

# TAREA

6

Anuario del Instituto de  
Investigaciones sobre el  
Patrimonio Cultural

Año 6, octubre de 2019

## DOSSIER

Fotografía patrimonial:  
investigación y conservación

## En este número

Soledad Abarca

Mauricio Bruno

Mariana Calderón

Jessica Calipari

Costanza Caraffa

Rubén Chababo

Carla Coluccio

Manuela Güell

Beatriz Haspo

Natalia Majluf

Ana María Morales

José Antonio Navarrete

Luis Priamo

Verónica Tell

Luz Vanasco



UNSAM  
EDITA

## **UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN**

Rector: Carlos Greco

## **INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOBRE EL PATRIMONIO CULTURAL**

Decano: Néstor Barrio

Secretario de Investigación y Transferencia: Fernando Marte

Coordinadora Académica: Paula Giménez

Directora Ejecutiva: Amira Russell

Directora de Centro TAREA: Damasia Gallegos

Directora del Centro de Conservación, Catalogación  
e Investigación de Archivos y Fondos Bibliográficos  
Especiales: Nora Altrudi

Director del Centro Espigas: Agustín Diez Fischer

Directora del Centro de Investigaciones en  
Arte y Patrimonio: Sandra Szir

## **TAREA**

ISSN 2469-0422

Director: Néstor Barrio, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Coordinadora Editorial: Carolina Vanegas Carrasco

Asistencia editorial: Lucio Burucúa, Milena Gallipoli

Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural

Redacción: Benito Quinquela Martín 1784, CABA (C129ADI), Argentina

<http://www.unsam.edu.ar/institutos/tarea/anuario.asp>

[anuario.tarea@gmail.com](mailto:anuario.tarea@gmail.com)

Tel. / Fax: 1143014056

Domicilio legal: Yapeyú 2068, San Martín (B1650BHJ), Argentina

Diseño: Ángel Vega

Maquetación: María Laura Alori

Corrección de textos: Wanda Zoberman

## **COMITÉ EDITORIAL**

Fernando Devoto (TAREA IIPC/UNSAM)

Agustín Díez Fischer (TAREA IIPC/UNSAM)

Damasia Gallegos (TAREA IIPC/UNSAM)

Laura Malosetti Costa (TAREA IIPC/UNSAM)

Fernando Marte (TAREA IIPC/UNSAM)

Ana María Morales (TAREA IIPC/UNSAM)

Isabel Plante (TAREA IIPC/UNSAM)

Marcos Tascón (TAREA IIPC/UNSAM)

Carolina Vanegas Carrasco (TAREA IIPC/UNSAM)

## **COMITÉ ACADÉMICO**

Rocío Bruquetas, Instituto del Patrimonio Cultural de España, España

José Emilio Burucúa, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Marco Ciatti, Opificio delle Pietre Dure, Italia

Tom Learner, Getty Conservation Institute, Estados Unidos

Natalia Majluf, Museo de Arte de Lima, Perú

Jacques Revel, École des hautes études en sciences sociales, Francia

Susana Romanos, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Antonio Sgamellotti, Università degli Studi di Perugia, Italia

Luis Priamo, Universidad Nacional de San Martín

<b>DOSSIER</b>	7
<b>FOTOGRAFÍA PATRIMONIAL: INVESTIGACIÓN Y CONSERVACIÓN</b>	
Presentación	9
Verónica Tell y Ana María Morales	14
Estereografía, instantaneidad y espacio colonial. George N. Barnard en La Habana José Antonio Navarrete	
Investigación histórico-fotográfica en la provincia de Santa Fe, 1988-1989. Proyecto e informe final Luis Priamo	38
Análisis de una foto Luis Priamo	64
El Centro de Fotografía de Montevideo. Cultura visual e instituciones públicas en la era de la imagen Mauricio Bruno	72
Conservación de fotografía en Chile: un breve recorrido Soledad Abarca	102
El archivo fotográfico como laboratorio. Historia del arte, fotografía y materialidad Costanza Caraffa	116
<b>OTROS ARTÍCULOS</b>	139
Guerra y dolor en Colombia: representar las muertes, recordar las ausencias Rubén Chababo	140
<b>AVANCES DE INVESTIGACIÓN</b>	159
Don Bartolo Manuela Güell	160

**LECTURAS** 175

Campaña “Salvemos Chinchero y el Valle Sagrado de los Incas” 176  
Natalia Majluf

**RESEÑAS** 181

► **LIBROS**

La restauración de *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales* 182  
Luz Vanasco

► **CONGRESOS**

Asociación para preservación patrimonial de las Américas (APOYOnline). 187  
2ª Conferencia regional y talleres sobre preservación patrimonial,  
2 al 5 de octubre de 2018, Antigua, Guatemala  
Beatriz Haspo

20º Jornada de conservación de arte contemporáneo, 192  
28 de febrero y 1º de marzo de 2019, Madrid  
Carla Coluccio

Mobility Creates Masters - Discovering artists's grounds 1550-1700, 197  
13 y 14 de junio de 2019, Copenhagen  
Mariana Calderón

► **EXPOSICIONES**

Roma en México / México en Roma. Las academias de arte entre Europa 204  
y el Nuevo Mundo 1843-1867,  
Ciudad de México 6 de diciembre de 2018 al 19 de mayo de 2019  
Jessica Calipari



# TAREA

## **DOSSIER**

**FOTOGRAFÍA PATRIMONIAL:  
INVESTIGACIÓN Y CONSERVACIÓN**





## Presentación

Verónica Tell y Ana María Morales

Por sus cualidades miméticas y por su carácter técnico y reproducible, la naturaleza de la fotografía es particular y única. La exploración de sus particularidades como forma de representación del mundo visible y como lenguaje en ensayos tempranos como “Sobre la placa de Daguerre. A propósito de las *Excursiones daguerreanas*” (1841), de Rodolphe Töpffer, o el casi cien años posterior “La obra de arte en época de su reproductibilidad técnica” (1936), de Walter Benjamin, hasta los más recientes sobre fotografía digital, fue a la par del análisis de su potencial simbólico y político. A diferencia de la reflexión conceptual, que tiene ya un largo historial, la puesta a punto e instrumentación de herramientas metodológicas para el abordaje de las imágenes y, más aun, de los archivos fotográficos es más reciente. En el universo de preguntas que se abren con y desde la fotografía, este *dossier* propone centrarse en las actividades del área de Fotografía Patrimonial de TAREA IIPC de la Universidad Nacional de San Martín, las cuales se desarrollan en tres ejes: la investigación histórica, la labor con archivos –particularmente su conservación y catalogación– y la historia del arte como disciplina específica.

