

La representación de la ciudad de Buenos Aires en las fotografías de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados¹

Julieta PESTARINO²

Resumen

El presente artículo se propone indagar y problematizar la representación de la ciudad de Buenos Aires en la imagen fotográfica a principios del siglo XX. Se limitará el estudio al caso particular de la producción de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFAA en adelante) buscando analizar cómo sus integrantes utilizaron el 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 del mismo, en el contexto de un estado en pleno proceso de construcción y transformación. Asimismo, se pondrán en relación las imágenes de la SFAA con la producción de otros fotógrafos de Argentina, Estados Unidos y Europa, y con otros medios expresivos como la pintura.

Palabras clave:

Fotografía; antropología; Buenos Aires; modernidad; intermedialidad.

A representação da cidade de Buenos Aires nas fotografias da Sociedade Fotográfica Argentina de Aficionados

153

Resumo

Este artigo se propõe a investigar e problematizar a representação da cidade de Buenos Aires na imagem fotográfica no início do século XX. O estudo foi limitado ao caso específico da produção da Sociedade Fotográfica Argentina de Amadores (SFAA em diante) buscando analisar como seus membros usaram o meio fotográfico como uma ferramenta para a propagação e exaltação do desenvolvimento nacional nas esferas sociais, econômicas e políticas tanto no interior como no exterior da mesma, no contexto de um estado no processo de construção e transformação. As fotografias do SFAA também serão postas em relação com a

¹ Este artículo se desprende de mi tesis *La imagen fotográfica bajo la mirada antropológica. El caso de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados* para obtener el grado de licenciatura en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires, defendida en marzo de 2015.

² Julieta Pestarino es Licenciada en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Es becaria doctoral de CONICET bajo la dirección de la Dra. Patricia Méndez y doctoranda en el Doctorado en Historia y Teoría de las artes por la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Asimismo, se encuentra concluyendo la Maestría en Curaduría en Artes Visuales en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Investigadora junior, responsable de imágenes y fotografía en CEDODAL. Miembro del Área de Antropología Visual de la Universidad de Buenos Aires, adscripta a la materia Antropología de la Cultura Visual.

E-mail: julietapestarino@gmail.com



produção de outros fotógrafos da Argentina, Estados Unidos e Europa, e outros meios expressivos, como pintura.

Palavras-chave:

Fotografia; antropologia; Buenos Aires; modernidade; intermedialidad.

The representation of the city of Buenos Aires in the photographs of the Argentina Amateur Photographic Society

Abstract

The aim of this article is to investigate and problematize the representation of the city of Buenos Aires in the photographic image in the early twentieth century. The study was limited to the particular case of the Argentina Amateur Photographic Society (SFAA onwards), seeking to analyze how its members used the photographic medium as a tool for spreading and exaltation of the country's social, economic and political development in the social, both inside and outside of the country, in the context of a state in the process of construction and transformation. The images of the SFAA will be also related to the production of other photographers from Argentina, the United States and Europe, and other expressive media such as painting.

Keywords:

Photography Anthropology; Buenos Aires; modernity;

La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados

El presente artículo se propone indagar y problematizar la representación del *progreso* en la imagen fotográfica a principios del siglo XX de la ciudad de Buenos Aires. Se limitará el estudio al caso particular de la producción de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFAA en adelante) buscando analizar cómo sus integrantes utilizaron 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 del mismo³. Desde una perspectiva de la antropología de la imagen se analizará cómo estos discursos e inquietudes ideológicas impactaron en cuestiones fundamentales para el contexto sociocultural del período, como por ejemplo en la conformación de la identidad nacional, las tensiones entre modernidad y tradición, y las diversas representaciones de la alteridad, en el contexto de un estado en pleno proceso de construcción y transformación. Asimismo, se pondrán en relación las imágenes de la SFAA con la producción de otros fotógrafos de Argentina, Estados Unidos y Europa, y con otros medios expresivos como la pintura.

³ El presente artículo se desprende mi tesis de grado *La imagen fotográfica bajo la mirada antropológica. El caso de la Sociedad Argentina de Aficionados* de la carrera de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires, defendida en marzo de 2015.





