

---

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

---

Tesis de licenciatura en  
Ciencias Antropológicas

---

Julieta Pestarino  
LU 33.980.499

---

Directora: Dra. Carmen Guarini  
Co-directora: M.A. Marina Gutiérrez De Angelis

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3	
<i>Metodología y organización de la investigación.....</i>	6	
<b>CAPÍTULO 1: Estado de la cuestión y marco teórico</b>		
<i>La imagen y su lugar en Antropología.....</i>	9	
<i>Breve historiografía de la fotografía.....</i>	14	
<i>Ciencias Sociales y fotografía.....</i>	18	
<i>Sociedades fotográficas y fotografía en Argentina.....</i>	23	
<i>Teorías de imagen.....</i>	26	
<b>CAPÍTULO 2: Los comienzos de la fotografía nacional</b>		
<i>La fotografía llega a Argentina.....</i>	33	
<i>La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados.....</i>	37	
<b>CAPÍTULO 3: La <i>modernidad</i> en las imágenes de la SFAA</b>		
<i>La representación de la modernidad en la Ciudad de Buenos Aires.....</i>	43	
<i>La representación de la modernidad en las provincias: el caso del Ferrocarril Trasandino.....</i>	61	
<b>CAPÍTULO 4: El <i>tradicionalismo</i> en las imágenes de la SFAA</b>		
<i>Nacionalidad e inmigración.....</i>	72	
<i>El criollismo como tradicionalismo.....</i>	76	
<i>El uso del cuerpo en las fotografías gauchescas de la SFAA.....</i>	80	
<i>La gauchesca fotográfica de la SFAA y su relación con otros medios.....</i>	84	
<b>CAPÍTULO 5: Reflexiones finales y nuevas preguntas.....</b>		91
BIBLIOGRAFÍA.....	96	

## INTRODUCCIÓN

*“(…) la relación del Entonces con el Ahora es dialéctica: no tiene una naturaleza temporal, sino de imagen”<sup>1</sup>*

Nicholas Mirzoeff en su libro *Una introducción a la cultura visual* 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, por sus bajos costos y fácil accesibilidad, y para crear 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 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 todos los lugares del mundo, con la llegada de la fotografía en el siglo XIX las clases más pudientes encontraron una técnica con la cual reflejar sus concepciones e ideales positivistas. Los costosos equipamientos fotográficos y el específico conocimiento técnico que conllevaba su práctica no eran fácilmente accesibles, no obstante lo cual la técnica encontró su camino y logró afianzarse. 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, en 1889 un grupo fundó la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, sobre la cual se trabajará en la presente tesis.

---

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

Esta investigación comenzó a elaborarse en el contexto del Seminario Anual de Tesis Audiovisual dictado por el grupo del Área de Antropología Visual (AAV)<sup>2</sup>. Desde su título “La imagen fotográfica bajo la mirada antropológica. El caso de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados” 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).

El objetivo principal de este trabajo 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 así 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 del mismo.

---

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

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 a 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), poniéndose en relación con fotos de otros fotógrafos de la Argentina, con fotografías 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.

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).

### ***Metodología y organización de la investigación***

Las principales tareas realizadas durante el desarrollo de esta tesis 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. Esta visualización se vio acompañada por una investigación sobre el marco histórico tanto de la Sociedad misma como de la Argentina en la época, dentro del cual poder interpretar a las fotografías y las características y relaciones de la SFAA y sus miembros. Cabe destacarse también la lectura exhaustiva de bibliografía especializada para el desarrollo del marco teórico antropológico y sobre imagen que ha debido realizarse, como así también un estudio sobre el estado de la cuestión de la temática fotográfica en Ciencias Sociales y de las diversas investigaciones realizadas sobre la Sociedad en particular. La lectura de estos textos aportó la terminología necesaria para el marco teórico, así como nuevas ideas que permitieron enriquecer el enfoque metodológico.

En una segunda etapa, se buscaron y analizaron imágenes fotográficas de otros autores y latitudes, como así también de otros medios de expresión, como la pintura, el cine e incluso la literatura. Esta búsqueda se enfocó en encontrar relaciones entre estas 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.

En el capítulo 1 *“Estado de la cuestión y marco teórico”* se realiza un repaso por los diversos momentos que atravesó la relación entre medios visuales y antropología, tanto como herramienta metodológica como temática de estudio. Asimismo, también

se comentan los principales autores que desde las Ciencias Sociales hacen referencia a la imagen, principalmente a la fotografía, y se presentan a aquellos investigadores y teóricos que serán tenidos especialmente en cuenta en esta tesis. De esta manera se conforma el marco teórico y los referentes principales, así como un estado de la cuestión de los estudios más relevantes referidos a la fotografía como medio y técnica.

En el capítulo 2 se realiza un recorrido sobre la llegada de la fotografía a la Argentina y la conformación de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. Allí son abordadas las características de sus socios, su funcionamiento, las actividades que desarrollaron, la generación y circulación de sus imágenes, y otros aspectos esenciales para comprender la producción de la Sociedad.

El capítulo 3, “La *modernidad* en las imágenes de la SFAA”, se sumerge por completo en el trabajo de la SFAA, trabajando en torno a imágenes tomadas por los integrantes del grupo donde se representa al 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 dicho 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 a las fotografías de otros fotógrafos y entidades similares del mundo, junto a imágenes contemporáneas de las artes plásticas nacionales.

En consonancia, el capítulo 4, “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 así también con otras imágenes coetáneas y posteriores de la pintura y el cine.

Por último, en el capítulo 5, “Reflexiones finales para nuevas preguntas”, se exponen algunas consideraciones metodológicas resultadas del proceso de investigación y se establecen algunas observaciones en relación a la hipótesis inicial como insumo para futuras investigaciones a fin de ampliar el tema en cuestión.



## **CAPÍTULO 1: Estado de la cuestión y marco teórico**

### ***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 a 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 estudiando 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, 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 fines del siglo XIX era usual el uso de cámaras en expediciones, mediante las 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) los desarrollos de la antropología y el cine atravesaron procesos similares, que los emparentó hasta la Primera Guerra Mundial. Luego de la gran guerra, 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 la Universidad de Cambridge al Estrecho de Torres (Australia) de 1898, compuesta por los antropólogos<sup>3</sup> Alfred Cort Haddon, William Halse Rivers Rivers, William McDougall y Charles Seligman. Haddon se encargó de incluir cámaras fotográficas y de filmación entre los avanzados instrumentos de medición y registro con los que contaba la expedición. El cinematógrafo había sido presentado sólo tres años antes por los hermanos Lumière en Francia; este paralelismo de fechas establece el inicio paralelo 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. Buscando preservar de la desaparición las prácticas culturales de los grupos que fueron visitados, los integrantes de la expedición realizaron a lo largo de sus ocho meses de trabajo de campo filmaciones, entrevistas, experimentos y recolección de vasta información con todo el equipamiento transportado para tales fines. 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

---

<sup>3</sup> Quienes también eran psicólogos, psiquiatras y biólogos, como solía suceder con la formación académica de la época.

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.

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, en 1918 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). 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 fue una importante herramienta científica a mediados del siglo XIX que garantizaba objetividad y perpetuaba evidencias. 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 1914 Bronisław Malinowski comenzó su trabajo de campo en Papúa Nueva Guinea, utilizando también la cámara como una herramienta más de documentación y fundando la consolidación

de la antropología como una disciplina profesional. Si bien fueron ampliamente difundidas posteriormente sus fotografías, su libro *Los argonautas del océano Pacífico* (1922) contiene muy pocos diagramas y fotos.

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 (Martin 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 a 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 se había visto 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 (Oróbitg, 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 destacarse el escaso desarrollo de enfoques desde la Antropología que aborden a la imagen como objeto exclusivo de estudio, como así tampoco se trabaja con frecuencia un marco teórico y conceptual para la producción, análisis y crítica de la documentación audiovisual o visual de los fenómenos culturales.

