como se ha mencionado, a personas en actividades oficiales o situaciones sociales de la propia elite porteña y son pocas las fotografías de sectores sociales excluidos. Sin embargo, existe un conjunto de fotografías, distribuidas azarosamente en los 46 álbumes consultados que ilustra tipos urbanos y populares, como vendedores ambulantes e indigentes. Este tipo de fotografía urbana posada y planificada, no espontánea, es un clásico de las ciudades de 1900, que encuentran no sólo en otros fotógrafos coetáneos de Buenos Aires sino también en los registros fotográficos de cualquier otra gran ciudad de entonces. Según Marta Mirás, estas imágenes transmiten cierta dualidad, ya que los personajes son retratados con su atuendo modesto pero en poses sumamente rígidas y controladas, como en una reserva de actitudes que propician su significación (Mirás, 2007: 26).

Es posible trazar también paralelismo entre la producción de la SFAA y la SEBA, especialmente en el modo de mostrar los cambios que ocurrían en la ciudad, ya que ambas sociedades se movían bajo la premisa de producir obras en las que el país se viera representado como una “nación civilizada”



Cebolleros, SFAA (AGN).



Vendedor ambulante c.1895, Marc Ferrez,
Río de Janeiro, Brasil.



Padre e hijo (1920-1930), Martín Chambí, Cusco, Perú.

y lo más europea posible. Este tópico fue trabajado por importantes artistas plásticos de la época, como Pío Collivadino¹⁷, algunas de cuyas obras se citan a continuación en relación con fotografías contemporáneas de la SFAA. Muchas de sus pinturas retratan momentos de transformación y pujanza de Buenos Aires, con escenas de construcción, arribo de extranjeros, fábricas en funcionamiento, trabajadores en movimiento, puertos, etcétera. Un gran número de sus obras pueden relacionarse visual y temáticamente con fotografías de la SFAA, representando la misma situación, idea o lugar. Como afirma Hans Belting, las imágenes son intermediales

¹⁷ Pío Collivadino fue un pintor, grabador y escenógrafo argentino, hijo de italianos. Se inició artísticamente en Buenos Aires, pero realizó sus estudios en la Academia di San Luca de Bellas Artes de Roma. Ya instalado en Buenos Aires, durante las primeras décadas del siglo XX, gran parte de su producción es un testimonio visual de la ciudad en transformación. Fue integrante del grupo Nexus, compuesto por artistas que regresaban de Europa con el deseo de una renovación formal y el ímpetu de mostrar el nuevo paisaje urbano de Buenos Aires en construcción.

y tanto la pintura como la fotografía son dos medios portadores que posibilitan su figuración y mediación. Las imágenes citadas a continuación como ejemplos hacen referencia a las mismas ideas de modernidad y progreso a través de dos medios diferentes, que, como afirma Bourdieu, fueron generadas a través de la intervención de un determinado ethos.



Puente Alsina (1914), Pío Collivadino (MNBA).



Puente Alsina (c.1890), SFAA (AGN).



Inmigrantes, Pío Collivadino (MNBA).



Desembarcando, SFAA (AGN).

Es posible rastrear imágenes similares en muchas otras fotografías de la SFAA y en las imágenes de otros fotógrafos contemporáneos a nivel local, regional y mundial. Igualmente es posible relacionarlas con otras imágenes pictóricas, con imágenes cinematográficas e incluso con dibujos o imágenes publicitarias, en los mismos tres niveles geográficos. Las podemos conectar fácilmente con imágenes europeas, por ejemplo, porque Buenos Aires intentaba entonces imitar la apariencia de las principales ciudades de Europa de fines del siglo XVIII y las fotos tomadas aquí resultaban compositiva y temáticamente similares en muchos casos a las del viejo continente. Asimismo, como ya se ha dicho, es sabido que los integrantes de la Sociedad de Fotógrafos Aficionado mantenían vínculos con sociedades fotográficas europeas, emulando su forma de organización y funcionamiento, por lo cual también es viable suponer que lo hicieran en su forma de fotografiar y en las temáticas elegidas.



París, Boulevard de los Italianos antes de 1906.



Avenida de Mayo y Perú, SFAA (AGN).



Estación Constitución, SFAA (AGN).



Estación de París Saint-Lazare.

La representación de la modernidad en las provincias: el caso de Mendoza a través del Ferrocarril Trasandino

Los socios de la SFAA realizaban viajes dentro de Argentina organizados especialmente para obtener fotografías, también por ocio o vacaciones familiares, en los cuales, siguiendo las mismas líneas que regían su producción en la ciudad de Buenos Aires, produjeron una importante cantidad de fotografías de casi todas las provincias. Asimismo, la Sociedad contaba con corresponsales en otras ciudades y en el exterior¹⁸. Para realizar un recorte puntual, se ha elegido el caso de las fotografías del Ferrocarril Trasandino, localizado en la provincia de Mendoza.

El 10 de abril de 1910 se inauguró el primer viaje a través de la Cordillera de los Andes del Ferrocarril Trasandino, uniendo las ciudades de Mendoza en Argentina con Los Andes en Chile y consiguiendo además de la conexión entre ambos países, la de los océanos Atlántico y Pacífico. Fue

¹⁸ Entre ellos el fotógrafo Christiano Junior cuando ya se encontraba fuera del país y Francisco Boeuf, corresponsal en La Plata (Tell, 2017: 143).

tal la importancia que tuvo el Trasandino como medio de comunicación, traslado de gente y transporte de cargas que se constituyó en uno de los tantos motivos fotografiados reiteradamente por la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados.

La construcción del Ferrocarril Trasandino concretizó el principal medio de transporte del Cono Sur, conectando dos países y numerosas poblaciones a lo largo de 240 kilómetros de vías. Su finalización significó la apertura de un paso tanto económico como social, en una época con creciente necesidad de desplazar y desplazarse. Este nuevo medio de transporte y comunicación representó una doble condición de artefacto económico y cultural, permitiendo el intercambio de materias primas, productos e ideas y construyendo simultáneamente un nuevo paisaje (Seisdedos, 2009). En aquel momento, los ferrocarriles constituían un medio eficiente que permitía conectar los puertos con los centros de producción; eran los únicos capaces de recorrer grandes distancias e incluso de atravesar continentes. La construcción de trenes transcontinentales se había iniciado algunos años antes en América del Norte con el Central Pacific Railroad y el Union Pacific Railway en Estados Unidos en 1863 y 1869 respectivamente, el Canadian Pacific Railway en 1886, para luego sucederse con el Transiberiano en 1904 (recorriendo gran parte del norte asiático) y, a la par de ellos, el Trasandino en 1910.