El arribo de la fotografía a la Argentina⁴ significó la llegada de una particular técnica mediante la cual las clases más pudientes pudieron 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 élite porteña buscaron compartir y desarrollar esta práctica en función de sus expectativas, y para ello crearon su propia institución. Así, la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados fue fundada un 29 de abril de 1889 por Francisco Ayerza y otros 13 fotógrafos aficionados pertenecientes principalmente a la élite terrateniente porteña⁵, funcionando hasta mediados de la década del '20. La entidad funcionó en un céntrico local ubicado en Florida 365. Conformó para su funcionamiento un estricto Estatuto a imitación del estilo europeo que especificaba, entre otras cosas, que todos sus miembros debían ser “aficionados”, no desarrollarse profesionalmente en la labor. El hecho de que un ejemplar de su Estatuto se encuentre en la biblioteca de la Societé Francaise de Photographie comprueba que la Sociedad mantenía estrechos vínculos con sociedades fotográficas de otras partes del mundo.

Las fotografías de la Sociedad se exhibieron en grandes exposiciones internacionales, en sociedades fotográficas extranjeras y en importantes revistas del exterior, buscando generar publicidad para el país. Sus miembros adherían a las ideas modernizadoras de la llamada *generación del ochenta*, creando imágenes en las cuales se mostraba siempre un país próspero y pujante, que pronto se convirtieron en una herramienta fundamental para la tarea de difusión y exaltación nacional (CUARTEROLO, 2012). Un buen ejemplo de este propósito podemos encontrarlo en las memorias de una asamblea de la SFAA de 1899:

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 sudamericanas, imitando y semejando en todo a las principales Naciones de la Europa.⁶

⁴ La primera cámara fotográfica arribó a la región del Río de la Plata en febrero de 1840, pocos meses después de la presentación de su invención en París en enero de 1839.

⁵ Presidente Dr. Leonardo Pereyra, Vicepresidente Dr. Germán Kuhr, Secretario Francisco Ayerza, Vocales: José M. Gutiérrez, Roberto Wernicke, Ricardo N. Murray, Fritz Büsch, Juan D. Quevedo, Isidro Calderón y Piñeyro, Daniel Mackinlay, Fernando Steinius y Dr. Fernando Denis. En Acta de constitución publicada en Gómez (1986, p. 117).

⁶ Memoria de la Asamblea General del 29 de julio de 1899, en Gómez (1986, p. 143).





Estos fotógrafos amateurs confirieron a su actividad en la SFAA 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 en ella; 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 eran probablemente mínimas. El por 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 entonces 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 a desarrollar durante la toma y el posterior revelado.

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 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. 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 producciones⁷.

⁷ 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.





Laura Malosetti Costa establece en su libro *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* algunos objetivos en torno a la creación de la Sociedad de Estímulo de Bellas Artes (en adelante SEBA)⁸ que podemos encontrar también como ejes que guiarán la conformación de la SFAA. Ambas instituciones pretendieron desarrollar una actividad creativa en Buenos Aires, desarrollando las condiciones para su perfeccionamiento e implementando políticas tendientes al mejoramiento de la adquisición de recursos. Tanto la SEBA como la SFAA procuraron ámbitos específicos para la exhibición de sus trabajos y buscaron establecer vínculos con grandes centros internacionales especializados en sus temáticas respectivas, que dictaban los códigos de pertenencia a una dimensión mundial de las artes plásticas y la fotografía. Asimismo, ambas buscaban crear un espacio de sociabilidad y reunión que favoreciera el intercambio de información e ideas. Existían manifiestas conexiones entre los socios de ambas instituciones, quienes compartían espacios de pertenencia comunes e incluso muchas veces la adhesión a ambas instituciones, como Leonardo Pereyra, quien fuera propulsor de la SFAA y parte de la comisión directiva de la SEBA⁹ (TELL, 2013).

Teniendo 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 la Argentina. En aquella época, tanto los fotógrafos profesionales como así también 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. En relación a las temáticas elegidas y la forma de abordar a las mismas fotográficamente, uno de los ejes sobre el cual trabaja Andrea Cuarterolo (2012), la *modernidad*, ligado a las ideas del positivismo decimonónico.