La investigación, conservación y difusión de la fotografía patrimonial es una labor que solo en tiempos recientes está adquiriendo un modo sistemático, no solo entre nosotros, sino también en el resto de Latinoamérica, tal como lo exponen tres de los textos aquí reunidos. En la Argentina, el archivo institucional de daguerrotipos, ambrotipos, ferrotipos y soportes en papel se inició con la fundación del Museo Histórico Nacional, en 1889. Posteriormente, la preocupación por reunir documentos de interés patrimonial no tradicionales,

es decir fotografía, cine y grabaciones sonoras, en un archivo público de consulta y uso libre halló eco en la fundación del Archivo Gráfico de la Nación, creado en 1939 por un decreto del presidente Roberto M. Ortiz (1886-1942). Después de 1955, agitado por las turbulencias políticas de la época, fue incorporado al Archivo General de la Nación como un departamento documental específico, donde se encuentra hasta hoy. El decreto establecía que el nuevo Archivo se creaba “a los efectos de conservar la documentación de los acontecimientos de carácter oficial o social, que atañen a la vida o historia del país”.<sup>1</sup> Es decir que, por un lado, sería un complemento de los archivos tradicionales de papel y, por el otro, una fuente de imágenes tomadas del amplísimo y difuso mundo de lo social con interés histórico. Durante muchos años fue el único repositorio de consulta y uso de fotografías del que dispusieron los investigadores y el público en general. Las secciones que lo componían clarifican un poco la generalidad del proyecto: I) *Iconográfica*, aplicada a las personalidades destacadas; II) *Ceremonias oficiales*, de todos los niveles del Estado; III) *Acontecimientos históricos*, de corte oficial o social (“pronunciamientos populares; catástrofes nacionales, etc.”); IV) *Documental*, que daba lugar a “los materiales susceptibles de documentar el desarrollo de todas las manifestaciones oficiales o privadas de la vida del país”. Es decir, una vasta reunión y oferta variopinta de asuntos de cualquier índole sucedidos en el país.

El último capítulo de este sumario repaso histórico sobre la conservación y difusión de la fotografía patrimonial argentina data de la década de 1980 y llega hasta hoy. En 1985, en la Universidad de Puebla, México, se realizó el segundo curso nacional de conservación de fotografía, coordinado por Fernando Osorio Alarcón<sup>2</sup>, quizá el más importante y activo maestro y gestor de la conservación fotográfica en Latinoamérica hoy en día (sin olvidar al conservador español Ángel Fuentes de Cía, desaparecido hace pocos años). El curso fue dictado por Grant Romer y Michael Hager, del George Eastman House (GEH), Rochester. Debe mencionarse a Grant Romer, al frente del GEH, como impulsor clave de la conservación de fotografía latinoamericana, al plantar la semilla de la disciplina en nuestros países. Por otra parte, la investigación histórico-fotográfica también comenzó a expandirse en esa década, aunque los trabajos pioneros datan de bastante más atrás —el primero entre nosotros fue obra de Julio Felipe Riobó, en 1942: *Primera exposición de*

1 Sergio Chiappori. *Organización y objetivos del Archivo Gráfico de la Nación*. Buenos Aires, 1944, p. 7. El autor era, a la sazón, subdirector del Archivo.

2 Además, en la Fundación Antorchas, Argentina, y en el marco del Seminario de conservación de material bibliográfico, Osorio dictó en 2001 un curso sobre conservación de imágenes fotográficas.

*daguerrotipos*, catálogo de la exposición con el mismo nombre presentada en Chascomús-. Un libro reciente da cuenta del desarrollo de la disciplina en la región desde entonces.<sup>3</sup>

Los dos trabajos dedicados a la investigación histórica en este *dosier* tienen características disímiles pero complementarias. El de José Antonio Navarrete, de corte académico, se centra en una serie de 191 fotos estereoscópicas tomadas hacia 1860 por George N. Barnard, en Cuba, por cuenta de la casa H. y E. T. Anthony & Co., el mayor establecimiento comercial del ramo en los Estados Unidos. Navarrete recorre el desarrollo técnico de la estereografía, respecto de la velocidad de las tomas, que evita la proliferación de *fantasmas* –sujetos y objetos *movidos*–, típica deformación de las vistas fotográficas tempranas. Este avance concordaba con un rasgo distintivo de la modernidad urbana: la agitación y la rapidez. Aplicado primeramente en vistas de Nueva York, Barnard lo replica en Cuba con temas urbanos y rurales. Sus 191 imágenes, comercialmente exitosas en su tiempo, son hoy una rica fuente de conocimiento sensible del mundo colonial cubano. Una prueba de la influencia de la fotografía estadounidense en el Caribe y Centroamérica, mucho menor en el sur del continente, donde prevaleció la influencia europea.

Por su parte, la investigación de campo de Luis Priamo en la provincia de Santa Fe, Argentina, no presenta antecedentes entre nosotros y tampoco tenemos noticias de proyectos semejantes en países de la región. Profundizar la historia fotográfica en el interior del país buscando fuentes de imágenes e información de primera mano resultó provechoso en más de un sentido. Se descubrieron fotógrafos de obra relevante, tanto profesionales como aficionados. Emergieron fotografías que trabajaban a la sombra de sus esposos, titulares de los estudios. Se compuso un mapa detallado de la evolución de la práctica fotográfica en la provincia, y también de la actividad archivística pionera. Se reunió una cantidad significativa de imágenes de segunda generación, que propiciaron publicaciones posteriores y podrían integrar archivos de consulta en el futuro. Por último, el análisis dedicado a una foto de Ernesto H. Schlie, que procura desbrozar la relación entre fotografía antigua y cultura regional, constituye una coda que muestra una de las orientaciones teóricas centrales del trabajo: poner en diálogo historia fotográfica y cultura.

El informe de Priamo deja expuesta la importancia del trabajo de campo en la recuperación de colecciones fotográficas y de memorias visuales. La construcción de una narrativa histórica y la preservación,

---

3 José Antonio Navarrete. "Fotografía y modos de hacer nación", en *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica*. Montevideo, CdF Ediciones, 2017, pp. 43-52. Y en la misma obra: "La historia de una historia o de cómo se inventa una disciplina", pp. 187-210.

consolidación, preservación y puesta en valor de archivos fotográficos son actividades solidarias. Por ello, en los otros tres trabajos reunidos aquí, se abordan los casos de archivos fotográficos, su manejo y puesta a disposición de los investigadores y público. Ciertamente, se trata de un inmenso desafío dado el ingente caudal de imágenes, que impone una reflexión y discernimiento sobre qué y cómo catalogar, conservar y proteger.