### ***Breve historiografía de la fotografía***

La fotografía se popularizó científicamente gracias a que sus características le permitieron funcionar como una herramienta de registro documental. Las misiones científicas de la segunda mitad del siglo XIX contaban usualmente con equipos fotográficos para documentar aspectos botánicos, antropológicos o geográficos referidos a la fauna de cada región. 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 se vio complementada y exaltada durante la década de 1880 por el desarrollo de la técnica de impresión en medios tonos, que posibilitaría el uso de fotografías en la prensa, iniciándose una nueva era en los medios gráficos.

En el artículo “Las fotografías en la construcción de conocimiento histórico: usos, límites y potencialidades” de la historiadora uruguaya Magdalena Broquetas (2011) se realiza una exposición detallada de la historiografía de la fotografía, utilizada como esquema en la presente tesis. La historiografía de la fotografía ha registrado los diversos usos e innovaciones de la que ésta fue objeto, ampliándose a medida que esta técnica fue expandiendo su campo de acción y diversificando sus funciones sociales. Hacia fines del siglo XIX y primeras décadas del XX, se escribieron las primeras historias

de la técnica fotográfica. Entre sus principales pioneros se encontró Josef Eder, químico, fotógrafo y director de la Escuela de Fotografía de Viena, quien presentó en 1891 su tratado *Historia de la Fotoquímica y la Fotografía desde la Antigüedad hasta nuestros días*, que luego de varias modificaciones fue publicado en 1932 como *Historia de la Fotografía*. Los primeros textos que comenzaron a escribir la historia de la fotografía se encontraban inscriptos en el positivismo dominante de la época, incluyendo fórmulas químicas, nombres propios y minuciosas descripciones de avances técnicos y logros científicos. Este primer enfoque construía una visión dominante de la fotografía como técnica que posibilitaba la reproducción fidedigna de la realidad, haciendo especial énfasis en el desarrollo científico. En consonancia con este tipo de historia, Louis Alphonse Davanne, miembro de la Sociedad Francesa de Fotografía, estableció tres grandes etapas en la historia de la fotografía según sus avances técnicos de soporte: la placa daguerrotipa, el negativo de colodión húmedo y la placa seca de gelatina y plata, periodización que fue retomada por posteriores enfoques (Riego, 2007 en Broquetas, 2011)<sup>4</sup>.

En quiebre con esta posición positivista comienza años después, con la fotografía mucho más afianzada y difundida, una corriente que podría definirse como formalista. La misma se centra en la búsqueda de la esencia del medio fotográfico como tal, despegándose de su contexto técnico y científico en un intento de trascender el criterio de la evolución técnica (Triquell, 2012). El referente más importante de esta corriente fue Beaumont Newhall, historiador del arte estadounidense a quien, como

---

<sup>4</sup> Bernardo RIEGO, "La historiografía española..." cit., pp. 94-95 y Marie-Loup SOUGEZ(coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007, pp. 17-30.

bibliotecario para el Museo de Arte Moderno de Nueva York, se le encomendó la realización de una exposición retrospectiva en conmemoración de la víspera de los cien años de la fotografía. Para acompañarla, escribió un catálogo que en 1939 se convertiría en su libro *Historia de la Fotografía*, centrado principalmente en la fotografía estadounidense, británica y francesa. Newhall proponía allí una mirada global de las imágenes, sus autores y sus técnicas, siendo pionero en la incorporación de la fotografía dentro del ámbito museístico (Broquetas, 2011). Con esta publicación se inició un modelo historiográfico conocido como la “escuela Newhall”, que dominó en la historia de la fotografía occidental hasta la década de los ’80, abarcando numerosos autores y relatos. La principal característica de este modelo se centró en la jerarquización de nombres propios e imágenes, buscando establecer grandes referentes y “maestros” dentro de la fotografía como arte, semejante a la historia del arte tradicional. Esta corriente rompe con el positivismo anterior buscando revalorizar las relaciones entre técnica y estética, sentando importantes precedentes para la conformación de acervos fotográficos en museos e instituciones públicas, algo impensable tiempo atrás<sup>5</sup>. En concordancia, se desarrollaron para la fotografía ámbitos propios de las artes visuales que con anterioridad le eran negados, como la formación de especialistas en conservación y restauración y el establecimiento de parámetros de calidad para la difusión de trabajos. Sin embargo, es interesante retomar la crítica que realiza la historiadora Magdalena Broquetas a esta corriente, que establece que la misma se abocó a crear una historia centrada en el autor y las cualidades formales de

---

<sup>5</sup> El mismo Museo de Arte Moderno de New York (MOMA) funda en 1940 su Departamento de Fotografía, donde justamente Newhall se desempeñaría como conservador junto al fotógrafo Ansel Adams.



su obra como construcción estética, dejando por fuera de toda problematización su contexto de producción.

A mediados de la década de 1980 comenzaron a surgir nuevas propuestas dentro de la historia de la fotografía, proponiendo la comprensión de su dimensión histórica, entendiendo a la historia de la fotografía como a la historia de un medio de comunicación y expresión con diversas finalidades. Para este nuevo horizonte, era clave desarrollar un vocabulario específico e incorporar en el análisis la intervención de otros agentes en la imagen fotográfica. Triquell caracteriza a esta corriente como posmoderna, estableciendo la carencia de una identidad singular de la fotografía, ya que toda identidad se desprende de su contexto de aparición. Esta corriente caracteriza a la fotografía como un fenómeno cultural, centrándose en las prácticas sociales y políticas (Triquell, 2012). En este sentido también establece la conformación de una historia con o desde las imágenes como fuentes primarias que sean comprendidas en su conjunto como testimonios históricos, proponiéndose una historia de las funciones sociales de las fotografías e incorporando nuevas dimensiones (Broquetas, 2011). Algunos de los más importantes autores de esta corriente fueron Jean-Claude Lemagny y André Roullié con su libro publicado en 1986 *Historie de la Photographie* o Michel Frizot que publicó en 1994 *Nouvelle histoire de la Photographie*, entre otros.

## ***Ciencias Sociales y fotografía***

En paralelo a los desarrollos planteados por las diversas corrientes históricas fotográficas hasta aquí presentadas, se ampliaron estudios sobre la fotografía desde otras disciplinas. Se han interesado sobre el uso social de la fotografía y diversos aspectos referidos desde la sociología, la filosofía, y la semiótica, entre otros. Me centraré especialmente en cuatro abordajes clásicos como referencia a la hora de pensar sobre fotografía desde las Ciencias Sociales: los trabajos realizados por el alemán Walter Benjamin, los franceses Roland Barthes y Pierre Bourdieu, y la norteamericana Susan Sontag.

Walter Benjamin fue uno de los primeros en reclamar una historia de la fotografía que contemplara cuestiones sociológicas y filosóficas, siendo “Pequeña historia de la fotografía” (1931) y “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936) textos fundantes de un pensamiento crítico en torno a las posibilidades del dispositivo fotográfico. Benjamin advirtió cómo la posibilidad de la reproductibilidad técnica cambió la historia del arte en general, y centró su atención en la matriz cultural de las nuevas técnicas, atendiendo a las posibilidades del dispositivo a partir del propio uso que realizaban los diferentes actores.