Puesto que la Sociedad tenía su centro en Buenos Aires (aunque contó con corresponsales en otras ciudades y en el exterior), los viajes que por ocio o vacaciones

⁸ La Sociedad de Estímulo de Bellas Artes fue fundada en 1876 por iniciativa de artistas como Eduardo Sívori y Eduardo Schiaffino, entre otros.

⁹ Leonardo Pereyra fue vocal primero y presidente desde 1893 de la SEBA.





familiares realizaban sus asociados eran una buena ocasión para conseguir tomas de nuevos lugares. Sin embargo, la capital nacional fue el sitio más fotografiado. Además de los espacios más representativos de la ciudad, se evidencia en las imágenes porteñas un especial interés por las edificaciones recientemente terminadas, soliendo eludirse 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, con y sin gente representada en las escenas elegidas.

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 la Argentina tuviera una imagen favorable en el resto del mundo de modo tal 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 los medios ideales para la configuración de un imaginario colectivo (CUARTEROLO, 2012). En el doble proceso ya nombrado, 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 entonces, 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. Esto estaba incluso estipulado en sus estatutos, donde se preveía que en caso de disolverse la Sociedad los materiales que pudieran tener utilidad científica o artística debían ser donados a museos o bibliotecas del estado. En este hecho se refleja cómo los intereses del ámbito público se antepusieron a los privados de quienes fueran sus socios. Al disolverse la Sociedad, su archivo pasó a formar parte de la importante firma fotográfica Witcomb. Actualmente distintos organismos custodian las fotografías de la SFAA, como el Archivo General de la Nación, el Museo de la Ciudad



de Buenos Aires, el Museo Histórico Nacional, la Academia Nacional de Bellas Artes, el Museo Mitre y la Biblioteca Manuel Gálvez. 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, p. 9).

La representación de la *modernidad* en la ciudad de Buenos Aires

Como fue nombrado con anterioridad, el propósito de este artículo radica en indagar y problematizar la construcción de sentidos de *modernidad* en las imágenes de la ciudad de Buenos Aires de la SFAA. La *modernidad* se constituyó como un movimiento que irrumpió en la Francia pre-revolucionaria del siglo XVIII, que 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 llamadas civilizadas, siguiendo camino hacia el tan buscado progreso. En consonancia, el proyecto de la élite argentina fue un proyecto civilizador, que buscó 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, como Francia e Inglaterra (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 al 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 la Argentina en un lugar cada vez más destacado en el mundo (MALOSETTI COSTA, 2001).

Uno de los temas ampliamente trabajados por la Sociedad fue el seguimiento

fotográfico que realizaron sus integrantes de la ciudad de Buenos Aires y su pujante desarrollo a fines del siglo XIX y principios del XX. En este sentido, es interesante retomar la distinción que realiza Marta Mirás sobre la representación de una *ciudad física* y una *ciudad social* para el análisis de las imágenes producidas por la SFAA de fragmentos selectivos de Buenos Aires (MIRÁS, 2007). Según la 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 producidas por la SFAA de la Ciudad de Buenos Aires 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, p. 21).

Figura 1- Av. de Mayo, edificio del diario La Prensa



Fonte: SFAA (AGN).

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 intenciones explícitas de quien la ha tomado, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo” (BOURDIEU, 1965, p. 4). El autor francés afirma que las normas que organizan la captación fotográfica del mundo son indisolubles del sistema de valores implícitos propios de una clase. 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 integrantes de la SFAA generaron imágenes según sus ideales de grupo, desde su posición social, económica y política en la sociedad argentina, y 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, podemos encontrar 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. Pero 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 clase, médicos trabajando, policías, y la representación de diversas funciones estatales.

Figura 2 - Niñas cantando el himno nacional.



Fonte: SFAA (AGN).

Figura 3 - Cadetes de Escuela Naval, 1895.



Fonte: SFAA (AGN).

Figura 4 - Sala de mujeres del Hospital Norte.



Fonte: SFAA (AGN).