Mauricio Bruno presenta el caso del Centro de Fotografía de Montevideo (CdF). En 1915, la Intendencia de Montevideo creó un departamento fotográfico para documentar sus actividades. En 1996, el organismo, que había reunido más de treinta mil negativos, fue convertido en el Archivo Fotográfico de Montevideo, con el fin de preservar y difundir el acervo. Poco después, en 2002, la expansión de sus actividades dio lugar a la creación del actual CdF. Bruno describe ese proceso y las actividades desarrolladas por el Centro hasta hoy. Lo conseguido por el CdF en su relativamente breve decurso ha sido una síntesis exitosa de las buenas experiencias de conservación y difusión fotográfica patrimonial de otros países. Por un lado, logró un afianzamiento institucional sólido, con un desarrollo archivístico gradual y equilibrado. Armó equipos de investigación, conservación y difusión consistentes y estables. Amplió con realismo y buen sentido sus radios de actividad, tanto geográficos como de contenido: de lo local a lo nacional; de la preocupación por el patrimonio histórico al estímulo de la producción contemporánea; de la difusión por exposiciones a una política editorial consistente y un modelo archivístico de consulta tecnológicamente avanzado. Por último, ha creado el Centro de Formación Regional, dirigido a conservadores fotográficos locales y extranjeros, que constituye una plataforma de conocimiento sostenido y de excelencia más que necesario en la región.

También centrada en una institución del Cono Sur, Soledad Abarca de la Fuente repasa la historia, bastante reciente, de la recuperación, conservación, investigación y difusión de la fotografía patrimonial chilena, que comienza con el papel fundamental del Museo Histórico Nacional, el cual, hacia 1978, sistematizó la actividad de preservar científicamente sus bienes fotográficos, ampliar el acervo y difundirlo metódicamente. En 1996, la Biblioteca Nacional creó su propia unidad especializada en la conservación de su acervo fotográfico. Un catastro nacional de colecciones institucionales realizado poco después habilitó la intervención puntual sobre reservorios de todo el país, lo que reguló la capacitación de personal para gestionarlos. Digitalización de colecciones y disponibilidad de consulta en línea, publicación de libros con apoyo de programas nacionales de difusión patrimonial, capacitación de especialistas a

nivel académico, son logros destacados de una política exitosa, donde la aplicación racional de recursos, planeamiento y complementación entre instituciones ha sido una de las claves.

Finalmente, el *dossier* incluye un texto de Costanza Caraffa sobre un tipo de acervo fotográfico particular: la fototeca del Instituto de Historia del Arte en Florencia, Instituto Max Planck. Los museos poseen enormes cantidades de fotografías de un valor artístico y documental variable, con calidad y soportes igualmente disímiles. Caraffa señala el potencial epistemológico de los archivos fotográficos documentales y la necesidad de abordarlos no solamente desde su cualidad visual –donde prima aquello que representan–, sino desde su carácter de objeto material. A su vez, los archivos mismos son más que la suma de las fotografías que los integran (la autora habla de “ecosistemas”), e interactúan con ideologías y premisas institucionales que es preciso considerar. Inscripciones al frente o al dorso, y otras marcas, develan el uso de las fotografías en la labor del historiador del arte –Caraffa analiza en particular el caso del Dr. Gustav Ludwig, investigador prominente en su tiempo–. Al registrar un objeto o una pintura, la fotografía documenta, a su vez, un proceso de pesquisa. Así, la noción de foto-objeto –que trasciende el contenido visual– encarna una eficaz herramienta de análisis.

Con total intención se han reunido en este *dossier* trabajos marcadamente disímiles, centrados en objetos distintos –fotografías o archivos fotográficos– y desde distintos enfoques disciplinares y preguntas. Solo una diversidad semejante (y muchísimo mayor aun) puede dar cuenta del tipo de objeto visual que son las fotografías –no hay casi ninguna actividad humana en la que no se haya visto involucrada la imagen fotográfica–. Así, esperamos que las intervenciones aquí reunidas sean una contribución ante las inquietudes que en la actualidad ocupan a tantos investigadores, archivistas y conservadores en nuestra región.

Navarrete, José Antonio. "Estereografía, instantaneidad y espacio colonial. George N. Barnard en La Habana", *TAREA* 6 (6), pp. 14-37.

## RESUMEN

En 1860, el fotógrafo estadounidense George N. Barnard hizo una extensa colección de vistas estereoscópicas en Cuba por encargo de la casa E. Anthony, de Nueva York. En la serie se registraban aspectos de la arquitectura, el urbanismo, el poder colonial, el sistema de trabajo esclavista, entre otros, que abren múltiples posibilidades de investigación de la sociedad y cultura cubanas del siglo XIX. Numerosas vistas instantáneas, modalidad fotográfica que al momento de ser usada en Cuba solo tenía escasísimos antecedentes, forman parte del conjunto. El presente ensayo brinda información para establecer esta serie y, tomando en consideración las relaciones discursivas entre fotografía instantánea y modernización, analiza el funcionamiento de la vista instantánea en el espacio colonial de Cuba.

**Palabras clave:** *Estereografía, instantánea, espacio colonial, modernización.*

## ABSTRACT

"Stereograph, Instantaneity and Colonial Space. George N. Barnard in La Habana"

In 1860, the American photographer George N. Barnard made an extensive collection of stereoscopic views in Cuba on behalf of the E. Anthony house in New York. In the series were recorded aspects of architecture, urbanism, colonial power, the system of slave labor, among others, which open multiple possibilities for research of Cuban society and culture of XIX century. Numerous instantaneous views, photographic modality that at the moment of being used in Cuba only had a minimal background are part of the whole. This essay provides information to establish this series and, taking into account the discursive relationships between instantaneous photography and modernization, analyzes the functioning of the instantaneous view in the colonial space of Cuba.

**Key words:** *Stereograph, instantaneous view, colonial space, modernization.*

## **Estereografía, instantaneidad y espacio colonial. George N. Barnard en La Habana<sup>1</sup>**

**José Antonio Navarrete**

Procedente de Nueva York, George Norman Barnard (1819-1902) llegó a La Habana a comienzos de 1860 con el encargo de hacer una colección de fotografías estereoscópicas<sup>2</sup> de esa ciudad y sus regiones vecinas. Lo envió la firma neoyorquina E. Anthony, para la que Barnard trabajaba desde que el año anterior ésta había añadido la producción y comercialización de estereografías a su ya sólido negocio de venta de cámaras y manufactura y comercialización de efectos fotográficos. Barnard demoró en Cuba varias semanas en el cumplimiento de su tarea, según permite suponer la extensión del proyecto y los desplazamientos físicos que debió realizar por el Occidente de

---

<sup>1</sup> Este texto forma parte de un estudio más extenso en proceso de desarrollo.