En el primer artículo citado, Benjamin reflexiona sobre las posibilidades mismas de la reproducción técnica en vistas del surgimiento y auge de la fotografía y el cine como medios, y la vinculación de la misma con los conceptos de autenticidad y aura. Es interesante retomar la concepción del autor según la cual dichos cambios se encuadran en la modificación que acontece con el modo y la manera en que funciona la percepción sensorial innata a la existencia de los grupos humanos. Determinados

condicionamientos sociales han motivado el desmoronamiento del aura, especialmente la necesidad de las masas de acercarse espacial y humanamente a las cosas. Considerando que las obras de arte surgen como auténticas mediante un *“ritual que tuvo su primer y original valor útil”* (Benjamin, 2003: 50), la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su fundamentación ritual y de su servicio al culto. En este sentido, a diferencia de otras formas de producción visual, la fotografía establecería una fundamentación política, al encontrarse emancipada, gracias a la reproductibilidad técnica, de una fundamentación ritual y de su consecuente servicio al culto. *“(…) en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política”* (Benjamin, 2003: 51).

A medida que las ejercitaciones artísticas fueron emancipándose de su origen ritual y los diversos métodos de reproducción técnica fueron desarrollándose, han crecido las posibilidades de exhibición de las obras. Puntualmente para la fotografía, el valor de exhibición comenzó a reprimir al valor cultural, sobreviviendo éste en los retratos, en el culto a los seres queridos. Sin embargo la capacidad de recepción simultánea y colectiva que ofrece este medio es dominante, configurando un nuevo público y modificando las pretensiones de las obras de arte. Otra idea interesante que aparece en ambos artículos aquí citados es la diferenciación que Benjamin establece entre la imagen, singular y perdurable, y la reproducción o copia, fugaz y repetible. Las grandes obras ya no podrán ser consideradas como productos individuales, ya que se han convertido en trabajos colectivos, y han de poder ser aprehendidas gracias a los

medios de reproducción y reducción técnica. En definitiva, mediante estos desarrollos Benjamin da cuenta de los modos en que se transforma la experiencia a partir de los cambios en lo técnico, ahondando en las posibilidades mismas de los diferentes dispositivos. Las nuevas formas de acceso y recepción de, por ejemplo, el cine y la fotografía, posibilitarían el surgimiento de una nueva sensibilidad apropiada por parte de las masas, permitiéndonos pensar a la técnica como un espacio posibilitador de nuevas experiencias (Triquell, 2012).

Por su parte, Roland Barthes se hizo reconocido como autor teórico en el ámbito de la fotografía de la mano de su libro *La cámara lúcida* publicado en 1979. Sin embargo, el autor ya había incursionado en el ámbito algunos años antes con sus ensayos “El mensaje fotográfico” y “Retórica de la imagen”, en el libro *Lo obvio y lo obtuso* (1986). En el primero de ellos elabora un abordaje formal desde la comunicación de la fotografía como medio de transmisión, y como mensaje acabado. En este sentido, la fotografía estaría condicionada por la paradoja de contener dos mensajes, uno sin código (lo análogo fotográfico) y otro con código (la retórica fotográfica, el mensaje connotado), estructurándose así el segundo sobre el primero (Barthes, 1986).

En su obra más difundida referida al tema, *La cámara lúcida*, Barthes desarrolla su idea de la fotografía como huella de la realidad. Siguiendo dicho eje, el libro es atravesado por la relación de este medio con la muerte y la búsqueda de la esencia de la fotografía a través de lo que sería su noema: lo que está en ella ha sido necesariamente. Así, la esencia de la fotografía sería precisamente la obstinación del referente en estar siempre ahí, repitiendo mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. La fotografía lleva entonces siempre su referente consigo, y toda

foto contiene dos elementos que la caracterizan, el *studium* y el *punctum*. El primero se refiere a aquello que nos provoca interés en una foto, mientras que el segundo hace referencia al aspecto punzante de las imágenes fotográficas. (Barthes, 1989: 58 y 59). No es posible establecer una regla de enlace entre el *studium* y el *punctum*. Se trata, pues, de una copresencia. Mientras el *studium* está siempre codificado, el *punctum* no lo está y siempre es innombrable. Algunas fotografías sólo poseen *studium*, y al carecer del *punctum* se trata de imágenes triviales.

En 1965, con el libro *Un arte medio. Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*. Pierre Bourdieu busca abordar a la fotografía desde la dimensión de sus usos sociales a partir de un intenso trabajo de campo. Según Bourdieu, los juicios sobre la fotografía a mediados de los '60 encerraban toda la filosofía popular respecto del objeto técnico en general, como así también "teorías" estéticas espontáneas. La tesis más importante de Bourdieu en este libro respecto al uso social de la fotografía se centra en que mediante la mediación del *ethos* (interiorización de regularidades objetivas y corrientes) los grupos subordinan esta práctica a la regla colectiva, "*de modo que la fotografía más insignificante expresa (...) las intenciones explícitas de quien la ha tomado, el sistemas de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo*" (Bourdieu, 1965). Las normas que organizan la captación fotográfica del mundo son indisociables del sistema de valores implícitos propios de una clase, y sobre este eje se estructurará parte del análisis aquí presentado respecto a la producción de la SFAA. Bourdieu afirma que comprender adecuadamente una fotografía articula varias esferas, como la esfera simbólica de una determinada época, la de una clase o de un

grupo. Cada una de ellas organiza la práctica individual confiriéndole funciones que responden a los intereses propios y su estructura social.

Susan Sontag fue una ensayista estadounidense autora de uno de los libros más citados a la hora de reflexionar sobre el uso y las funciones de la fotografía, *Sobre la fotografía* (1980). Este libro está compuesto por una serie de ensayos que abordan diferentes problemáticas en torno a este dispositivo y sus posibilidades, todos ellos atravesados por la estrecha relación que la autora establece entre fotografía y sociedad. Esta relación se ubica entre una determinada forma de creación de imágenes característica de la modernidad y post-modernidad, y la sociedad entendida como organización de poder y como contexto ideológico para la creación estética.

En este sentido, Alejandra Rejero (2009) afirma que, según Sontag, la contemplación de una fotografía supone el establecimiento de un código visual que condiciona, trasciende y modifica las convencionales nociones acerca de lo que “merece la pena mirar y de lo que se tiene derecho a observar”. La frase de la primera página del libro *“Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo”* (Sontag, 1980: 13) establece una doble posesión: la del pasado contenido en una imagen, y la de la foto misma en tanto objeto material transportable, almacenable y acumulable. Así, al apropiarse y almacenar diversas realidades, la imagen fotográfica incita ella misma su propia retención y almacenamiento, permitiendo que sea enmarcada y exhibida en diferentes contextos, ya sea en un hogar familiar o en la pared de un museo. Esta doble posesión de la fotografía puede ser imaginaria o real-material. Mirar una foto supone aprehender imaginariamente el pasado que convoca, pero también implica poseerla en tanto objeto (Rejero, 2009: 233 y 243).

### ***Sociedades fotográficas y fotografía en Argentina***

Considerando que se centrará el análisis sobre la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, será necesario problematizar sobre el desarrollo y el afianzamiento de las sociedades artísticas y similares en Argentina a finales del siglo XIX. Uno de los principales referentes bibliográficos de la temática es el libro *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (2001) de la historiadora del arte argentina Laura Malosetti-Costa, centrado principalmente en la conformación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA) en 1876, principal antecedente a nivel nacional de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. El surgimiento de este tipo de asociaciones en torno a actividades artísticas está relacionado con las transformaciones que vivió Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX, principalmente con la creciente disposición al consumo cultural por parte de los sectores burgueses. 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 y civilización que profesaban al arte como un estado avanzado de civilización, como “el progreso material de las naciones”, en palabras del contemporáneo pintor Eduardo Schiaffino.

Malosetti-Costa señala cuatro propósitos principales para la conformación de la SEBA, que podrían en parte extenderse a la SFAA. El primero de ellos es 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 encuentra también buscar elevar las actividades artísticas a la categoría de actividad intelectual, y promover la

conformación de un público y un mercado para sus obras, junto con espacios específicos para su exhibición. 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 comienza a promover una serie de viajes, envíos y exposiciones.