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 menores los casos de fotografías de situaciones espontáneas. La mayoría de las tomas corresponden, como se ha nombrado, a personas en actividades oficiales o situaciones sociales de la propia elite porteña, siendo pocas las fotografías de sectores sociales excluidos. Sin embargo, existe un conjunto de fotografías, distribuidos azarosamente entre 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, encontrándose no sólo en otros fotógrafos coetáneos de Buenos Aires sino también en los registros fotográficos de cualquier otra gran ciudad del momento. 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, p. 26).

Figura 5 – Cebolleros.



Fonte: SFAA (AGN).

Figura 6 - Lechero vasco.



Fonte: SFAA (AGN).

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* y lo más europea posible. Este tópico fue trabajado por algunos importantes artistas plásticos de la época, como Pío Collivadino, algunas de cuyas obras citamos a continuación en relación con fotografías

contemporáneas de la SFAA. La condición de aficionados de la Sociedad posibilitaba esta vinculación temática o estética con la pintura, encontrándose sus socios libres de las imposiciones de la fotografía comercial (TELL, 2013).

Pío Collivadino fue un pintor, grabador y escenógrafo argentino, hijo de carpinteros y constructores lombardos, de Italia. 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.

Muchas de sus pinturas retratan momentos de transformación y pujanza de la ciudad, con escenas de construcción, arribo de extranjeros, fábricas en funcionamiento, trabajadores, puertos. Un gran número pueden relacionarse visualmente con fotografías de la SFAA, siendo de la misma situación o lugar, una idea sumamente similar. Como afirma Hans Belting (2007), las imágenes son *intermediales*, 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 (1965), fueron generadas a través de la intervención de un determinados *ethos*.

Figura 7: El banco de Boston (1926), Pío Collivadino.



Fonte: MNBA.

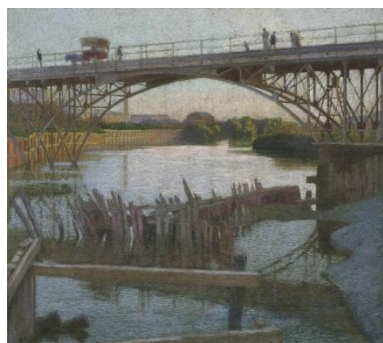
Figura 8: Avenida de Mayo y Perú, SFAA.



Fonte: AGN.

Figura 9: Puente Alsina (1914), Pío Collivadino.

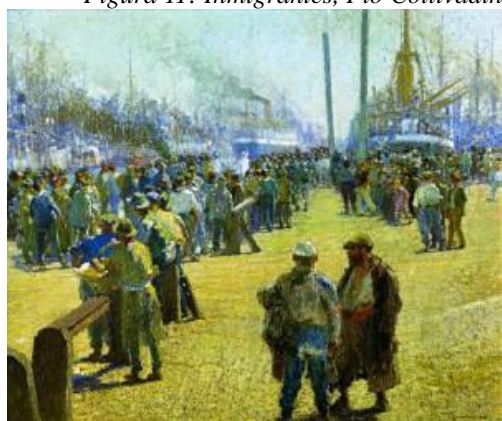
Figura 10: Puente Alsina (c.1890), SFAA.



Fonte: MNBA.



Fonte: AGN.

Figura 11: *Inmigrantes*, Pío Collivadino.

Fonte: MNBA.

Figura 12: *Desembarcando*, SFAA.

Fonte: AGN.

En el libro *Antropología de la Imagen* (2007), Hans Belting establece que la imagen fotográfica se ubica entre el momento de la toma de la fotografía y la producción de la copia material de la misma, 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 imaginaria, 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, p. 264). Las imágenes son así *intermediales*, son independientes de los medios que las transmiten en sí, van mudando de soporte a lo largo de su historia.

Las imágenes fotográficas simbolizan la percepción y el recuerdo que tenemos del mundo, son un medio entre dos miradas. Esta idea, desarrollada por Belting (2007), 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 de un medio para presentarse y re-presentarse. Las imágenes son intermediales porque transitan entre los medios históricos de la imagen que fueron inventados para que ellas se representen, son nómadas de los medios. Belting (2007) determina a la imagen fotográfica como un medio moderno de la imagen, que fue alguna vez el verdadero ícono de la Modernidad. Podemos 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 de manera visual con imágenes europeas, por ejemplo, porque Buenos Aires intentaba entonces imitar la apariencia “fina y evolucionada” de las principales ciudades europeas 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 expresado, es sabido que los integrantes de la Sociedad de Fotógrafos Aficionado de Argentina 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.