<sup>2</sup> Estereografía, vista estereoscópica e, incluso, la genérica de vista, son las diferentes denominaciones usadas históricamente para las imágenes que se producen con una cámara estereoscópica de dos lentes y se miran con un estereoscopio o doble visor. La estereografía une dos vistas perspectivas casi idénticas de un objeto, tomadas simultáneamente sobre un mismo negativo –o, inclusive, como una diapositiva–, las cuales se superponen en la visión y dan la apariencia de una única imagen tridimensional, es decir, producen una ilusión de profundidad. A la estereografía también se le denomina actualmente con frecuencia imagen 3D o en tercera dimensión.

la isla, pero ya en mayo estaba de regreso en su país.<sup>3</sup> Al mes siguiente, la serie de vistas que realizó en el curso de ese viaje tuvo su primera promoción comercial en la prensa, identificada como “Views in Cuba”.<sup>4</sup> No obstante, durante su prolongada presencia en el mercado la serie tuvo al dorso de cada imagen la denominación bilingüe de “Scenes in Cuba.–Vistas Cubanas” que recibió desde su primer tiraje (figs. 1 y 2).<sup>5</sup>

Para el momento de la comercialización de esta serie, la casa E. Anthony era, en Estados Unidos, la más aventajada de los negocios dedicados al abastecimiento de productos requeridos para la práctica de la fotografía, lo que se hacía notar de manera sobresaliente en las características de la nueva sede que abrió al público el 1º de mayo de 1860 en 501 Broadway. Daguerrotipista desde 1840, en los años siguientes Edward Anthony (1819-1888) ejerció su profesión en estudios de retratos de esa ciudad y se enroló en el mercado de insumos para la daguerrotipia. En 1842 tenía una galería en 11 Park Row; luego, entre 1843 y 1847, regentó la National Miniature Gallery, con sede en 247 Broadway.<sup>6</sup> Finalmente, en 1847 abandonó la práctica del daguerro-

---

3 El 14 de mayo de ese año, Barnard participó en una reunión de la American Photographical Society, con sede en Nueva York, celebrada en el Cooper Institute. En ella fueron presentadas impresiones de negativos –hechas por Mr. Kuhns, gerente del cuarto oscuro de E. Anthony– de vistas instantáneas tomadas por Barnard en La Habana. Las características técnicas de la toma instantánea fueron sometidas a discusión en este encuentro, y Barnard brindó explicaciones al respecto sobre las que volveremos después. “American Photographical Society”, en *The Photographic and Fine Art Journal* (H. H. Snelling, edit), vol. II, N° 12, mayo, 1860, New York, pp. 241-243.

4 La primera noticia de difusión de la serie la hemos localizado en: *Harper’s Weekly*, vol. IV, N° 182, Saturday junio 23, 1860, New York, p. 399. Reza como sigue: “Cuba in the Stereoscope. A magnificent series of VIEWS IN CUBA, including some of the finest things that have appeared in the way of Stereoscopic Pictures. Just published by E. ANTHONY, 501 Broadway. A *New Catalogue* of our Publications and Importations, issued June 1st, will be sent on receipt of stamp.”

5 Toda la información brindada sobre las vistas se basa en documentación de época. Entre 1860-1869 la firma se ubicó en el 501 Broadway. A partir del último año en el 591 Broadway. En el caso de las vistas de La Habana que se identifican como impresas en los años sesenta debe tenerse en cuenta que, hasta donde sabemos, generalmente se colocó al dorso de cada estereografía una copia de la etiqueta original usada para esta desde su primer tiraje. Las estereografías enumeradas de la 1 a la 134 llevan comúnmente las etiquetas correspondientes a la firma E. Anthony incluso en las reimpresiones que pueden haber sido hechas luego de que esta pasara a llamarse E. & H. T. Anthony (1862) y, poco después, E. & H. T. Anthony & Co. (1864). Las estereografías correspondientes a los números 135 a 191, producidas por la firma E. & H. T. Anthony & Co., llevan la etiqueta con ese dato. Se ha conjeturado que las etiquetas del dorso se usaban mientras había existencia de ellas, independientemente de los cambios de nombre de la firma. No obstante, también puede pensarse que una vez hecha la plancha de impresión de la etiqueta, no había motivos para una empresa comercial de renovarla si esta servía a sus intereses de identificación del producto. Las reimpresiones hechas luego de la mudada de la firma en 1869 incluyen la nueva dirección en el frente de la estereografía, aunque al dorso esta mantenga su etiqueta original. No obstante, tenemos identificados escasos ejemplos de reimpresiones (N° 15 y N° 60) en los que la etiqueta del dorso se renovó hacia los años setenta incluyendo los datos de la última ubicación de la firma. Las vistas fueron impresas en papel albuminado y tienen una medida alrededor de la estándar de 7,5 x 15,2 cm, montadas sobre un cartón de 8,3 x 17,2 cm.

6 En esta galería, Anthony estuvo primero en asociación con Jonas M. Edwards y Howard



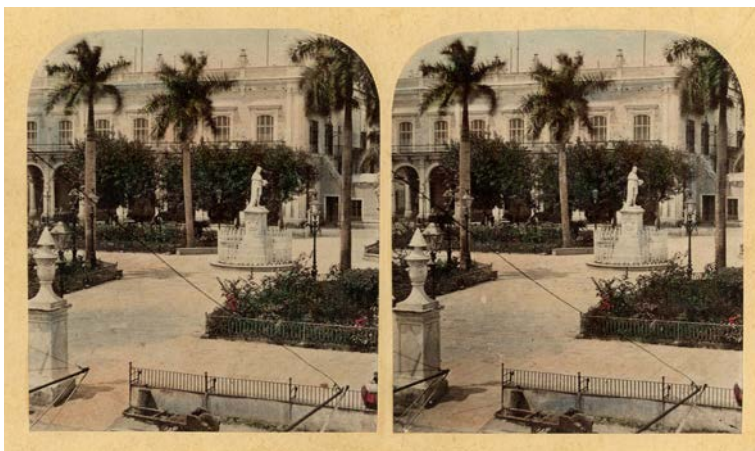


Figura 1. [Nº 1] George N. Barnard. Scenes in Cuba.—Vistas Cubanas. The Plaza de Armas. Havana. I Plaza de Armas. Habana. Publicada por E. Anthony. Vista tomada en 1860. Impresa en los años sesenta. Impresión en papel albúmina. Iluminada. Imagen: 7,2 x 12,9 cm. Soporte: 8,5 x 17,5 cm. Colección del autor.