Con respecto a las sociedades fotográficas en general y a la SFAA en particular, la bibliografía existente es extensa aunque no específica sobre esta última entidad. En todos los libros y publicaciones referidos a la historia de la fotografía en Argentina se nombra a la Sociedad, pero casi ninguno de los textos consultados la aborda con exclusividad. Uno de los principales textos en relación a los comienzos de la fotografía en nuestro país es *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX* de Juan Gómez (1986), quien analiza de manera cronológica los diversos fotógrafos, grupos y avances tecnológicos que fueron sucediéndose entre 1840 y 1899. Este libro es una de las pocas publicaciones que cuenta con una copia del acta fundacional de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, así como con numerosos detalles sobre su funcionamiento y sus integrantes, información que luego pareció desvanecerse en otros textos consultados. Otro de los libros que desarrolla ampliamente el quehacer y las características de la Sociedad, en conjunto con otros fotógrafos y cineastas, es *De la foto al fotograma* de la historiadora del arte Andrea Cuarterolo (2012), abarcando el período de 1840 a 1933. Este libro es ampliamente retomado en la presente tesis por la cantidad de información que aporta en cada uno de los aspectos que desarrolla, tanto sobre el funcionamiento de la Sociedad misma como sobre sus integrantes y el devenir de sus diversas producciones (ya que también abarca la incursión de algunos socios en la producción cinematográfica).



La historiadora del arte Verónica Tell, especializada en fotografía argentina, escribió varios artículos que abordan de manera directa o indirecta a la SFAA junto a su contexto, como ser “Gentlemen, gauchos y modernización. Una lectura del proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados” (2013), “Sitios de cruce: lo público y lo privado en imágenes y colecciones fotográficas de fines del siglo XIX” (2009) y “La toma del desierto. Sobre la auto-referencialidad fotográfica” (2001), los cuales fueron ampliamente consultados durante la redacción de la presente tesis. En los mismos, da cuenta del funcionamiento y las características generales de la entidad, enfocándose sobre sus diversos aspectos.

Otros investigadores que fueron especialmente tenidos en cuenta a lo largo de la presente tesis en referencia a la fotografía argentina fueron Luis Príamo (1998), Marta Mirás (2007), Mariana Giordano (2009), Agustina Triquell (2012) y Patricia Méndez (2010 y 2012).

## ***Teorías de imagen***

El objetivo principal de esta tesis 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 así 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, relacionándose con fotos de otros fotógrafos de la 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 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, 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). Si bien en su libro *Una introducción a la cultura visual* (2003) este autor norteamericano 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 ésta 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 inglés 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).

Otro autor retomado para el análisis sobre la producción de la SFAA aquí propuesto, es el historiador del arte alemán Hans Belting (2007), quien se propone pensar una definición de la imagen desde la tríada imagen-medio-cuerpo. Belting considera nuestro cuerpo como verdadero lugar de las imágenes, ya que es en él donde las imágenes reciben un sentido vivo y un significado. Las transformaciones en la experiencia de la imagen también (Gutiérrez De Angelis, 2014). 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 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 imaginación, 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*, son independientes de los medios que las transmiten en sí, van mudando de soporte a lo largo de su historia. La presente tesis, en sus capítulos 3 y 4, se pregunta cómo y por qué se formaron las imágenes que generó la SFAA, y cómo las mismas están relacionadas con imágenes de otros lenguajes, ya sea pintura, fotografías de otros autores, cine e incluso literatura, retomando e indagando en esta propiedad de *intermedialidad* entre dispositivos de las mismas.

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 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 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 ubican 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). Esta idea de atemporalidad 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*. Entonces, mirarlas es viajar en el tiempo, hacia atrás y hacia adelante, y por esta razón misma es que son anacrónicas. 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 más 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*"<sup>6</sup>. También retoma a Aby Warburg, y asevera que tanto este autor como Benjamin comprenden que es menester la elaboración de nuevos modelos de tiempo en relación con las imágenes, ya que éstas 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 reducirlas 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 de tesis, 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,

---

<sup>6</sup> 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.

desarrollado en el capítulo 3, y el *tradicionalismo*, ligado a las ideas del nacionalismo vernáculo, desarrollado en el capítulo 4. 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 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 capítulo del presente trabajo (Cuarterolo, 2012).



## **CAPÍTULO 2: Los comienzos de la fotografía nacional**

### ***La fotografía llega a Argentina***

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<sup>7</sup>. Llegó a bordo de la fragata francesa L'Orientale, un barco escuela que se encontraba dando la vuelta al mundo en plan de estudio. El profesor Louis Compte, quien llevaba a bordo un dispositivo para realizar daguerrotipos con el propósito de perpetuar las vistas de los lugares que visitarían, fue el encargado de presentar el invento en Montevideo y tomar las primeras vistas de la ciudad. Si bien casi toda la región fue visitada por la fragata con el peculiar invento a bordo (con anterioridad había estado en Brasil, y luego partió hacia Chile), la nave no pudo ingresar a Buenos Aires debido al bloqueo que allí acontecía por la flota francesa<sup>8</sup>. Sin embargo, este obstáculo no impidió que la fotografía como tal llegara a la Argentina e hiciera aquí eco de los avances desarrollados en Europa. El invento, que ya contaba con reconocido valor social, en aras de la relevancia internacional alcanzada entonces por nuestro país, se constituiría en el vehículo indispensable para la construcción de un importante imaginario visual (Méndez, 2012).

Durante los últimos años del siglo XIX en Argentina, la práctica fotográfica motivó a las clases más pudientes, que encontraron en ésta una particular técnica donde reflejar

---

<sup>7</sup> La invención del daguerrotipo fue anunciada en la Academia de Ciencias de París el 9 de enero de 1839. La misma autorizó meses después dar a conocer los secretos técnicos de la innovación, renunciando el Estado francés a toda monopolización y abandonando el descubrimiento a la libre iniciativa de quien quisiera explotarlo (Freund, 1993).

<sup>8</sup> El bloqueo francés al río de la Plata tuvo lugar entre el 28 de marzo de 1838 y el 29 de octubre de 1840. Durante el mismo, la escuadra francesa cerró al comercio la ciudad de Buenos Aires y los puertos fluviales de la Confederación Argentina.

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.

La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFAA en adelante) fue fundada un 29 de abril de 1889 por Francisco Ayerza y otros 13 fotógrafos aficionados pertenecientes a la élite porteña<sup>9</sup>, 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*, esto es, no desarrollarse profesionalmente en la labor. La SFAA se constituiría como un longevo proyecto fotográfico, y uno de los más prolíficos y geográficamente abarcadores, emulando la práctica asociacionista europea en torno a la fotografía<sup>10</sup> (Tell, 2009). En efecto, el asociacionismo era un rasgo fundamental de la vida pública de los porteños, y el hecho de que un ejemplar de su Estatuto se encuentre en la biblioteca de la Société Française de Photographie comprueba que la Sociedad mantenía estrechos vínculos con sociedades fotográficas de otras partes del mundo.

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

---

<sup>9</sup> 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, Juan (1986) p. 117

<sup>10</sup> A mitad de los años 50 se constituyeron las grandes sociedades fotográficas europeas como la Royal Photographic Society (1853) y la Société Française de Photographie (1854). La SFAA mantenía vínculos con sociedades afines en otras latitudes.

Sociedad de Estímulo de Bellas Artes (en adelante SEBA)<sup>11</sup> que es posible encontrar también como ejes que guiarán la conformación de la SFAA. Ambas instituciones pretendieron desarrollar una actividad en Buenos Aires, creando 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 SEBA<sup>12</sup> (Tell, 2013).