Nuestro ferrocarril empezó a construirse en 1884, aprobado por la Ley N° 583 con el impulso de la iniciativa privada de los hermanos Juan y Mateo Clark¹⁹. Su construcción se concluyó veintiséis años después, cuando el 5 de abril de 1910 se realizó el primer viaje completo que atravesó la Cordillera de los Andes, uniendo los puertos de Valparaíso y Buenos Aires. La construcción completa de su trazado demoró más años de los planificados debido a la inestabilidad política de los países involucrados y sus recurrentes conflictos fronterizos, principalmente la Guerra del Pacífico (1879-1884) y revoluciones tanto en Argentina como en Chile. Sin embargo, una vez concluido el proyecto, el Ferrocarril Trasandino no sólo conectó océanos, sino

¹⁹ Los hermanos Clark eran hijos de una próspera familia con padre británico y madre argentina, instalados en Valparaíso, entonces capital financiera y comercial de Chile. El interés de los Clark radicaba en lograr una mejor ruta para el intercambio comercial entre los pueblos del interior de Argentina con el puerto de Valparaíso, por lo que habían tendido también años antes, en 1871, el primer servicio telegráfico a través de la cordillera entre Santiago de Chile y Mendoza.

que constituyó un corredor patrimonial atravesando y modificando tanto naturaleza como cultura, definiendo un sistema de unidad e identidad. Asimismo, se transformó en un emblema de vanguardia internacional, difundiendo y representando desde su condición moderna, tecnológica, económica, simbólica e histórica tanto el territorio geográfico que atravesaba como el imaginario y patrimonio cultural (Seisdedos, 2009).

En este contexto, el interés por fotografiar al Ferrocarril Trasandino por parte de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados se carga de sentidos. El grupo organizaba viajes y excursiones hacia aquellas atracciones, regiones o poblaciones que representaran tanto las innovaciones que ocurrían en el país, como la revalorización de lo vernáculo y tradicional frente al gran número de inmigrantes y cambios que estaban ocurriendo en la Argentina de inicios de siglo XX. Siguiendo a John Berger (2000), toda mirada está ligada a valores culturales y creencias vigentes en un determinado momento, y el Ferrocarril Trasandino reunió todas las condiciones de época para ser uno de los temas a trabajar tanto por la Sociedad como por otros fotógrafos. Por ejemplo, fue abordado por Oberdan Heffer, fotógrafo chileno de origen canadiense, uno de los varios profesionales que dejaron testimonio del paso del Trasandino en el país vecino. Mientras que, del lado argentino, fue retratado por Christiano Junior, A. W. Boote y Cía. y el fotógrafo mendocino Augusto Streich, entre otros (Makarius, 1990). Según los archivos de la SFAA consultados, no fue este un tema abordado en un único álbum exclusivamente, pero sin dudas llamó la atención de los miembros que pasaron por su región, quienes captaron motivos y escenas de su uso cotidiano y su travesía a través del paisaje, ya que en diferentes álbumes aparecen dispersas imágenes de este medio de transporte.

El Ferrocarril Trasandino generó intervenciones que tuvieron implicaciones tanto territoriales como sociales, técnicas y paisajistas al modificar sustancialmente el territorio que atravesaba con instalación de vías y estaciones, la construcción de grandes puentes y túneles, e importantes cortes de terreno. A partir de su construcción, se produjo un gran salto en las relaciones económicas, sociales y culturales no sólo entre Argentina y Chile, sino de toda la región (Lacoste Gargantini y Jiménez Cabrera, 2013). No casualmente el tendido final se inauguró el año de la primera gesta independentista, momento para el cual se construyeron numerosos edificios, pabellones e

innovaciones a lo largo del país, en consonancia no sólo con los festejos por cien años de la Revolución de Mayo, sino también con el apogeo del modelo agroexportador. En la celebración del Centenario, las elites mostraron al mundo una imagen de progreso, prosperidad y grandeza.



Tomando fotografías en la estación de Cacheuta, SFAA (AGN).

Desde un punto de vista cultural, el Ferrocarril Trasandino abría también la posibilidad para una renovación estética y de diferente apreciación de la Cordillera de los Andes. A partir de su emplazamiento fue posible estimar y vivenciar el paisaje andino de otro modo, pudiéndose realizar viajes cómodos, rápidos y seguros atravesando la desafiante cordillera (Aranda, Cussen y Lacoste, 2012). Dejando atrás los viajes de cuarenta días para llegar de Santiago de Chile a Buenos Aires, cruzando las montañas y las pampas, el Ferrocarril hizo posible un contacto más fluido, posibilitando, por ejemplo entre otras importantes innovaciones, la realización de cum-

bres presidenciales²⁰. El Trasandino contribuyó así a mejorar los intercambios comerciales²¹ y a generar nuevos espacios para la integración a nivel político y diplomático.

Las fotografías de la SFAA que incluyeron al Ferrocarril Trasandino aquí citadas y analizadas se conservan de modo bastante azaroso entre los cuarenta y seis álbumes digitalizados que se encuentran en el AGN. Es posible inferir que las fotos fueron realizadas por diversos fotógrafos, no sólo porque se localizan en diferentes álbumes sino también por el tipo de formato, color de copia y tipo de encuadre. Todas las fotos retratan construcciones del ferrocarril ya concluidas o trayectos por los cuales al menos ya se encontraba circulando el tren. Las tomas localizadas abarcan imágenes realizadas a la luz del día, principalmente en las cercanías de alguna de las estaciones del trazado ferroviario, lo cual es lógico si consideramos la dificultad para movilizarse en la época con otros medios de transporte por los trayectos intermedios, sobre todo contabilizando el traslado de los voluminosos equipos fotográficos de entonces. Las fotografías localizadas en los diferentes álbumes de la SFAA refieren a la estación cabecera de la ciudad de Mendoza y las estaciones intermedias de Cacheuta, Uspallata y Puente del Inca, localizadas en diversas distancias del recorrido que realizaba el ferrocarril: Mendoza era la primera, Cacheuta la cuarta, Uspallata la séptima y Puente del Inca la penúltima del lado argentino.

En la fotografía de transporte de ganado en Uspallata en particular es posible percibir que quienes se encuentran observando esa situación son en su mayoría lugareños, lo que en principio no parecería ser así en la foto tomada en la estación de Cacheuta. Al tratarse en su mayoría de tomas de diversos espacios con algunas personas, estas fotografías posibilitan apreciar interacciones prácticamente espontáneas de los pasajeros y lugareños con el ferrocarril en momentos de espera, arribo o durante el viaje mismo. La Sociedad no se caracterizó por el registro de situaciones sociales docu-

20 El primer viaje de un primer mandatario chileno a Buenos Aires y de uno argentino a Santiago se planificó para el 25 de mayo y el 18 de setiembre respectivamente, en consonancia con ambos festejos de 1910, inaugurando una nueva etapa en las relaciones bilaterales (Lacoste, 2004).

21 Comercialmente la finalización del Trasandino estuvo enmarcada por la negociación del Tratado de Comercio entre Chile y Argentina entre 1905 y 1910, que si bien no logró cumplir sus objetivos comerciales previstos sirvió de impulso para concretizar la finalización del emprendimiento.

mentales, ya que la gran mayoría de sus fotos que incluyen personas se encuentran posadas, según el estilo y las limitaciones técnicas de la época. En las tomas que aquí se discuten, el registro de algunas actividades en torno al ferrocarril, que en este trabajo toman relevancia, es producto más del afán de intentar registrar al ferrocarril mismo y su entorno, que de una búsqueda consciente.



Transporte de animales en la estación Uspallata, SFAA(AGN).