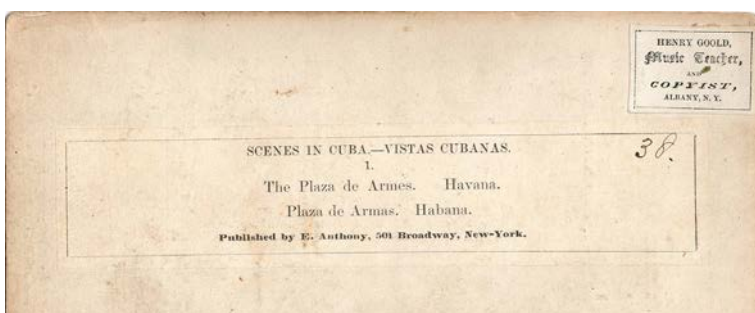


Figura 2. [Nº 1 reverso] Etiqueta: 3,2 x 15 cm.

tipo y abrió, en 205 Broadway, un depósito para la venta de aparatos y materiales, inicialmente aquellos de uso para el daguerrotipo y, muy pronto, los necesarios para la fotografía en general. En 1848, inauguró en Brooklyn su propia manufactura del ramo sin abandonar el mercado de los productos de otras firmas. En 1851, cambió la sede principal de su empresa para 308 Broadway y, al año siguiente, su hermano Henry T. Anthony (1814-1884) se asoció a esta.<sup>7</sup> Cuando en 1860 la

Chilton, entre 1843-1844; después, con Edwards y James R. Clark, de 1844 a 1846, y por último, hasta 1847, solo con Clark. Hay constancia de que en 1846 también tenía una tienda de venta de efectos fotográficos.

<sup>7</sup> A partir del 9 de julio de 1862, la firma se denominó E. & H. T. Anthony. Desde el 1º de enero de 1864 adoptó el nombre de E. & H. T. Anthony & Co. Para la información brindada hasta aquí

firma comenzó a operar en su nueva ubicación, la fachada del edificio de hierro de cinco pisos que ocupaba podía ostentar sin ninguna duda la divisa comercial grandilocuente que ya había adoptado un tiempo antes: American and Foreign Stereoscopic Emporium and Depot of Photographic Materials.<sup>8</sup> La exactitud de tal publicidad la confirmaría poco tiempo después, con su escritura, el fotógrafo inglés John Werge (1824-1911) al describir el panorama del comercio de efectos fotográficos en Nueva York a comienzos de los años sesenta. Cito *in extenso*:

¡Qué maravilloso lugar es Nueva York para las galerías fotográficas! Su número es legión y su tamaño, enorme. Todo es “enorme”. Sus salones son “enormes”. Sus “tragaluces” son enormes. Sus “telescopios”, o lentes, son enormes. Sus “cajas”, o cámaras, son enormes, y enorme es la cantidad de negocios que se realiza en esas “galerías”. Las “tiendas” de los vendedores de “insumos” fotográficos son enormes, y la más enorme de todas es la tienda de los Sres. E. & H. T. Anthony, en Broadway. Este establecimiento es uno de los numerosos palacios del comercio de esta espléndida calle. El edificio es de hierro, alto y grácil, de orden corintio, con corintias pilastras, columnas y capiteles. Tiene cinco pisos de altura, con una fachada de alrededor de treinta pies de ancho, y una profundidad de doscientos pies, extendiéndose justamente desde la Broadway hasta la calle trasera en el lado oeste. Esta es la tienda más grande de su tipo en Nueva York. Yo pienso que podría decirse, sin temor a equivocación, que ninguna otra de los dos continentes, Este u Oeste, contiene como ella existencias de toda suerte de productos fotográficos, desde las “diapositivas a seis centavos” hasta los lentes “mammoth”, variando en valor agregado de ciento cincuenta mil a doscientos mil dólares. Los jefes de la firma son los más emprendedores de todos, uno tomando la dirección del departamento comercial, y el otro el del científico y experimental. Casi todas las novedades en aparatos y requisitos fotográficos pasan a través de esta casa hacia las manos de nuestros hermanos americanos de la cámara, y no infrecuentemente encuentran su camino hacia el imperio de la Reina Victoria en los dos lados del Atlántico.<sup>9</sup>

---

sobre el itinerario profesional de Edward Anthony puede consultarse: From the American Artisan & The Sunday Courier. “The Daguerrean Art. Its Origin and Present State”, *The Photographic Art-Journal* (H. H. Snelling, edit.), vol. I, N° 3, marzo, 1851, New York, pp. 136-138. Incluye una nota del editor. William Marder y Estelle Marder. *Anthony: the Man, the Company, the Cameras*. Amesbury, Mass., Pine Ridge Publishing Company, 1982. Ver los *New York City Directory* circulados anualmente en esta ciudad, que fueron publicados por Thomas Longworth hasta el número correspondiente a 1842-1843, y luego por John Doggett, Jr. durante el resto de la década de los cuarenta.

8 “American and Foreign Stereoscopic Emporium. E. Anthony”, en Gobright & Pratt (written, arranged, and compiled by). *The Union Sketch Book. A Reliable Guide*. New York, Pudney & Russell, 1860, p. 145.

9 What a wonderful place New York is for photographic galleries! Their number is legion, and their size is mammoth. Everything is “mammoth.” Their “saloons” are mammoth. Their “skylights” are mammoth. Their “tubes,” or lenses, are mammoth. Their “boxes,” or cameras, are mammoth; and mammoth is the amount of business that is done in some of those “galleries.” The “stores” of the dealers in photographic “stock” are mammoth; and the most mammoth of all is the “store” of Messrs. E. & H. T. Anthony, on Broadway. This establishment is one of the many palaces of commerce on that splendid thoroughfare. The building is of iron, tall and graceful, of the Corinthian order, with Corinthian pilasters, pillars, and capitals. It is five stories high, with a



Figura 3. Estereoscopio Palo de Rosa de la firma E. & H.T. Anthony & Co. Dimensiones aproximadas armado: alto: 18,5; ancho: 18 cm.; largo: 32 cm. Patentado el 1° de diciembre de 1863 por Wheeler y Bazin y relanzado el 7 de mayo de 1878 con patente adquirida por E. & H.T. Anthony & Co. Esta muestra tiene la siguiente inscripción en bajorrelieve: PATD DEC.1.1863 I REISSUED MAY.7.1878. Colección del autor.