Convertida en medio de información, educación y recreación, en depósitos de memoria y conocimiento, y en mecanismo de construcción social de la realidad (Cuarterolo, 2012), este tipo de fotografía propia de la época, propició la construcción de un ideario de país determinado, tanto puertas adentro como hacia el exterior. La propuesta de esta tesis radica en indagar desde una perspectiva de la antropología de la imagen cómo estos discursos e inquietudes ideológicas impactaron en cuestiones fundamentales para el contexto sociocultural del período, como por ejemplo en la

---

<sup>11</sup> La Sociedad de Estímulo de Bellas Artes fue fundada en 1876 por iniciativa de artistas como Eduardo Sívori y Eduardo Schiaffino, entre otros.

<sup>12</sup> Leonardo Pereyra fue vocal primero y presidente desde 1893 de la SEBA.

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, el cine e incluso la literatura.

### ***La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados***

Repasando la historia y la producción fotográfica de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, es posible suponer que la entidad se proponía hacer de la fotografía *“una herramienta de difusión y exaltación de la Argentina moderna, de sus logros, de la belleza de sus paisajes y sus rasgos culturales e históricos más típicos”* (Príamo, 1998). La SFAA adhería a las ideas modernizadoras de la generación del ochenta, generando imágenes que mostraban un país próspero y pujante, y que pronto se convirtieron en una herramienta fundamental para la tarea de difusión y exaltación nacional (Cuarterolo, 2012).

La Sociedad estaba compuesta por figuras pertenecientes a algunas de las más importantes familias de la burguesía terrateniente porteña, 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, entre muchos otros miembros destacados. Sus fotos se exhibieron en grandes exposiciones internacionales, en sociedades fotográficas extranjeras y en importantes revistas del exterior, buscando generar publicidad para el país, a tal punto que en las memorias de una Asamblea 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 sudamericanas, imitando y semejando en todo a las principales Naciones de la Europa.”<sup>13</sup>*

---

<sup>13</sup> Memoria de la Asamblea General del 29 de julio de 1899, en Gómez, Juan (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 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.



Exhibición de la Photographic Society de Londres en 1858.



1° Salón de exposición de la SFAA en 1905 (AGN).

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. 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 a las temáticas elegidas y la forma de abordar a las mismas 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 corresponsales 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 también urbanos allí obtenidos se sumaban a



las fotografías de la capital nacional que era, en su mayoría, el lugar más fotografiado. Además de los espacios más representativos de la ciudad registrados, se evidencia en las imágenes porteñas un especial interés por los edificios recientemente terminados, soliendo eludirse 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, fábrica, todo esto con y sin gente. Tipos populares, escenas rurales, imágenes de exposiciones de la Sociedad Rural, y algunos reportajes, como 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 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 anteponían 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: 9).

### **CAPÍTULO 3: La *modernidad* en las imágenes de la SFAA**

#### ***La representación de la modernidad en la Ciudad de Buenos Aires***

Como fue nombrado con anterioridad, uno de los ejes sobre los que se trabajará en la presente tesis 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 prerevolucionaria 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 "civilizadas" siguiendo camino hacia el "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: 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, y que puntualmente será retomado en la presente tesis, es 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. Se retoma para este análisis 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 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 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: 21).



Av. de Mayo, edificio del diario La Prensa, 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 sistemas de los esquemas de percepción, de pensamiento y de*

*apreciación común a todo un grupo*” (Bourdieu, 1965: 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. Este es uno de los ejes que es retomado en el presente trabajo para reflexionar sobre la producción de la SFAA. Según Bourdieu, para poder 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, y 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.



Niñas cantando el himno nacional, SFAA (AGN).



Cadetes de Escuela Naval, 1895, SFAA (AGN).



“Una clase”, SFAA (AGN).



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





Colegio Nacional Central, SFAA (AGN).



Tribunales, 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: 26).



Cebolleros, SFAA (AGN).



Lechero vasco, SFAA (AGN).



Barrendero, SFAA (AGN).



Vendedor ambulante  
Marc Ferrez  
Río de Janeiro



Baltasar Cue (1891-1894)  
España



Padre e hijo (1920-1930)  
Martín Chambi  
Cuzco

Algunos de los álbumes que se encuentran en el AGN también poseen tomas de los inmigrantes que estaban arribando en gran número al país, tanto en el marco del Hotel de Inmigrantes mismo como explicitándose su condición de extranjero mediante epígrafes manuscritos.



Comedor del Hotel de Inmigrantes, SFAA (AGN).



"Callejera – Serenata. Zamponero italiano", 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 se citan a continuación en relación con fotografías contemporáneas de la SFAA.

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, 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, fueron generadas a través de la intervención de un determinados *ethos*.



El banco de Boston (1926), Pío Collivadino (MNBA).



Avenida de Mayo y Perú, SFAA (AGN).



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 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.



Casa de Gobierno, SFAA (AGN).



Palacio de Buckingham, c. 1857, Roger Fenton



París, Boulevard de los Italianos antes de 1906.



Avenida de Mayo y Perú, SFAA (AGN)



Congreso Nacional y monumento, SFAA (AGN).





Estación Constitución, SFAA (AGN)



Estación de Paris Saint-Lazare.

## ***La representación de la modernidad en las provincias: el caso del Ferrocarril***

### ***Trasandino***

La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados organizaba dentro de Argentina, en los cuales, siguiendo las mismas líneas que regían su producción en la Ciudad de Buenos Aires, sus socios produjeron una importante cantidad de fotografías de casi todas las provincias del país. 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 inauguraba 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 también, además de la conexión entre ambos países, la de los océanos Atlántico y Pacífico. Fue 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 una 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, siendo 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 Clark<sup>14</sup>. Su construcción se concluyó veintiséis años después, cuando el 5 de abril de 1910 se realizara el primer viaje completo que atravesó la cordillera de los Andes, concretizando la unión de los puertos de Valparaíso con Buenos Aires. Los proyectos de altos costos, por abordar zonas de frontera, se caracterizan por su complejidad político-institucional, y el Trasandino no fue la excepción ya que 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 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

---

<sup>14</sup> 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, habiendo tendido también años antes, en 1871, el primer servicio telegráfico a través de la cordillera entre Santiago de Chile y Mendoza.

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 así también 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 del momento. 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

importantes puentes y túneles, e importantes cortes de terreno. A partir de su construcción, se produjo un importante 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 élites mostraron al mundo una imagen de progreso, prosperidad y grandeza. La población crecía rápidamente, debido a la masiva inmigración desde Europa y Argentina prometía a sus habitantes un gran futuro.



Tomando fotografías en la estación de Cacheuta (AGN)