La relación de la SFAA con la provincia de Mendoza es destacable en varios puntos. En 1891, cuando la Sociedad aún no había cumplido dos años de existencia, se editó su Primer Álbum de Fotografías, *Vistas de Buenos Aires y Mendoza*, el cual incluye 52 fotos de las cuales al menos 11 retratan a la provincia de Mendoza²² (Gómez, 1986: 123). Asimismo, Andrea Cuarterolo especifica en su libro *De la foto al fotograma* (2012), en

22 Juan Gómez incluye un listado con los nombres de las 52 fotografías del Primer Álbum en su libro *La fotografía en la Argentina* (1986), p. 124.

el cual analiza los orígenes del cine silente en Argentina, que los modernos medios de transporte fueron un tema recurrente en el cine de los inicios. Algunas de las primeras actualidades fílmicas generadas por los pioneros del cine nacional, también miembros de la SFAA, fueron *Ferrocarril Trasandino* (Enrique Lapage y Cía., 1902), *De Cacheuta a Uspallata* (Enrique Lapage y Cía., 1904) y *De Mendoza a Cacheuta* (Enrique Lapage y Cía., 1904). Otro antecedente importante es el trabajo presentado por el socio Daniel MacKinlay en el concurso de 1891 que documentaba la región de Cuyo, con especial atención en la Cordillera de los Andes y la ciudad de Mendoza (Cuarterolo, 2012: 124).

Una vez más es posible relacionar estas imágenes con fotografías similares de trenes de Europa y Estados Unidos. Ya se han nombrado los vínculos conocidos con asociaciones y fotógrafos de estas regiones y nuevamente las imágenes plantean paralelismos desde lo temático, compositivo y técnico. Asimismo, es posible encontrar referencias a la temática ferroviaria en la pintura y otros medios visuales. Las imágenes nos influyen a la hora de entender el mundo, crean una serie de referentes de todo lo que nos rodea, a partir de los cuales nos vamos a relacionar con el exterior y a partir de los que vamos a producir y entender otras imágenes. Según Nicholas Mirzoeff (2003), al cambiar los medios de expresión y sus usos constantemente, la cultura visual tiene un carácter provisional y variable, por lo que no es fija en el tiempo, adaptándose a la época y a las circunstancias. Así, estas imágenes pueden ser rastreadas al otro lado del océano, inclusive en otros marcos temporales, relacionándolas con lo que Belting (2007) denomina “imágenes en sentido antropológico”, como imágenes del recuerdo y la imaginación con las cuales interpretamos el mundo. Representamos al mundo mediante imágenes de nuestra propia imaginación, y así las que una foto contiene son simbólicas de la imaginación, símbolos del recuerdo que se materializan verdaderamente no en cada medio en sí, sino sólo en nuestros cuerpos.



Estación Wyoming, EEUU, 1868, por A. J. Russell (Getty Foundation).



Transporte de animales en la estación Uspallata, SFAA (AGN).

4. El tradicionalismo en las fotografías de la SFAA Nacionalidad e inmigración

El desarrollo de la Argentina de inicios del siglo XX se encontró caracterizado por dos discursos culturales y políticos paralelos que exaltaban el positivismo y la modernidad por un lado, y el tradicionalismo por el otro. Esta etapa de consolidación del Estado nacional estuvo vinculada con un emergente movimiento nacionalista, con variedades afines al tradicionalismo o criollismo, que generó una relación entre folclore y nacionalismo en la que ambos se apoyaron y fortalecieron recíprocamente (Blache, 1991). Ambas vertientes se reflejaron en la producción de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, ya que sus integrantes crearon tanto imágenes en donde se exaltaba la modernización del país como otras en donde se mostraba nostalgia por el mundo rural tradicional (Cuarterolo, 2012).

Para comprender las principales características del llamado tradicionalismo o criollismo es relevante repasar brevemente el contexto en el cual surgió este fenómeno. Gracias al impacto producido por el desarrollo económico de fines del siglo XIX, Argentina se había convertido en uno de los principales exportadores mundiales de trigo, maíz, carne vacuna y ovina. Existía entonces la necesidad de poblar un inmenso territorio, y la manera efectiva de realizarlo consistió en convocar grandes contingentes de inmigrantes con políticas estatales desarrolladas a tales fines. Estas medidas, junto con el próspero contexto económico, estimularon el ingreso masivo de inmigrantes de diversos orígenes, principalmente italianos y españoles. Tomando como referencia las exitosas experiencias contemporáneas de Estados Unidos y Canadá, la elite gobernante centraba en los inmigrantes sus expectativas de prosperidad económica, estabilidad política y desarrollo cultural. Confiaban en que los nuevos habitantes contribuirían a activar los recursos del país, aportando al progreso y logrando la transición hacia una sociedad

moderna. En efecto, la llegada de inmigrantes se aceleró precipitadamente, al punto de modificar de modo sustancial la densidad y constitución de la población. Para 1895 casi una cuarta parte de los cuatro millones de habitantes eran nacidos en el extranjero, y en 1914 se había desequilibrado de tal modo la distribución de la población en la Ciudad de Buenos Aires que tres de cada cuatro adultos eran inmigrantes (Blache, 1991).

Debido al escaso apoyo gubernamental que encontraron los recién llegados para instalarse en el campo u otras zonas productivas, la gran mayoría se radicó en las ciudades costeras, ocupándose en actividades vinculadas con los servicios o el comercio. Ciudades como Buenos Aires, Rosario, Santa Fe y Bahía Blanca multiplicaron su población en pocos años. Este acelerado crecimiento de las ciudades no fue sólo consecuencia de la inmigración, sino también del desplazamiento de la población del interior del país que para 1880 comenzó a abandonar el campo y a instalarse también en los más importantes centros poblacionales en busca de trabajo y prosperidad. Estos movimientos contribuyeron a desarticular la antigua red de asentamientos rurales en beneficio de las incipientes ciudades, ayudando también a extender tradicionales formas de vida campesina hacia ámbitos urbanos. En estos desplazamientos, los grupos nativos encontraron fronteras culturales con las que sus signos de identidad entraron en conflicto, tanto con las costumbres urbanas como con las extranjeras llegadas en masa (Prieto, 1988).

La clase dirigente implementó diversas estrategias de cohesión ante el escenario cosmopolita en el que se vio inmersa. Muchos autores coinciden en que una de las principales respuestas para mantener la integridad se halló en la construcción de una “nacionalidad”, considerada como un aglutinante social para contrarrestar la disgregación interna y un pilar sobre el cual afirmar la plena soberanía. Sin embargo, al mismo tiempo que se marcaba la importancia de la existencia de una nacionalidad argentina se percibía la endeblez de los rasgos que la configuraban. Siguiendo a Lilia Ana Bertoni (1992) es posible advertir, especialmente en la segunda mitad de la década del ochenta, la activación de un emprendimiento para la encarnación de la nacionalidad respaldada en la tradición patria, que tuvo en la escuela y en la celebración de las fiestas patrias sus instrumentos decisivos. Las escuelas se erigieron entonces como el centro de las fiestas

patrias públicas oficiales y el espacio de “nacionalización” de los individuos, nativos o extranjeros. A través de la ritualización de las celebraciones escolares y de la enseñanza de la historia la escuela se convirtió en uno de los principales ámbitos de la conservación selectiva de la tradición.