Lo mismo sucedió con la producción de estereografías. A partir de 1851, estereoscopio y cámara estereoscópica se difundieron relacionados con la práctica del daguerrotipo, pero luego de aparecer en el mercado el proceso del colodión húmedo, la producción de vistas estereoscópicas sobre papel se hizo un lucrativo negocio internacional entre 1855-1860. A partir de 1859, la casa Anthony fue uno de los factores de su desarrollo industrializado, pues el ímpetu de su arrancada en la realización y comercialización de vistas la convirtió muy pronto en la mayor productora del ramo en el país. En un anuncio publicado en 1868, además de llamar la atención sobre el surtido de estereoscopios y estereografías en venta, tanto de producción propia como de importación, la firma aseguraba que su catálogo de vistas manufacturadas por ella misma rebasaba

---

frontage of about thirty feet, and a depth of two hundred feet, running right through the "block" from Broadway to the next street on the West side of it. This is the largest store of the kind in New York; I think I may safely say, in either of the two continents, east or west, containing a stock of all sorts of photographic goods, from "sixpenny slides" to "mammoth tubes," varying in aggregate value from one hundred-and-fifty thousand to two hundred thousand dollars. The heads of the firm are most enterprising, one taking the direction of the commercial department, and the other the scientific and experimental. Nearly all novelties in apparatus and photographic requisites pass through this house into the hands of our American *confères* of the camera, and not infrequently find their way to the realms of Queen Victoria on both sides of the Atlantic. John Werge. "Rambles among the studios of America-New York," *The Photographic News. A Weekly Record of the Progress of Photography* (G. Wharton Simpson, edit.). London, Printed and Published by Thomas Petter, vol. X, N° 397, April 13, 1866, pp. 171-172. Traducción del autor.

la cifra de cuatro mil imágenes, lo que se complementaba con una lista temática en la cual se incluía a Cuba<sup>10</sup> (fig. 3).

## La serie Vistas Cubanas

Barnard produjo en Cuba un extenso número de negativos de los cuales se usaron 134 en la serie numerada consecutivamente y publicada en 1860.<sup>11</sup> Las imágenes de este conjunto, reimpresas a lo largo de los años sesenta,<sup>12</sup> fueron listadas en el catálogo de la firma de productos del ramo publicado en octubre de 1862, en el cual se anunciaba la venta de una docena de estereografías a \$ 4,50 y, en el caso de las coloreadas, a \$ 5.<sup>13</sup> No obstante, el rápido éxito comercial que la serie tuvo hizo que entre 1864 y 1869 se hiciera una ampliación de esta a la que se le añadieron 57 vistas a partir del número 135, hasta alcanzar la cifra de 191.<sup>14</sup> Para ello se utilizaron negativos descartados en la primera selección, bastante cercanos en su mayoría a los que compusieron el grupo original. Algunas vistas del conjunto completo tuvieron su reimpresión en la década siguiente.<sup>15</sup> Ese éxito de circulación en la época se corrobora hoy en un hecho concreto: la recurrente presencia de ejemplares *vintages* de la serie en el mercado internacional de estereografías.

---

10 "Stereoscopic Views. E & H. T. Anthony". *Publisher's Uniform Trade List Directory*. Philadelphia, Howard Challen, 1868, p. 601.

11 En esa primera impresión todas las imágenes llevaban, en uno de los bordes delanteros del cartón donde se pegaba la estereografía, la siguiente leyenda: "Entered according to Act of Congress in the year 1860, by E. Anthony, in the Clerks' office of the District Court of the United States for the Southern District of New York". Asimismo, en la etiqueta al dorso del cartón, aparte de colocarse el número de la vista dentro de la serie y el título de esta, tanto en inglés como en español, se añadía el crédito de E. Anthony como editor y la dirección de la firma, que desde el 1° de mayo de 1860 y hasta 1869 estuvo radicada en 501 Broadway, New York.

12 En esta reimpresión, la leyenda referida en la nota precedente ya no se usó en el anverso del cartón que servía como soporte de la imagen. Siempre se mantuvo al dorso la etiqueta original usada, donde se identificaba a la firma como E. Anthony, independientemente de que muchas reimpresiones pudieran haber sido hechas posteriormente a su cambio de denominación. Se ha conjeturado que las etiquetas del dorso se usaban mientras había existencia de ellas, a pesar de las variaciones en el nombre de la firma. No obstante, también puede pensarse que una vez hecha la plancha de impresión de la etiqueta, no había motivos para renovarla si esta servía a los intereses de identificación del producto.

13 *New Catalogue of Stereoscopes and Views manufactured and published by E. & H. T. Anthony*, 501 Broadway, New York, October 1862, pp. 15-17.

14 A partir del 1° de enero de 1864, como se dijo antes, la firma cambió su razón comercial a E. & H. T. Anthony & Co., pero mantuvo su dirección en 501 Broadway hasta 1869. Las 57 estereografías incorporadas al conjunto tuvieron estos datos en la etiqueta colocada al dorso.

15 En estas, los datos de la nueva dirección de la compañía, 591 Broadway, aparecen con frecuencia en el anverso del soporte de la imagen, mientras que regularmente se reutilizaron al dorso etiquetas que conservaban los datos de la ubicación anterior que tuvo la firma con las razones comerciales de E. Anthony o E. & H. T. Anthony & Co. Hasta el momento, entre las imágenes de esta serie que la firma circulara nuevamente a partir de 1869 solo hemos detectado el uso de una nueva etiqueta al dorso con los datos de la nueva sede en alguna que otra, como se comentó antes.

Hasta donde sabemos, ni las instituciones cubanas ni las estadounidenses tienen en la actualidad una extensa colección de las escenas cubanas de Barnard en sus acervos.<sup>16</sup> Pueden ensayarse varios argumentos para explicar esta circunstancia: uno, que desde su origen las vistas se vendieron en el comercio minorista, como cabe esperar, en grupos pequeños o por separado, no como una serie completa; dos, que aunque se comercializaron internacionalmente, lo que hace presumir que también en Cuba,<sup>17</sup> su mayor mercado estuvo en los Estados Unidos; tres, que las instituciones de arte han manifestado en general poco interés por las imágenes estereoscópicas como objeto de colección. El coleccionismo de estas, entonces, se ha concentrado preferentemente en archivos formados por coleccionistas de memorabilia que emergieron en el mercado pasado ya el tiempo originario de circulación masiva de aquellas. Pero hay otros posibles argumentos para agregar a los anteriores: en los Estados Unidos el interés institucional por preservar fotografías estereoscópicas como cuerpos extensos se ha volcado, por lo que parece, en las que registraron elementos –lugares, escenas, sujetos, entre otros– de la nación. Ni siquiera la institucionalización del archivo de la firma Anthony, hoy en el George Eastman Museum, garantizó aquí la compilación completa de la serie de escenas cubanas.<sup>18</sup> Por otra parte, en Cuba las instituciones museísticas y archivísticas han carecido de la autorización de acceso al mercado internacional, y existen significativos vacíos en la investigación histórica de la fotografía del país, entre ellos los relacionados con el trabajo en este de fotógrafos extranjeros.

---

16 Las colecciones institucionales con mayor número de vistas que hemos podido localizar son las siguientes: The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, con 56 vistas, 6 de ellas repetidas; Tom Pohrt Photograph Collection, University of Miami Library, Cuban Heritage Collection, con 29; y la Library of Congress, Washington, D.C., con 19.