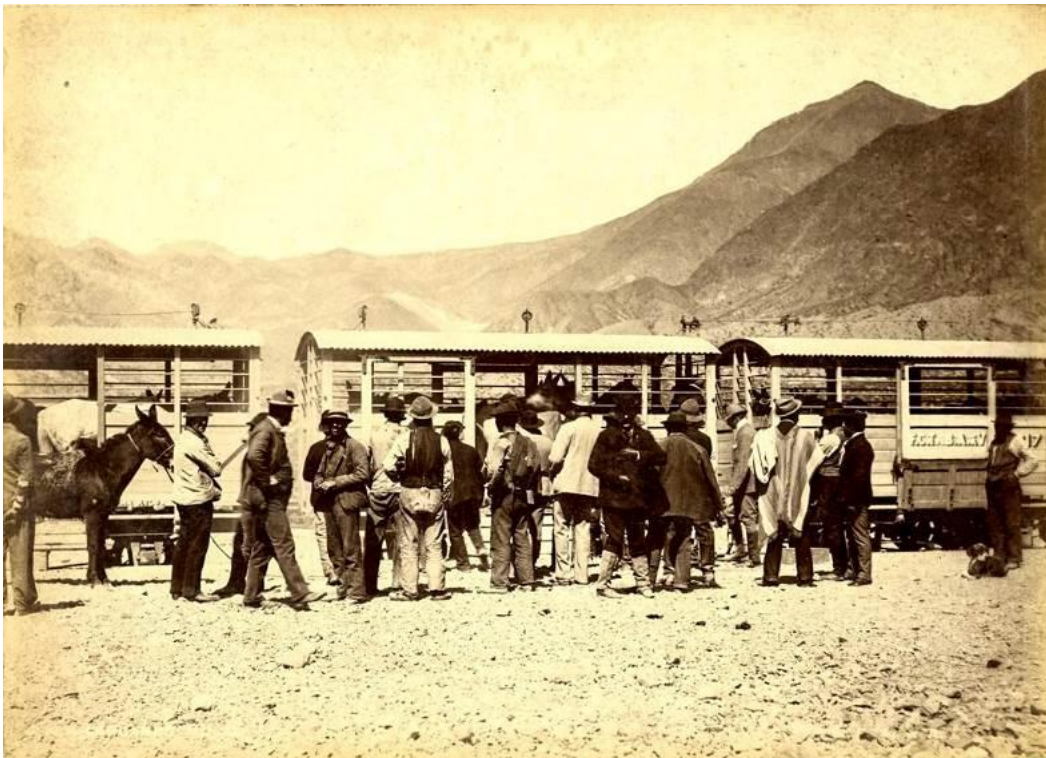
Desde un punto de vista cultural, el Ferrocarril Trasandino abría también la posibilidad para una renovación estética y de diferente apreciación de la Cordillera de los Andes. A partir de su emplazamiento fue posible estimar y vivenciar el paisaje andino de otro modo, pudiéndose realizar viajes cómodos, 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 cumbres presidenciales. El Trasandino contribuyó así a mejorar los intercambios comerciales y a generar nuevos espacios para la integración a nivel político y diplomático. El primer viaje de un Presidente chileno a Buenos Aires y de un Presidente argentino a Santiago se planificó para el 25 de mayo y el 18 de septiembre respectivamente, en consonancia con ambos festejos de 1910, inaugurándose una nueva etapa en las relaciones bilaterales (Lacoste, 2004).

Comercialmente, la finalización del Trasandino se vio 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.

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 Archivo General de la Nación (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 por las 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 bastante lógico si consideramos la dificultad para movilizarse en la época con otros medios de transporte por los trayectos intermedios, sin contabilizar el traslado de los voluminosos equipos fotográficos del momento.

Las fotografías aquí citadas refieren a la estación cabecera de la ciudad de Mendoza y las estaciones intermedias de Cacheuta, Uspallata y Puente del Inca. Las mismas se encontraban localizadas en diversas distancias del recorrido que realizaba el Ferrocarril, siendo Mendoza la primera, Cacheuta la cuarta, Uspallata la séptima y Puente del Inca la anteúltima del lado argentino.



Transporte de animales en la estación Uspallata (AGN)

En la fotografía de transporte de ganado en Uspallata en particular, es posible percibir que quienes se encuentran observando dicha 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 nos posibilitan apreciar interacciones prácticamente espontáneas de los pasajeros y lugareños con el ferrocarril en situaciones de espera, de arribo y durante el viaje mismo. La Sociedad no se caracterizó por el registro de situaciones sociales documentales, ya que usualmente la gran mayoría de sus fotos con gente 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 del tren que, en este trabajo, toman relevancia, es producto más del afán de intentar registrar al ferrocarril mismo y su entorno, que de una búsqueda consiente.

Una vez más es posible relacionar estas imágenes con fotografías similares de ferrocarriles 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, incluyéndose aquí un caso del pintor argentino Pío Collivadino ya citado, y una pintura del artista francés Claude Monet algunos años anterior a la producción de la SFAA. Las imágenes nos influyen a la hora de entender el mundo, crean 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), 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, e 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 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.



Tren de Halesowen acercándose al túnel de la colina Haden, Reino Unido, c. 1900.



Vista del Ferrocarril Trasandino en Uspallata, SFAA (AGN).



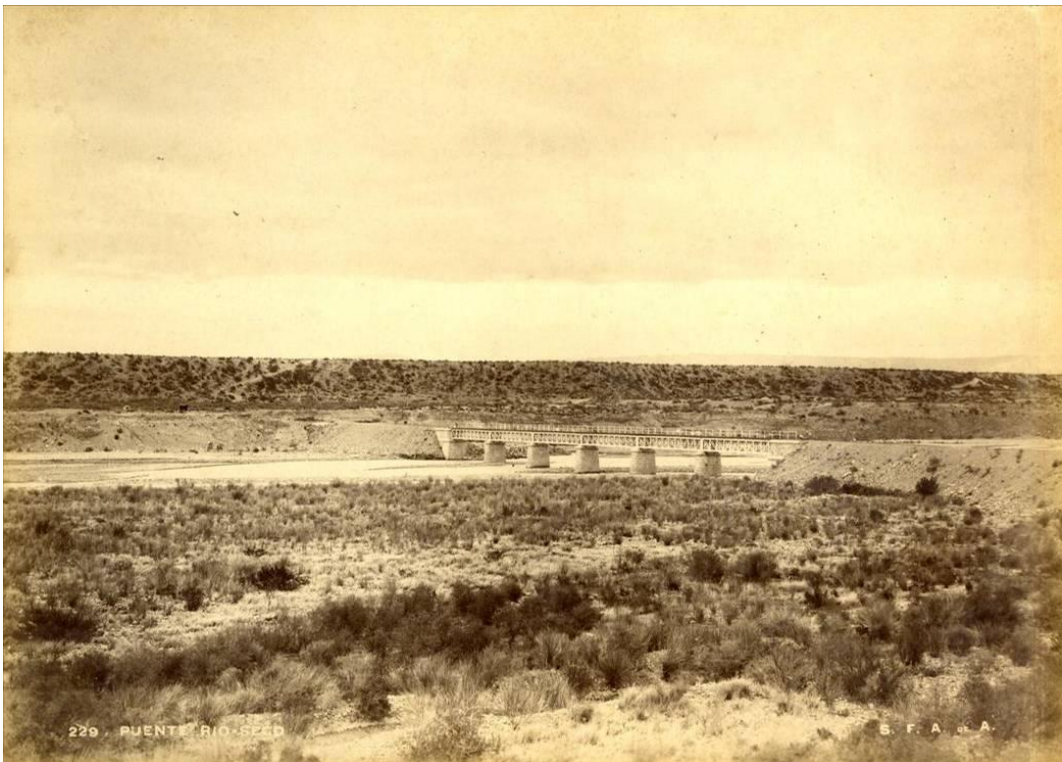
Estación Wyoming, EEUU, 1868, por A.J. Russell (Getty Fundation).



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



'The Loop', Colorado, Estados Unidos, c. 1885, por William Henry Jackson (Getty Fundation).



Puente sobre Río Seco, SFAA (AGN).



"Humo de trenes", Pío Collivadino, 1910 (MNBA).



"El puente de Argenteuil", Claude Monet, 1875 (MNBA).