A partir de entonces se inventaron y desarrollaron, a través de diferentes instituciones, prácticas, símbolos y contenidos que valorizaron ciertos elementos del pasado como unificadores del presente. Carolina Crespo (2005) asegura que de este modo el relato histórico nacional se configuró sobre la base de la negación y/o rechazo de la diferencia y camufló la desigualdad bajo la apelación de una unidad cultural, particular y homogénea como fue el criollismo, la reivindicación de la tradición rural. Bajo esta operación, para construir una nación culturalmente homogénea, el gaicho y la vida rural fueron los emblemas identitarios que sirvieron a los sectores hegemónicos para homogeneizar la diversidad y encubrir diferencias. Si bien todas las manifestaciones artísticas fueron funcionales a este proyecto, Cuarterolo afirma que la fotografía y el cine, por su alcance masivo y lo democrático de su lenguaje, se convirtieron en los medios ideales para la configuración de un imaginario colectivo (Cuarterolo, 2012: 106).



“Escenas de campo. Mateando”, SFAA (AGN).

El criollismo como tradicionalismo

Los inmigrantes y sus primeros descendientes rápidamente comenzaron a ascender en la escala social, prosperando como comerciantes e incluso profesionales. Su rápido ascenso preocupó a los criollos y a la elite gobernante, quienes lo interpretaron como una amenaza al poder del sector terrateniente. Comenzó a surgir una reacción hostil frente a los potenciales nuevos ricos, y los intelectuales mostraron una imagen negativa del inmigrante a través de diversos medios de expresión y comunicación –como libros, folletos y periódicos–. En este contexto floreció un movimiento nacionalista que se nutrió de la literatura basada en la vida y costumbres del habitante típico de la pampa bonaerense, el gaucho, cuya figura se convirtió en fuente de inspiración de poetas y escritores, desarrollándose lo que Adolfo Prieto (1988) denominó el *criollismo populista literario*.

Las publicaciones que alcanzaron mayor popularidad fueron sin dudas *El gaucho Martín Fierro* y *Juan Moreira*. El primero fue escrito por José Hernández y publicado en 1872 como un simple volumen de 72 páginas en papel de diario, que agotó su primera edición en dos meses. *Juan Moreira*, escrito por Eduardo Gutiérrez, fue publicado como folletín entre noviembre de 1879 y enero de 1880 en el diario *La Patria Argentina*. Para el año que comenzó a publicarse *Juan Moreira*, el *Martín Fierro* ya había alcanzado once ediciones de mil ejemplares cada una, sin contar las versiones clandestinas y fraudulentas. El mismo año José Hernández publicó *La vuelta de Martín Fierro*, claramente dirigido al campesinado gaucho. Sin bien era un texto sumamente popular, Andrea Cuarterolo (2012) afirma que su definitiva legitimación cultural llegó en 1913 con las famosas conferencias de Leopoldo Lugones²³, alcanzando la mitificación del poema como símbolo de la identidad nacional. Sin embargo, autores como Martha Blache (1991) aseguran que *Juan Moreira* logró una fama aún mayor cuando fue adaptada al teatro criollo y representada por José Podestá. Para comprender el fenómeno de la literatura gauchesca en este momento en particular, Adolfo Prieto establece que es fundamental reco-

23 Leopoldo Lugones dio en 1913 unas conferencias en el Teatro Odeón de Buenos Aires, que tiempo después sirvieron de base para el libro *El payador*, publicado en 1916, en coincidencia con el Centenario de la Independencia, en las cuales legitima el *Martín Fierro* como exaltación de la figura del gaucho como paradigma de nacionalidad.

nocer un nuevo tipo de lector, surgido masivamente de las campañas de alfabetización con las que el poder político buscó afianzar su proceso de modernización (Prieto, 1988: 13).

Cabe resaltar que el repentino entusiasmo con que fueron acogidas estas creaciones y la revalorización del gaucho como figura llegaron poco después de que este hubiese sido arrinconado por las nuevas concepciones de explotación de la tierra, extinguiéndose como tipo social (Blache, 1991). El mismo *Juan Moreira* se encuentra inspirado en una crónica policial real protagonizada por el legendario gaucho bonaerense homónimo, quien fuera muerto por la Policía en 1874. “A la par que el gaucho desaparece como actor social, al compás de los cambios de su mundo circundante, renace como símbolo. El nacionalismo hace de él un ideal de vida y de conducta, ensalzando sus virtudes hasta elevarlo a la categoría de modelo, y la elite gobernante al promover sus valores justifica su continuidad en el control político” (Solberg, 1970 en Blache, 1991: 74).

El gaucho es así enaltecido por sectores sociales antagónicos. Menospreciado tiempo atrás, se convierte en el arquetipo de la nacionalidad argentina que excluye cualquier otro representante típico de las diversas regiones del país. Resulta interesante la hipótesis de Martha Blache, quien establece que este privilegio de un tipo social sobre otros simboliza la zona que concentra mayor riqueza del país (Blache, 1991: 74). En un contexto de gran mosaico social y cultural, la figura del gaucho apareció destinada a unir a los diversos fragmentos, sobre la imagen del campesino y su lengua. De esta manera, Adolfo Prieto (1988) establece una triple apropiación del personaje del gaucho: por parte de los grupos dirigentes nativos, por parte de los sectores populares nativos y también por parte de los inmigrantes recién llegados. Para el primer grupo, el criollismo pudo significar el modo de afirmación de su propia legitimidad y el modo de rechazo de la presencia inquietante del extranjero. Para los sectores populares nativos desplazados hacia las grandes ciudades, el criollismo pudo ser una expresión de nostalgia o una forma de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones de los nuevos contextos urbanos. Para muchos extranjeros, la imagen del gaucho y todo su contexto pudo significar una forma rápida y visible de asimilación y pertenencia. Según este autor, mientras que para los grupos burgueses la literatura popular criollista significó un objeto

de cultura, para los sectores populares fue una forma de civilización que proveyó símbolos de identificación (Prieto, 1988).

De esta manera surgieron, por ejemplo, numerosos “centros criollos”, en los cuales grupos de jóvenes de diversos orígenes se reunían para reproducir una atmósfera rural que parecía garantizar la adquisición del sentimiento de nacionalidad necesario para sobrevivir a la confusión cosmopolita. En las fiestas de carnaval el disfraz de Juan Moreira se volvió una representación clásica, revelando la identificación con una personalidad en la que se inscribían los rasgos más específicos del carácter nacional. Incluso los extranjeros se disfrazaron de Juan Moreira, apropiándose de los signos que los mismos argentinos habían elevado a símbolos de la nacionalidad (Prieto 1988: 152). Para 1897 se representó la ópera *Pampa*, siguiendo el argumento de *Juan Moreira* en italiano. Adolfo Prieto afirma que existió una manipulación comercial del fenómeno criollista, materializada en avisos comerciales y publicaciones gráficas y literarias que abordaron y exaltaron la temática.