17 La estadounidense Louisa Mathilde Woodruff (1833-1891), en su libro titulado *My Winter in Cuba*, donde relata su estancia en el país durante el invierno de 1870-1871, dijo lo siguiente sobre este punto: “Como último recurso busqué estereoscopios –describe un día de compras en *La Habana de la época*–, esperando obtener alguna sombra vaga de las bellezas, originalidades o antigüedades de la ciudad, que me ayudaran a hacerlas más vividas a los ojos de los amigos al regreso. Muchos de los mercaderes estaban convencidos de que cosas semejantes habían sido alguna vez tomadas, y que estaban a la venta en alguna parte –otros pensaban que no era así–, y después de buscar esa ‘otra parte’ en quince o veinte tiendas, llegué a la conclusión de que tenían razón los últimos y abandoné la búsqueda con disgusto. Se acercaba el mediodía y mi larga caminata, a través de las estrechas calles y de la abrasadora atmósfera veraniega, hacía que me sintiera calurosa y cansada”. Si damos crédito al comentario de la autora, puede suponerse que la serie de vistas estereoscópicas de Cuba realizada por de E. Anthony tuvo en la Isla poca o limitada difusión. Louisa Mathilde Woodruff. “My Winter in Cuba”, en *Viajeras al Caribe* (Selección, prólogo y notas de Nara Araújo). La Habana, Editorial Casa de las Américas, 1983, p. 301.

18 El 23 de diciembre de 1901 se creó la Anthony & Scovill Co., conocida como Ansco, una corporación que agrupó las preexistentes empresas E. & H. T. Anthony & Co., The Scovill & Adams Co., The Columbian Photo Paper Co., de Westfield, Mass., The Monarch Paper Co., de Binghamton, N. Y., y otras. La nueva corporación se definió como manufacturera y vendedora de aparatos fotográficos de todo tipo, incluyendo papel, film y cámaras para film. Ansco tuvo una larga y compleja historia en el curso del siglo XX.

En la actualidad, la organización *online* del mercado internacional de vistas estereoscópicas, así como la concurrencia en la *web* de las colecciones de numerosas instituciones artísticas y archivos, es lo que hace posible la construcción de la serie “Scenes in Cuba. Vistas Cubanas” como un conjunto amplio, aunque este no sea más que, aparte de incompleto, virtual, no físico. Realizar semejante tarea tiene, no obstante, una dificultad mayor: el seguimiento del mercado *online* de estereografías exige una prolongada y sistemática revisión del movimiento de este, pues en él las imágenes aparecen y desaparecen con excesiva prontitud.<sup>19</sup>

Debe añadirse sobre la serie en cuestión que el nombre de Barnard no era incluido en la etiqueta colocada al respaldo de cada vista donde se registraba la información correspondiente a la imagen. Las vistas de Cuba eran un producto “corporativo”, en las que se identificaba como agente de su autoría a la casa editora, algo común para la época en los establecimientos productores de imágenes que contrataban fotógrafos para la ejecución de las tomas.<sup>20</sup> El hecho de que Barnard haya sido identificado como el autor de esta serie y de que ese dato se haya extendido en la historia de la fotografía obedece a la fama que él adquiriera como fotógrafo de la Guerra Civil, la cual se extendió entre 1861-1865. Esta fama se originó en el propio siglo XIX alrededor de su álbum *Photographic Views of Sherman's Campaign*, publicado en 1866 con 61 contactos impresos de aproximadamente 10 x 14 pulgadas, y desembocó en el XX, cuando la fotografía inició su ingreso al museo, en la instalación de Barnard en la *mainstream* del arte fotográfico estadounidense. Resultado de ello ha sido la incorporación de su trabajo en múltiples exposiciones, así como la publicación de estudios sobre su trayectoria fotográfica tanto individual como en sus vínculos con otros fotógrafos que contribuyeron a la construcción visual de la Guerra Civil.<sup>21</sup>

---

19 Sin duda, el estudio de productos culturales visuales cuyo coleccionismo ha estado fuera, en mayor o menor grado, del interés de las instituciones de la cultura *mainstream* ha encontrado nuevas posibilidades de desarrollo a partir de las formas de organización virtual del mercado. Estas crean un archivo *sui generis*, no físico, para cada producto según su género. Ese archivo está en movilidad permanente, es decir, haciéndose, deshaciéndose y rehaciéndose todo el tiempo según las dinámicas de compra-venta a que están sujetos sus componentes. A pesar de ello, existe la posibilidad de “controlar” de alguna manera la movilidad señalada mediante la aplicación de estrategias de investigación, tales como las de recopilación y conservación de documentos, que permiten trasladar a archivos permanentes las copias digitales de esos productos.

20 Un análisis reciente sobre la problemática de la autoría fotográfica corporativa puede leerse en: Jordan Bear. “Chapter Five. Signature Style. Francis Frith and the Rise of Corporate Photographic Authorship”. en Jordan Bear. *Disillusioned. Victorian Photography and the Discerning Subject*. University Park, Pennsylvania State University Press, 2015, pp. 104-118.

21 Entre las primeras, puede ponerse como ejemplo la inclusión de la fotografía de Barnard en doce exposiciones celebradas en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York desde 1942 hasta la fecha. El estudio más completo sobre su vida y obra, por su parte, sigue siendo hasta hoy el que le dedicó Keith F. Davis. La información factual que Davis brindó respecto al trabajo realizado por Barnard en Cuba es la más completa que se haya publicado hasta

La diversidad en sus representaciones fue una característica que se incluyó en la promoción comercial de la serie “Scenes in Cuba” desde que esta salió originalmente al mercado.<sup>22</sup> Pueden configurarse grupos diversos con las 191 vistas que finalmente alcanzó el conjunto, los que podrían identificarse, resumidamente, como sigue: uno podría abarcar los registros de las edificaciones principales de La Habana en la época; otro, las imágenes de la misma ciudad, especialmente del tráfico urbano; un tercero, el movimiento de su puerto; un cuarto, las representaciones del ejército colonial y de la élite económico-social; un quinto, los elementos constitutivos de una plantación e ingenio azucarero, incluyendo las diferentes actividades realizadas por los esclavos; un sexto, ejemplares de la flora local y, en general, de la naturaleza; el último, un recorrido por la ciudad de Matanzas y sus alrededores.<sup>23</sup> Por supuesto, varias imágenes —no pocas— podrían transitar con soltura de uno a otro de estos grupos propuestos o ser parte simultáneamente de más de uno de ellos. Probablemente, alguna quizás no lograría sentirse cómoda en ninguno. Caben, también, otras posibles agrupaciones para el conjunto de vistas (figs. 4 y 5).