## **CAPÍTULO 4: El *tradicionalismo* en las fotografías de la SFAA**

### ***Nacionalidad e inmigración***

El desarrollo de 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 se vio vinculada con un emergente movimiento nacionalista, con variedades afines al tradicionalismo o criollismo, generándose una relación entre folklore y nacionalismo en la que ambos componentes se apoyaron y fortalecieron recíprocamente (Blanche, 1991). Ambas vertientes se reflejaron en la producción de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, generando sus integrantes tanto imágenes donde se exaltaba la modernización del país como así otras 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 dicho 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 al 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 élite 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 una 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 de entonces. Para 1895 casi una cuarta parte de los cuatro millones de habitantes eran nacidos en el extranjero, y para 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 (Blanche, 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. Pero 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 comenzaron a abandonar el campo y a instalarse también en los más importantes centros poblacionales en busca de trabajo y prosperidad. Estos desplazamientos 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 la 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 vieron inmersos. 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. Retomando la clásica definición de “nación” de Benedict Anderson (1991), se interpreta que la misma es una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana (Anderson, 1991: 23). Es *imaginada* porque sus miembros no se conocerán jamás todos entre sí, aunque compartan una imagen común de unión. Es *limitada* porque todas poseen fronteras delimitadas aunque elásticas, y se imagina en *comunidad* porque las naciones se conciben siempre como una fraternidad profunda y horizontal, más allá de las diferencias que en la práctica pueden existir. Anderson asegura que la nacionalidad es el valor más universalmente legítimo en la vida política de nuestro tiempo.

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 epicentro 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, se convirtió en uno de

los principales ámbitos de la conservación selectiva de la tradición. Desde entonces, se inventaron y desarrollaron a través de diferentes instituciones prácticas, símbolos y contenidos, valorizando las posibilidades del pasado como elemento unificador 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. De este modo, para construir una nación culturalmente homogénea, el gaucho y la vida rural fueron los emblemas identitarios que sirvieron a los sectores hegemónicos para homogeneizar la diversidad y encubrir diferencias.



“Payando”, SFAA (AGN).



“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 a través de diversos medios de expresión y comunicación, como libros, folletos y periódicos, una imagen negativa del inmigrante. 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. Así, la figura del gaucho 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 Lugones<sup>15</sup>, alcanzando la mitificación del poema como símbolo de la identidad nacional. Sin embargo, autores como Martha Blanche (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 reconocer 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 éste hubiese sido arrinconado por las nuevas concepciones de explotación de la tierra, extinguiéndose como tipo social (Blanche, 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 élite gobernante al promover sus valores justifica su continuidad en el control político”* (Solberg, 1970 en Blanche, 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

---

<sup>15</sup> Leopoldo Lugones dio en 1913 unas conferencias en el Teatro Odeón de Buenos Aires, que tiempo después sirvieron de base para 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.

otro representante típico de las diversas regiones del país. Resulta interesante la hipótesis de de Martha Blanche quien establece que este privilegio de un tipo social sobre otros simboliza la zona que concentra mayor riqueza del país (Blanche, 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.



"Fiesta campestre en el bosque (Palermo)", SFAA (AGN).



"Viajeros", SFAA (AGN).

### ***El uso del cuerpo en las fotografías gauchescas de la SFAA***

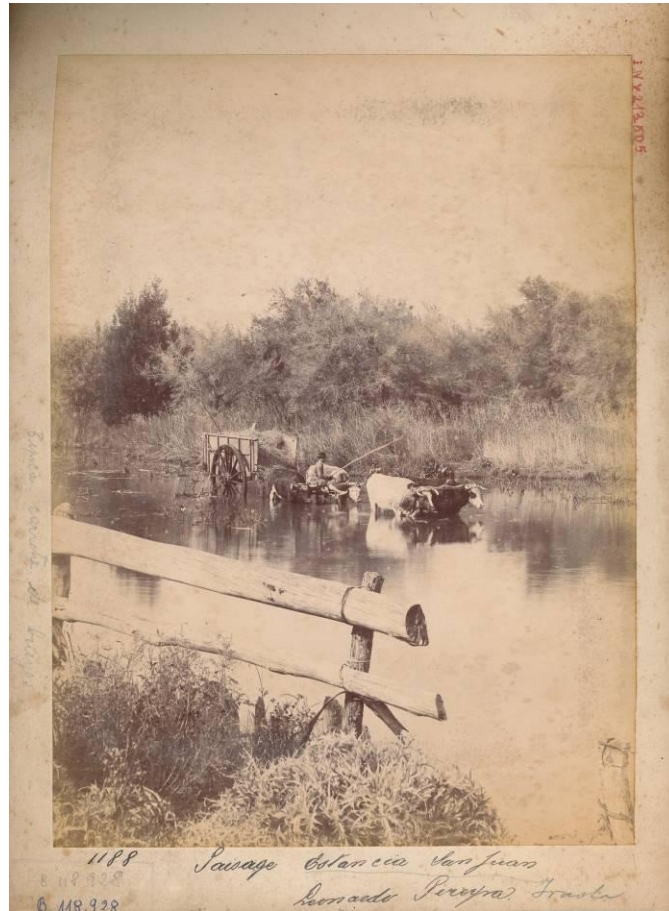
En las representaciones fotográficas criollistas de la SFAA, al igual que en las caricaturas gráficas de la época, se buscó reproducir los rasgos típicos del gaucho genérico, o bien representar alguna de sus personificaciones literarias. En comunión con el éxito de la literatura criollista, Francisco Ayerza, tal vez el socio hoy en día más reconocido, realizó hacia 1894 un trabajo fotográfico ilustrando al *Martín Fierro*. Las tomas aparentemente fueron proyectadas para una publicación ilustrada del popular poema gauchesco en Francia, 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”, de Leonardo Pereyra<sup>16</sup> con la colaboración de sus peones, registran escenas cuidadosamente preparadas sobre las costumbres populares, recreando una visión mítica del gaucho.

En el archivo donde actualmente es posible consultar de la producción de la Sociedad, se encuentran numerosas fotografías de situaciones típicas del campo argentino, especialmente fotos de gauchos posando a 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 de la “moda” gauchesca de sus años, y sus imágenes dan cuenta de ello.

---

<sup>16</sup> Primer presidente de la SFAA.





Paisaje de Estancia San Juan, de Leonardo Pereyra Iraola, SFAA (AGN).

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. La encarnación es el sentido más importante de la representación corporal. Es posible encontrar entonces una división entre la imagen del cuerpo y la imagen de la persona, la imagen del gaucho que representa la argentinidad deseada y la imagen de un inmigrante italiano caracterizado buscando integración y pertenencia<sup>17</sup>. El cuerpo representado 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

---

<sup>17</sup> Viajando un poco en el tiempo hasta el presente, podemos nombrar figuras como la de Luigi Landriscina (más conocido como Luis Landriscina) quien, siendo hijo de inmigrantes italianos, hizo uso de la representación de una estética “de campo” para la construcción de su alter ego artístico.

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 de Fotógrafos, alejándose de la perspectiva positivista que se ha analizado en el capítulo 3? Como fue expuesto en el apartado anterior, el contexto del país había puesto en relieve a la figura del gaucho, haciendo ésto apariciones tanto en la literatura como en la pintura, el cine y, obviamente también, en la fotografía. La SFAA no fue el único grupo en producir estas imágenes, las encontramos en otros fotógrafos del momento como así también en las artes plásticas y otras expresiones.

La respuesta al por qué de estas tomas es posible 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”* (Oróbitg 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, como por ejemplo los hermanos Samuel y Arthur Boote, Samuel Rimathé, como así también muchas imágenes albergadas en la Colección Witcomb<sup>18</sup>, disponible en el Archivo General de la Nación, al igual que los álbumes de la SFAA. Entre las tomas de ellos y las de la SFAA se percibe un gran parecido, al punto de encontrar dos tomas casi idénticas entre Arthur W. Boote y Francisco Ayerza<sup>19</sup>.



“Rancho de inmigrantes ‘acriollados’”, Colección Witcomb (AGN).

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> Citadas en el artículo TELL, Verónica. 2013. “Gentlemen, gauchos y modernización. Una lectura del proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados”. Caiana #3, diciembre.



Samuel Boote, entre 1880 y 1900.



Samuel Rimathé. Adoración de la Cruz del Milagro, Corrientes, Ca. 1893. Col. Luis Príamos. Fondo NEDIM.