El uso del cuerpo en las fotografías gauchescas de la SFAA

En las representaciones fotográficas criollistas de la SFAA, al igual que en las caricaturas gráficas de la época, se buscó reproducir los rasgos típicos del gaucho genérico, o bien representar alguna de sus personificaciones literarias. En comunión con el éxito de la literatura criollista del momento, Francisco Ayerza, tal vez el socio hoy en día más reconocido de la Sociedad, comenzó hacia 1894 un trabajo fotográfico ilustrando al *Martín Fierro*, de José Hernández. Las tomas habían sido proyectadas para formar parte de una publicación ilustrada en Francia del ya popular poema gauchesco, pero el proyecto nunca se concretó. Estas fotografías, que actualmente se conservan en el volumen *Escenas del campo argentino* en la Academia Nacional de Bellas Artes y que fueron tomadas en la estancia San Juan, del socio Leonardo Pereyra, con la colaboración de sus peones, registran escenas cuidadosamente preparadas sobre las costumbres populares junto a tomas documentales, recreando una visión mítica del gaucho.²⁴ El traba-

²⁴ Un análisis profuso sobre estas fotos de Ayerza se encuentra en *El lado visible* (2017), de Verónica Tell, pp. 262-284.

jo fue presentado en un concurso organizado por la institución en 1891 bajo la consigna de premiar “las mejores colecciones compuestas de vistas, monumentos, grupos interiores, retratos y costumbres todos de carácter nacional”, en el cual Ayerza presentó cien negativos y obtuvo el gran premio de honor (Cuarterolo, 2012: 123).

En los álbumes de la SFAA conservados en el AGN es posible hallar numerosas fotografías de situaciones típicas del campo argentino, especialmente fotos de gauchos posando para tales fines. De hecho, también se hallaron fotografías que representan situaciones de campo realizadas en la misma estancia San Juan, de Leonardo Pereyra. La SFAA no quedó fuera del *boom* de la gauchesca de sus años, y sus imágenes dan cuenta de ello mostrando –según Cuarterolo– un gaucho domesticado, casi publicitario. “El gaucho que muestran sus fotografías es un hombre integrado a la sociedad, civilizado, tan pulcro y prolijo como cualquier pequeño burgués metropolitano. La vestimenta y la actitud no son los únicos signos de sumisión. El espacio rural que lo rodea es también un espacio estilizado” (Cuarterolo, 2012: 145).

Hans Belting (2007) afirma que entendemos a la imagen del ser humano como una metáfora para expresar una idea de lo humano. Cada vez que aparecen personas en una imagen, se están representando cuerpos. Al cuerpo se le ha asignado históricamente un juego de roles, en tanto portador de un ser social. En las fotografías de la SFAA que aquí se están debatiendo, se fotografiaron gauchos, “auténticos” o personificados (no hay forma de distinguirlos), exponiendo la simbolización de la figura del habitante tradicional de las pampas, pero no buscando la representación de esa persona subjetiva en particular. Estas fotos son presentadas como tomas espontáneas de diferentes personas que viven o representan situaciones y/o contextos similares, dispersas azarosamente entre los 46 álbumes consultados. Belting asevera que el cuerpo es sólo un medio y las vestimentas impuestas o los disfraces encarnan sentidos que lo transforman en la imagen que se desea transmitir, siendo la encarnación el sentido más importante de la representación corporal. Es posible encontrar entonces una división entre la imagen del cuerpo y la de la persona, la imagen del gaucho que representa la argentinidad deseada y la de un inmigrante italiano caracterizado buscando integración y pertenencia. El cuerpo repre-

sentado es cultura, señala el historiador del arte alemán, y no naturaleza. En la fotografía esta relación dual fue compleja, ya que en sus inicios su técnica suponía la autenticidad de la imagen del cuerpo. Sin embargo, en su siglo y medio de historia, la fotografía ha escenificado de distintas maneras tanto al cuerpo como al ser humano. “La analogía entre cuerpo e imagen, que la fotografía elevó a la categoría de índice del cuerpo, se basa no sólo en la confianza en la realidad del cuerpo, sino también en la creencia de que es capaz de representar el cuerpo real del ser humano, aquel en el que encarna” (Belting, 2007: 135).

Para seguir reflexionando sobre la utilización del cuerpo en las fotografías de la SFAA desde una mirada antropológica es interesante retomar la noción de *embodiment* que introduce Gemma Orobitg Canal (2003), desarrollada por Strathern (1998). El término *embodiment* hace referencia al anclaje de ciertos valores y disposiciones sociales en/a través del cuerpo; se trata de la entrada social en el cuerpo. Según esta perspectiva, un individuo entra a formar parte de la sociedad a través de su cuerpo mismo. En él, determinados símbolos y formas representan quiénes y de qué modo aspiramos ser. El cuerpo es, al mismo tiempo, una metáfora de la sociedad. Así, el control sobre el cuerpo se presenta como una forma de control social, a la vez que el propio cuerpo es un medio con el cual reaccionar a dicho control.

Pero, ¿por qué tomaban estas fotografías los integrantes de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, alejándose de la perspectiva positivista que se ha analizado? Como fue expuesto en el apartado anterior, el contexto del país había puesto en relieve a la figura del gaucho, representándolo tanto en la literatura como en la pintura, el cine y, obviamente también, en la fotografía. Los miembros de la SFAA no fueron los únicos en producir este tipo de imágenes ya que se encuentran también en otros fotógrafos del momento y, asimismo, en las artes plásticas y otras expresiones. La respuesta al porqué de estas tomas podemos encontrarla en el hecho de que existe una equiparación de la imagen como metáfora/símbolo del ejercicio del poder, “la visualidad dominante considera la imagen como un ejercicio de poder y no sólo como índice y memoria” (Orobitg Canal, 2003: 56).

La gauchesca fotográfica de la SFAA y su relación con otros medios

Verónica Tell (2013) afirma que es posible pensar los efectos de la circulación internacional de imágenes y pautas estéticas, y percibir el lugar de la SFAA en la escena a partir de la revisión de sus producciones. Sus miembros no buscaron sólo difundir una idea de progreso material, sino también un progreso artístico y cultural mediante sus imágenes costumbristas y de estética pictorialista, en consonancia con los modernos lenguajes fotográficos europeos. Otros reconocidos fotógrafos del momento también generaron imágenes en torno a la figura del gaucho; por ejemplo los hermanos Samuel y Arthur Boote, Samuel Rimathé; también hay muchas imágenes albergadas en la Colección Witcomb²⁵, disponible en el Archivo General de la Nación, al igual que los álbumes de la SFAA.

Es posible trazar nuevamente un paralelismo temático y visual con las artes plásticas del momento, ámbito con el cual los miembros y espacios destacados de la fotografía mantuvieron estrechas y ya mencionadas relaciones. La reconocida galería fotográfica Witcomb, fundada en 1878 por el fotógrafo inglés Alejandro S. Witcomb, fue una de las primeras galerías profesionales dedicadas a la venta de artes plásticas, como sucedió con otros espacios como la casa fotográfica de Freitas y Castillo. Las vinculaciones entre los espacios dedicados a la fotografía y la pintura generaron una apertura de discursos y prácticas que vincularon ambas esferas. La condición de *aficionados* de la Sociedad posibilitaba esta vinculación temática o estética con la pintura al encontrarse sus socios libres de las imposiciones de la fotografía comercial (Tell, 2013).