Figura 11: Casa de Gobierno, SFAA .



Fonte: AGN

Figura 12: Palacio de Buckingham, c. 1857, Roger Fenton.



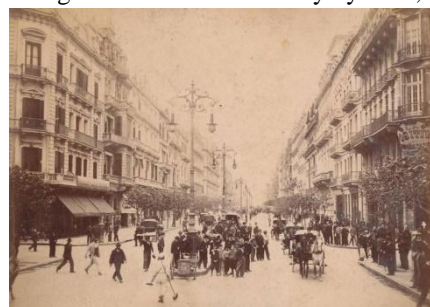
Fonte: The Royal Photographic Society

Figura 13: París, Boulevard de los Italianos antes de 1906.



Fonte: postal de libre circulación.

Figura 14: Avenida de Mayo y Perú, SFAA.



Fonte: AGN.

Figura 15: Congreso Nacional y monumento, SFAA.



Fonte: AGN.

Figura 16: Calle soufflot y Pantheon de París.



Fonte: postal de libre circulación

A modo de conclusión

Las diversas imágenes puestas en relación anteriormente nos permiten retomar los aportes de la corriente anglosajona de la cultura visual (MITCHELL, 2003), buscando a través de ellas evidenciar cómo las imágenes nos influyen a la hora de entender el mundo, creando en nosotros una serie de referentes de todo aquello que nos rodea, a partir de los cuales nos vamos a relacionar con el exterior y a partir de los cuales vamos a producir y entender otras imágenes. Según Nicholas Mirzoeff (2003), los medios de expresión y sus usos se encuentran en constante cambio a lo largo del tiempo, condicionando el carácter provisional y variable de la cultura visual, adaptándose la misma a cada época y sus circunstancias.

Siguiendo esta lógica, las imágenes que en el presente artículo fueron analizadas pueden ser rastreadas al otro lado del océano, e inclusive en otros marcos temporales, relacionándose con lo que el teórico alemán Hans 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 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 solo en nuestros cuerpos.

La historiadora del arte argentina Verónica Tell (2013) afirma que es posible pensar los efectos de la circulación internacional de imágenes junto a sus 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. 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, p. 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, 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 con las sociedades humanas, con las éticas y políticas del ver y del ser visto (MITCHELL, 2003, p. 19).

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 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.

Referências

BELTING, Hans. **Antropología de la imagen**. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Un art moyen**. Essai sur les usages sociaux de la photographie. París: Les Editions de Minuit, 1965.

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.

GÓMEZ, Juan. **La fotografía en la Argentina**. Buenos Aires: Abadía Editora, 1986.

MALOSETTI COSTA, Laura. **Los primeros modernos**. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

MÉNDEZ, Patricia. **Fotografía de arquitectura moderna**. La construcción de su imaginario en las revistas especializadas. 1925-1955. Buenos Aires: Centro de Documentación de Arte y Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL), 2012.

MIRÁS, Marta. Imágenes del espacio público. Buenos Aires 1900. **Seminario de crítica**, Instituto de Arte Americano e Invetigaciones Estéticas, n. 120, sept. 2001.



Disponible en: <<http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0120.pdf>>. Acceso en: 12 nov. 2014.

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**, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), n. 1, p. 17-40, nov. 2003. Disponible en: <<http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf>>. Acceso en: 13 mar. 2014

TELL, Verónica. *Gentlemen*, gauchos y modernización. Una lectura del proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. **CAIANA**, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). No. 3, p. 1-19, dic. 2013. Disponible en: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=110&vol=3>. Acceso en: 16 abr. 2014.

TRONCOSO, Hugo E. Cancino. Modernidad y tradición en el pensamiento latinoamericano en los siglos XIX y XX. **Sociedad y discurso**, Aalborg University Denmark, 2003. Disponible en: <http://vbn.aau.dk/files/62840970/SyD3_cancino.pdf>. Acceso en: 9 ago. 2014.