La Pampa, Samuel Boote.



Arthur Boote ca. 1895



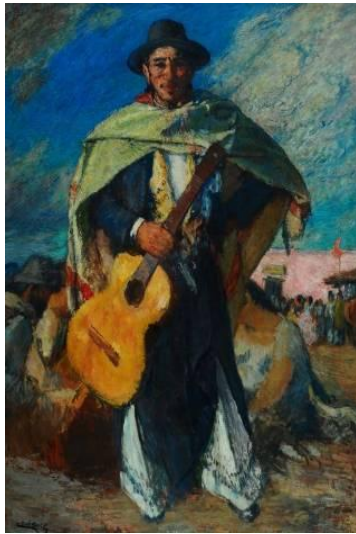
Francisco Ayerza ca. 1895

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 conocidas 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 de la fotografía 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, encontrándose sus socios libres de las imposiciones de la fotografía comercial (Tell, 2013).

En la incipiente producción fílmica nacional se retomaron también tanto el discurso positivista como el nacionalista. Este último se vio reflejado en la pantalla grande en películas como *Juan Moreira* (1910) de Mario Gallo, entre otras. Varios 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 1915, primer gran éxito del cine nacional con fragmentos del *Martín Fierro*. Según

Andrea Cuarterolo (2012) esta película muda 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 espacio 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, 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, 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).



Don Rojas (El Payador) y El pialador, de la serie Los Gauchos. Bernaldo de Quirós Cesáreo, 1924. MNBA.



“Un gaucho”, SFAA (AGN).



Selección de fotogramas del film *Nobleza Gaucha* (1915), de Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche.





Escena campestre, Fernando Fader, 1915. MNBA.



Pisando maíz, 1896, SFAA (AGN).



“Alto para matear”, SFAA (AGN).



Origen milagroso de Ntra. Sra. de Luján en año 1630 Ballerini, Augusto 1895. MNBA.

## CAPÍTULO 5

### Reflexiones finales y nuevas preguntas

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

Como fue expresado 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 o 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 del mismo.

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, 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.

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 a 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. En base a dicha pregunta inicial, la hipótesis de investigación se estructuró sobre las dos concepciones ya 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 a la misma, 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 imaginería, 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, y 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 la presente tesis 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. En las imágenes convive un “montaje de tiempos heterogéneos”

y discontinuos que, sin embargo, se conectan, entremezclándose a la vez con varios sentidos en una misma imagen. Sin ir más lejos, en un simple paseo de domingo por San Telmo, es posible encontrar fotografías de la SFAA devenidas en *poster* a la venta, esperando por algún turista o porteño que quiera adquirir una escena campestre de principios de siglo de colección.



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 dentro de un contexto más amplio, como la religión o el arte.

La incorporación de nuevos medios de expresión y relevamiento de datos en antropología genera nuevas formas de plantearse sus técnicas clásicas de investigación, como así también 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.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, B. (1991) *Comunidades imaginadas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ARANDA, M.; CUSSEN, F. y LACOSTE, P. (2012) "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: 9-22 Chile: Universidad de Los Lagos. Departamento de Humanidades y Arte.
- ARDÈVOL PIERA, E. (1994) *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, formato electrónico de la autora.
- BARTHES, R. (1986) *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Editorial Paidós.
- BARTHES, R. (1989) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Paidós.
- BENJAMIN, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca
- BENJAMIN, W. (1989) *Discursos Interrumpidos I*. Taurus: Buenos Aires.
- BELTING, H. (2007) *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- BERGER, J. (2000) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BERTONI, L. (1992) "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: 77-11.
- BLANCHE, M. (1991) "Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y desvinculación actual". En: Revista de Investigaciones Folklóricas. N°6: 69-89. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.



- BOURDIEU, P. (1965) *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. París: Les Editions de Minuit.
- BROQUETAS, M. (2011) "Las fotografías en la construcción de conocimiento histórico: usos, límites y potencialidades." *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos*. Centro de Estudios Históricos "Porf. Carlos S. A. Segreti", N° 2: 173 - 187.
- CRESPO, C. (2005) ""Qué pertenece a quién": Procesos de patrimonialización y Pueblos Originarios en Patagonia". En: *Cuadernos de Antropología Social*. N°21: 133-19. Instituto de Ciencias Antropológicas, FFyL, UBA.
- CUARTEROLO, A. (2012) *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: Centro Municipal de Fotografía de Montevideo.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011) *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- FREUND, G. (1993) *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GIORDANO, M. (2009) "Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX.". *ARBOR. Ciencia, pensamiento y cultura*. Noviembre – diciembre: 1283-1298.
- GÓMEZ, J. (1986) *La fotografía en la Argentina*. Buenos Aires: Abadía Editora.
- GRIMSHAW, A. (2001) *The Ethnographer's Eye. Ways of seeing in anthropology*. Londres: Cambridge University Press.
- JAY, M. (1994) *Downcast Eyes*. California: University of California Press.
- LACOSTE GARGANTINI, P. y JIMÉNEZ CABRERA, D. (2013) "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: 65-92. Chile: Universidad Arturo Prat del Estado de Chile.

- LACOSTE, P. (2004) "Vinos, carnes, ferrocarriles y el Tratado de Libre Comercio entre Argentina y Chile (1905-1910)." En: Revista Historia. Vol.37, N°1: 97-127. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- LARA LÓPEZ, E. (2005) "La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología". En: Revista de Antropología Experimental. N°5: 1-28. Jaén: Universidad de Jaén.
- MALOSETTI-COSTA, L. (2001) *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MAKARIUS, S. (1990) *Fotografías y fotógrafos de los ferrocarriles argentinos del siglo XIX*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Fotohistóricas.
- MAKARIUS, S. (1990) "S.F.A. de A." *Conmemorando el centenario de la fundación de la "Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados"*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Fotohistóricas.
- MÉNDEZ, P. (2010) "Las imágenes de una fiesta centenaria. Aspectos de la fotografía entre 1904 y 1914." En: Temas de la Academia, Academia Nacional de Bellas Artes: 101-112.
- MÉNDEZ, P. (2012) *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).
- MIRÁS, M. (2007) "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.
- MIRZOEFF, N. (2003) *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.

- MITCHELL, W.J.T. (2003) "Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual." En: Revista Estudios Visuales #1, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).
- OROBITG CANAL, G. (2008) "Miradas antropológicas: Relaciones, representaciones y racionalidades". En: Dinámicas Interculturales *El medio audiovisual como herramienta de investigación social*. N°12: 51-84. Barcelona: CIDOB edicions.
- PRÍAMO, L. (1998) "La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados y sus fotografías nacionales". En: Revista Fotomundo, N°362, Buenos Aires.
- PRIETO, A. (1988) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Reyero, A. (2009) "Difusión y consumo de la fotografía etnográfica chaqueña". En: Revista Avá N°16, pp 231-244.
- SEISDEDOS, S. (2009) "El ferrocarril transandino" En: Revista ARQ. N°71: 50-57. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Arquitectura.
- SONTAG, S. (1980) *Sobre la Fotografía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- TELL, V. (2001) "La toma del desierto. Sobre la auto-referencialidad 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, V. (2009) "Sitios de cruce: lo público y lo privado en imágenes y colecciones fotográficas de fines del siglo XIX." En: María Isabel Baldasarre 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, V. (2013) "*Gentlemen, gauchos y modernización. Una lectura del proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados.*" En: Caiana N°3: 1-19.

-TRIQUELL, A. (2012) *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y la identidad en álbumes fotográficos familiares*. Montevideo: Centro Municipal de Fotografía de Montevideo.

-TRONCOSO, H. (2003) "Modernidad y tradición en el pensamiento latinoamericano en los siglos XIX y XX." En: *Sociedad y discurso*, Aalborg University Denmark.