Asimismo, en la incipiente producción fílmica nacional se retomaron también tanto el discurso positivista como el nacionalista. Este último se vio reflejado especialmente en películas como *Juan Moreira* (1910), de Mario Gallo, entre otras. Numerosos socios de la SFAA tuvieron participación en los comienzos de la producción fílmica argentina, como Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, autores del film *Nobleza gaucha*, de

²⁵ Existe hasta la actualidad una confusión en lo que respecta a las autorías de las fotos que conforman la Colección Witcomb debido a que el fotógrafo inglés Alejandro S. Witcomb estuvo asociado al fotógrafo portugués Christiano Junior, y nunca se terminaron de diferenciar los autores de las imágenes.

1915, primer gran éxito del cine nacional que incorporó fragmentos del *Martín Fierro*. Según Andrea Cuarterolo (2012), esta película silente es la primera en superponer ambos discursos, entremezclando sendas vertientes sin aparente conflicto y combinando elementos de ficción con otros de supuesto documentalismo, como el registro de típicas faenas campestres. La autora afirma que allí se recrea la imagen de un gaucho domesticado, casi publicitario, integrado a la sociedad, civilizado, pulcro y prolijo, de quien se exacerban sus cualidades de honestidad, nobleza, coraje y melancolía, construyendo así su glorificación. El espacio rural que lo rodea también es un estilizado, un campo alambrado y trabajado por gaucho peón.

En este punto del trabajo, las imágenes de las fotografías de la SFAA son puestas en relación con diversos medios de expresión, como la literatura, imágenes de otros fotógrafos contemporáneos y de artistas plásticos, e incluso con los inicios del cine en Argentina. Sin embargo, para el teórico inglés W. J. T. Mitchell (2003) la cultura visual no comienza necesariamente en el área de lo estético sino en las experiencias y formas visuales inmediatas, dentro de un campo mayor que se podría denominar como “visualidad vernácula” o “mirada cotidiana”. Es decir que la visualidad debe ser entendida no sólo como la construcción social de la visión, sino como la construcción visual de lo social (Mitchell, 2003: 39). Por *visualidad* el autor define a la práctica consistente en ver el mundo y especialmente la mirada de los demás, develando la evidencia que rodea la experiencia de la *visión*, tornándola un problema susceptible de ser analizado. Según los estudios visuales, la visión es una construcción cultural, e incluso una actividad cultural que es aprendida y cultivada, y que posee una historia relacionada, profundamente entrelazada con las sociedades humanas, con las éticas y políticas, con las estéticas y la epistemología del ver y del ser visto (Mitchell, 2003: 19).



El pialador, de la serie *Los gauchos*.
Bernaldo de Quirós Cesáreo, 1924. MNBA.



"Un gaucho", SFAA (AGN).

5. Reflexiones finales y nuevas preguntas

En este último apartado se presentan algunas reflexiones que no terminan definitivamente con la investigación sobre el tema, sino –por el contrario– que alientan a establecer nuevas preguntas y desafíos para futuros proyectos.

Como se explicitó en la Introducción, este trabajo se centró en el análisis de la construcción de sentidos de modernidad y tradicionalismo en la imagen fotográfica a principios del siglo XX en Argentina; como así también de la relación que estas concepciones establecieron con otros medios de expresión, como la pintura, el cine y la literatura, a nivel nacional e internacional. Motivó este estudio el objetivo de analizar cómo los integrantes de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados utilizaron a la fotografía como una herramienta para la construcción y difusión de idearios determinados siguiendo el paradigma positivista de su época. De esta manera, se problematizó sobre la materialización del progreso siguiendo el eje de modernidad, y sobre la imagen del gaucho siguiendo el eje de tradicionalismo. Asimismo, se indagó sobre por qué y cómo la SFAA utilizó al medio fotográfico como una herramienta para la difusión y exaltación del desarrollo del país en las esferas sociales, económicas y políticas, tanto en el interior como en el exterior. La adopción de la perspectiva antropológica como estrategia metodológica permitió poner el foco en la construcción cultural de la visión y de las imágenes, retomando específicamente a los estudios visuales como marco teórico y metodológico. La visión, según W. J. T. Mitchell (2003), como actividad cultural es aprendida y cultivada. Posee una historia relacionada profundamente entrelazada con las sociedades humanas, con las éticas y políticas, con las estéticas y la epistemología del ver y del ser visto.

Luego de un primer momento de visualización de álbumes de la Sociedad, continuaron sucesivas lecturas de un exhaustivo corpus teórico, en muchos casos nuevo para un estudiante de antropología. El proceso de escritura permitió retomar detalles, impresiones y reflexiones sobre el modo de hacer antropología, especialmente en cuanto al trabajo con imágenes refiere, relacionando imágenes con teoría y buscando que ambas instancias se vinculen y complejicen. Este proceso no fue sencillo, debido principalmente a la escasa formación en el trabajo antropológico con fuentes y archivos, en particular en relación con las imágenes. Estos obstáculos permitieron dar cuenta de la necesidad de encontrar e incorporar nueva bibliografía perteneciente a otras áreas de estudio, como la historia del arte o la estética, que ayudaran a pensar y problematizar las preguntas iniciales y el trabajo con dispositivos visuales.

La pregunta inicial de la investigación se vinculó con la idea de indagar cómo la SFAA utilizó a la fotografía como una herramienta para la construcción y transmisión de idearios determinados, en pos de la difusión y exaltación del desarrollo del país social, económica y políticamente. Con base en dicha pregunta inicial, la hipótesis de investigación se estructuró sobre las dos concepciones mencionadas, cara y contracara de la misma moneda: el “progreso” siguiendo el eje de modernidad, y la imagen del gaucho siguiendo el eje de tradicionalismo. En relación con esta, es posible confirmar que imágenes como las aquí trabajadas pueden ser rastreadas en otros medios de expresión, lugares geográficos e inclusive en otros marcos temporales, gracias a la *intermedialidad* de las imágenes (Belting, 2007), y a lo que el autor denomina “imágenes en sentido antropológico”, imágenes del recuerdo y la imaginación con las cuales interpretamos el mundo. Representamos al mundo mediante imágenes de nuestra propia imagería, y así las imágenes que una foto contiene son imágenes simbólicas de la imaginación, símbolos del recuerdo que se materializan verdaderamente no en cada medio en sí, sino sólo en nuestros cuerpos. La visualización de imágenes y la reflexión hasta el momento presentadas permitió dar cuenta de que la *visualidad* (Mitchell, 2003) como tal tiene una importancia creciente en las sociedades contemporáneas, así como lo ha tenido en el pasado, demostrando que los procesos de producción de significado cultural tienen su origen en la circulación pública de las imágenes. La *visualidad* consiste en ver el mundo, especialmente la mirada de

los demás, develando el contexto que rodea la experiencia de la visión y tornándola un problema susceptible de ser analizado.

Lejos de representar un análisis acabado, la información volcada en este trabajo conduce a nuevas preguntas con el objeto de profundizar la indagación en torno a la circulación y configuración de las imágenes en general y de la SFAA en particular. Es posible seguir rastreando conexiones con otras imágenes en otros medios hasta nuestros días, siguiendo el concepto de *anacronismo* de Georges Didi-Huberman (2011). Prácticamente todas las imágenes que vemos provienen de un pasado respecto a nosotros como espectadores, fueron el presente de alguien y son sin dudas nuestro futuro. Las imágenes nos trascienden, tienen más de memoria y de porvenir que quien las mira; son *anacrónicas* ya que existe una sobredeterminación de las imágenes respecto del tiempo. Según Didi-Huberman, en las imágenes convive un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos que, sin embargo, se conectan, mezclándose a la vez con varios sentidos. Sin ir más lejos, en un simple paseo de domingo por San Telmo es posible encontrar fotografías de la SFAA devenidas en posters a la venta, esperando por algún turista o porteño que quiera adquirir una estampa de escena campestre de principios de siglo.

Asimismo, la presente investigación aportó elementos a la discusión en torno al trabajo desde y con imágenes en antropología, y específicamente en torno a las posibilidades de la antropología visual y de la imagen. La mirada antropológica siempre se ha detenido sobre las imágenes que los hombres han creado como representaciones o símbolos del mundo social, natural o incluso sobrenatural, reconociendo su fuerza e importancia. Como afirma la antropóloga Elisenda Ardèvol Piera (1994), las imágenes nos hablan sobre una cultura y nos interrogan sobre nosotros mismos. Muchas veces son objeto de estudio antropológico, aunque usualmente se toman en cuenta enmarcadas en un contexto más amplio, como la religión o el arte. La incorporación de nuevos medios de expresión y relevamiento de datos en antropología genera formas de abordar sus técnicas clásicas de investigación, como así también permiten diversificar las posibilidades de comunicación para sus investigaciones. La integración de la imagen como objeto de estudio y como metodología de investigación nos ofrece un lugar de experimentación y de reflexión en el cual la práctica está

anudada con la propia interrogación de la mirada (Ardèvol Piera, 1994: 10). Es posible hacer antropología trabajando con las imágenes como instrumento de análisis o como expresiones en sí mismas. Sin embargo, aunque muchos autores han trabajado con estas corrientes desde hace algunos años, en la antropología visual y de la imagen aún hay mucho por hacer.



Reproducción de fotografía de la SFAA a la venta en una feria de San Telmo.
Fotografía de la autora.

Bibliografía

- ARANDA, María Marcela; CUSSEN, Felipe. y LACOSTE, Pablo. "Paisajes de montaña: el Ferrocarril Trasandino y la captura estética de la cordillera de los Andes en la poesía de Gabriela Mistral". En: *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*. N° 35. Chile: Universidad de Los Lagos. Departamento de Humanidades y Arte. 2012. pp. 9-22.
- ARDÈVOL PIERA, Elisenda. *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, formato electrónico de la autora. 1994.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Paidós. 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Taurus: Buenos Aires. 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos. 2008.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores. 2007.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili. 2000.
- BERTONI, Lilia Ana. "Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891". En: *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. E. Ravignani*. Tercera serie. N° 5. 1992, pp. 77-11.
- BLACHE, Martha "Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y desvinculación actual". En: *Revista de Investigaciones Folklóricas*. N° 6. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. 1991. pp. 69-89.
- BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. París. Les Editions de Minuit. 1965.
- CANCINO TRONCOSO, Hugo. "Modernidad y tradición en el pensamiento latinoamericano en los siglos XIX y XX". En: *Sociedad y discurso*, Aalborg University Denmark. 2003.
- CRESPO, Carolina. "¿Qué pertenece a quién?: Procesos de patrimonialización y Pueblos Originarios en Patagonia". En: *Cuadernos de Antropología Social*. N° 21. Instituto de Ciencias Antropológicas, FFyL, UBA. 2005, pp 133-19.
- CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: Centro Municipal de Fotografía de Montevideo. 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2011.
- FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili. 1993.

- GÓMEZ, Juan. *La fotografía en la Argentina*. Buenos Aires: Abadía Editora. 1986.
- GRIMSHAW, Anna. *The Ethnographer's Eye. Ways of seeing in anthropology*. Londres: Cambridge University Press. 2001.
- JAY, Martin. *Downcast Eyes*. California: University of California Press. 1994.
- LACOSTE, Pablo. y JIMÉNEZ CABRERA, Diego. "Transporte internacional y actores subnacionales: la provincia de Mendoza y la resurrección del ferrocarril trasandino entre Argentina y Chile". En: *Si Somos Americanos. Revista de Estudios Transfronterizos*. Vol.13, N° 1. Chile: Universidad Arturo Prat del Estado de Chile. 2013, pp. 65-92.
- LACOSTE, Pablo. "Vinos, carnes, ferrocarriles y el Tratado de Libre Comercio entre Argentina y Chile (1905-1910)". En: *Revista Historia*. Vol. 37, N° 1. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. 2004, pp. 97-127.
- LARA LÓPEZ, Emilio Luis. "La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología". En: *Revista de Antropología Experimental*. N°5. Jaén, Universidad de Jaén. 2005.
- MALINOWSKI, Bronisław. *Los argonautas del océano Pacífico*. Barcelona: Planeta-Agostini. 1986 [1922].
- MALOSETTI-COSTA, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 2001.
- MAKARIUS, Sameer. *Fotografías y fotógrafos de los ferrocarriles argentinos del siglo XIX*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Fotohistóricas. 1990.
- MAKARIUS, Sameer. "S. F. A. de A." *Conmemorando el centenario de la fundación de la "Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados"*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Fotohistóricas. 1990.
- MIRÁS, Marta. "Imágenes del espacio público. Buenos Aires 1900". En: *Estudios e Investigaciones* N° 11. Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, FFyL, UBA. 2007.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós. 2003.
- MITCHELL, W. J. T. "Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual". En: *Revista Estudios Visuales* #1, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac). 2003.
- OROBITG CANAL, Gemma. "Miradas antropológicas: Relaciones, representaciones y racionalidades". En: *Dinámicas interculturales. El medio audiovisual como herramienta de investigación social*. N° 12: 51-84. Barcelona: Cidob ediciones. 2008.
- PRÍAMO, Luis. "La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados y sus fotografías nacionales". En: *Revista Fotomundo*, N° 362, Buenos Aires. 1998.
- PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1988.
- SEISDEDOS, Sebastián. "El ferrocarril transandino". En: *Revista ARQ*. N° 71. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Arquitectura. 2009. pp. 50-57.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1980.
- TELL, Verónica. (2001). "La toma del desierto. Sobre la autorreferencialidad fotográfica". En: 'I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes del C.A.I.A: Poderes de la imagen', Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires.
- TELL, Verónica. (2009) "Sitios de cruce: lo público y lo privado en imágenes y colecciones fotográficas de fines del siglo XIX". En: María Isabel Baldassarre y Silvia Dolinko (eds.), *Itinerarios de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Archivos del CAIA 4, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires.
- TELL, Verónica. "Gentlemen, gauchos y modernización. Una lectura del proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados". En: *Caiana* N° 3: 1-19. 2013.
- TELL Verónica. *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Unsam Edita. 2017.

Índice

La metafísica de la fotografía o reflexiones a partir de “El retrato” (1910), de Horacio Quiroga.

María Fernanda Piderit G.	9
Retrato del gato astral o el gato que nunca existió en mar ni tierra	11
El éter, el aura y los retratos fotográficos	17
La cámara asesina	23
El retrato del alma humana	25
Bibliografía.....	33

El pensamiento de las imágenes. Anotaciones sobre la performatividad de las imágenes y el arte contemporáneo.

Alejandro León Cannock	35
Introducción	39
PRIMERA PARTE. Breve historia de la ontología de las imágenes	43
1. La filosofía frente a las imágenes: Platón y la expulsión de los poetas.....	43
2. Los años de la tregua. Una nueva imagen entra en escena: la fotografía.....	48
3. De la imagen como doble del mundo a la imagen como fuente del mundo.....	57
SEGUNDA PARTE. De la imagen como objeto de estudio a la imagen como detonador de pensamiento.....	65
1. El pensamiento de las imágenes: el camino de la reflexión	65
2. El pensamiento de las imágenes: el camino de la pensatividad.....	69
A modo de conclusión: arte contemporáneo e imágenes pensativas.....	79
Bibliografía.....	85

Del fondo al frente. El fondo fotográfico como espacio de deseo, control, crítica. Juan Peraza Guerrero

Juan Peraza Guerrero	93
El fondo pintado en la temprana economía del retrato	96
El fondo neutro y la retórica de la objetividad desinteresada	101
Experimentos con el fondo en contextos poscoloniales	106
Epílogo.....	112
Bibliografía.....	115

La imagen fotográfica bajo la mirada antropológica El caso de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados

Lic. Julieta Pestarino	119
Introducción	123
1. La imagen y su lugar en antropología	127
2. La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados.....	137
3. La modernidad en las imágenes de la SFAA. La representación de la modernidad en la Ciudad de Buenos Aires	145
La representación de la modernidad en las provincias: el caso de Mendoza a través del Ferrocarril Trasandino	156
4. El tradicionalismo en las fotografías de la SFAA. Nacionalidad e inmigración	165
El criollismo como tradicionalismo	168
El uso del cuerpo en las fotografías gauchescas de la SFAA	170
La gauchesca fotográfica de la SFAA y su relación con otros medios.....	173
5. Reflexiones finales y nuevas preguntas	177
Bibliografía.....	181

María Fernanda Piderit

Santiago de Chile, 1971. Licenciada en estética, Máster en literatura por la Universidad de Buenos Aires, escritora visual concreta. Actualmente vive en la ciudad de Buenos Aires. Ha publicado varios libros infantiles ilustrados en Chile; participado en ponencias sobre literatura y fotografía en Chile, Argentina y Brasil; colaborado en libros y proyectos de investigación vinculados a la literatura, la fotografía y el tecnoarte (Universidad Nacional General Sarmiento, Universidad de Buenos Aires); y expuesto en muestras colectivas de libros de artista y fotografía en Florianópolis (2017, 2018), Brasil; Bariloche (2015), Buenos Aires (2014, 2016, 2017, 2018) en Argentina; participado en el Festival MUFF del CdF (2016-2017), Uruguay; seleccionada en Latin American Fotografía 6, Nueva York (2017).

Alejandro León Cannock

Lima, 1980. Es magister en filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), y egresado del Master Latinoamericano de Fotografía Contemporánea (MALDEFOCO) del Centro de la Imagen. Ha publicado Cartografías del pensamiento. Ensayos de filosofía popular (UPC, 2010), El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística (PUCP, 2018) y ¿Más allá del bien y del mal? Anotaciones sobre la ética de la investigación artística (PUCP, 2018). En el año 2017 ganó el concurso de ensayo del festival internacional BegiraPhoto con el texto El devenir imagen del mundo. Anotaciones sobre la revolución fotográfica (Ediciones Muga, 2017). Sus principales líneas de investigación son la teoría fotográfica, la fotografía artística en el Perú y la naturaleza de la investigación artística. Su trabajo fotográfico ha sido exhibido en China, Francia, Italia, México, Suiza y Perú. Actualmente es doctorando en Práctica y teoría de la creación artística y literaria, especialidad fotografía en la Escuela Nacional Superior de Fotografía de Arlés y en la Universidad Aix-Marseille (Francia).

Juan Peraza Guerrero

Caracas, 1987; vive en Buenos Aires desde 2011. Es autor, investigador y docente de temas vinculados con la fotografía y el pensamiento contemporáneo. Estudió Comunicación Audiovisual y la maestría en Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Es docente titular de los cursos de Fotografía y Políticas de la Verdad y Artes Comparadas del programa de pregrado de la Facultad de Ciencias de la Educación y Comunicación Social de la Universidad del Salvador.

Es miembro de La ONG Buenos Aires, colectivo que desarrolla proyectos pedagógicos y artísticos sobre fotografía. Desde 2014, lleva adelante el proyecto de investigación “Historias marginales de la fotografía”, el cual propone la revisión de una miríada de relatos olvidados por la historia del medio: los aportes de mujeres, de fotógrafos homosexuales, de orígenes étnicos variados y provenientes de geografías periféricas.

Julieta Pestarino

Buenos Aires, 1988. Técnica en Realización Fotográfica y Licenciada en Ciencias Antropológicas. Cursó la Maestría en Curaduría en Artes Visuales en UNTREF y actualmente es becaria doctoral CONICET, trabajando en el área de historia de la fotografía en el marco del Doctorado en Historia y Teoría de las Artes de la UBA.

Como fotógrafa ha desarrollado diversas series y participado en numerosos proyectos, mostrando su trabajo en festivales y muestras de Argentina, Uruguay, Ecuador, Colombia, España y Ucrania. Es miembro del Área de Antropología Visual de la Universidad de Buenos Aires y forma parte de diversos grupos de investigación de UBA, UNTREF y AGENCIA. Para desarrollar su formación y trabajo académico ha recibido becas del Programa Escala de AUGM (2012), la fundación holandesa Prince Claus (2015), el Instituto de la Ciudad de Quito (2016) y Erasmus+ (2018), cursando estudios en Brasil y República Checa.

El trabajo de María Fernanda Piderit fue seleccionado en el llamado a ediciones 2017 para la publicación del libro de **Artículos de investigación sobre fotografía**.

La selección estuvo a cargo de Riccardo Boglione y Julieta Keldjian.

Los trabajos de Alejandro León Cannock, Juan Peraza Guerrero y Julieta Pestarino fueron seleccionados en el llamado a ediciones 2018 para la publicación del libro de **Artículos de investigación sobre fotografía**.

La selección estuvo a cargo de Ana Frega, Diana Mines y Pablo Thiago Rocca.

Las bases de ambos llamados se encuentran disponibles en el sitio web del CdF.