Figura 4. [Nº 28] George N. Barnard. Scenes in Cuba.—Vistas Cubanas. Bird's Eye View of the Harbor and City of Havana from the Castle Cabaña. | Vista, a ojo de pájaro, del puerto y ciudad de la Habana, tomada desde la Cabaña. Publicada por E. Anthony. Vista tomada en 1860. Impresa en los años sesenta. Impresión en papel albúmina. Imagen: 7,4 x 14,7 cm. Soporte: 8,3 x 17,3 cm. Colección del autor.

este momento. Puede verse al respecto: Keith F. Davis. *George N. Barnard. Photographer of Sherman's Campaign*. Kansas City, Missouri, Hallmark Cards, Inc., 1990, pp. 48-52.

<sup>22</sup> El anuncio de la serie publicado en la edición de *The New York Times* del 17 de julio de 1860, en la sección del periódico titulada “Miscellaneous Issues”, decía: “E. ANTHONY, Nº 501 Broadway, whose Stereoscopic views of Californian scenery were recently published in exquisite style, has added to his collection a variety of Scenes in Cuba. The series comprises a bird's-eye view of the harbor and City of Havana, representations of the Bishop's Gardens, Moro Castle, sugar-warehouses, &c. The publisher has bestowed great care upon the preparation of these pictures: the workmanship is superb”. <http://www.nytimes.com/1860/07/17/news/miscellaneous-issues.htm>.

<sup>23</sup> Ciudad situada en la bahía del mismo nombre a unos 90 kilómetros al este de La Habana.

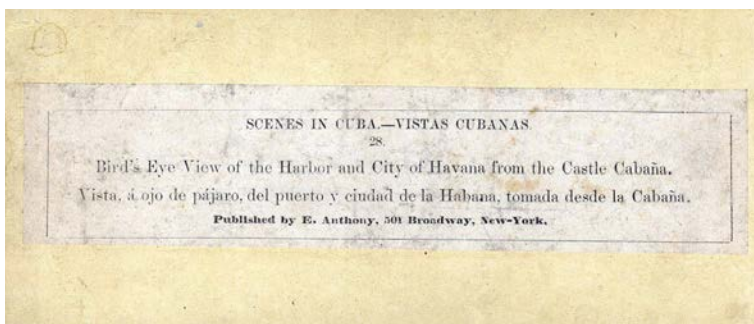


Figura 5. [Nº 28 reverso] Etiqueta: 3,4 x 15,4 cm.

## La instantaneidad fotográfica

Barnard realizó sus vistas de Cuba en un momento de particular importancia en el desarrollo de la técnica fotográfica y los problemas de representación que se relacionaban con ella. Ese momento está insertado en el flujo de las dinámicas propias de la maduración de la sociedad capitalista y de la conciencia de la velocidad como una de sus características distintivas, según lo expresaron de diferente manera, y casi sincrónicamente, autores tan disímiles como Baudelaire, por un lado, y Marx y Engels, por otro.<sup>24</sup> Para el primero, siempre la modernidad ha sido “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente”,<sup>25</sup> porque toda época ha tenido su modernidad; pero crítica en su presente una noción de progreso anclada en los avances en el orden material, como “el vapor, la electricidad y la iluminación por medio del gas”.<sup>26</sup> Marx y Engels, más radicales, usan expresiones tales como “revolución continua”, “incesante conmoción”, “inquietud” y “movimiento constante” para caracterizar la acelerada transformación económica, social e ideológica que acompaña la emergencia de la sociedad burguesa, en la que todo “lo estamental y estancado se esfuma”.<sup>27</sup>

24 Charles Baudelaire (1821-1867), Karl Marx (1818-1883) y Friedrich Engels (1820-1895). Un brillante y esclarecedor ensayo sobre los temas principales concernientes al ascenso de la modernidad y la visión que sobre este proceso dieron algunos de los literatos y pensadores más relevantes de ese tiempo, como los mencionados aquí, lo es el libro: Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid, Siglo XXI Editores de España, S.A., 1988.

25 Charles Baudelaire. “IV. La Modernidad”, en Charles Baudelaire. *El pintor de la vida moderna*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos - Librería Yerba - Caja Murcia, 1995, p. 92.

26 Charles Baudelaire. “Exposición Universal de 1855. Bellas Artes”, en Charles Baudelaire. *Baudelaire y la crítica de arte*. Ciudad de la Habana: Edit. Arte y Literatura, 1986, p. 131.

27 Carlos Marx y Federico Engels. “Manifiesto del Partido Comunista”, en C. Marx y F. Engels. *Obras Escogidas*, T. I. Moscú, Edit. Progreso, 1973, p. 114.



Mientras ferrocarriles y barcos se esforzaban por aumentar la velocidad de sus desplazamientos y las manufacturas la de sus procesos de producción, quizás el principal problema a resolver por la fotografía –desde su aparición en público hasta finales del siglo XIX– era la reducción del tiempo de toma. En su solución estuvieron implicados en todo momento los distintos componentes de la técnica fotográfica, desde los lentes hasta los químicos. No obstante, aunque fuese en los predios de la técnica donde se concentraban las posibilidades de investigación dirigidas a lograr “la captura del instante”, para utilizar una expresión de la época, la instantaneidad en fotografía no era solo un asunto de este orden sino, mucho más que eso, intrínseco a la propia filosofía de la modernización.

De todos modos, visto el asunto desde la perspectiva de la técnica, en el curso de este proceso muy pronto se alcanzó un logro significativo vinculado al estereoscopio como utensilio de visión y a la cámara estereoscópica como instrumento de registro. La historia de la fotografía se ha encargado de resaltar el hecho de que en 1859, en sus mismos comienzos, la casa E. Anthony realizó en Nueva York las primeras vistas instantáneas totalmente exitosas. Únicamente podían competir con ellas las que hizo George Washington Wilson (1823-1893) en Edimburgo ese mismo año; pero, entre otras cosas, Anthony aventajaba al anterior no solo en que la velocidad de sus tomas era todavía mayor, sino en que la instantaneidad fue para esta empresa, desde un inicio, el objetivo y el sello de su producción y mercadeo de imágenes<sup>28</sup> (figs. 6 y 7). Thomas Sutton (1819-1875), inglés con base en Jersey, fotógrafo y editor de enero de 1856 a diciembre de 1867 de *Photographic Notes*, una de las más importantes publicaciones especializadas en fotografía de la época, dedicó un comentario sumamente elogioso a las vistas estereoscópicas de la calle Broadway hechas por Anthony, que fue publicado en el primer número de enero de 1860 de la revista. Dijo de ellas:

(...) Nuestra creencia es que los fotógrafos americanos están yendo a la cabeza de los ingleses y los franceses en los procesos del colodión como lo han hecho con el daguerrotipo. Las vistas instantáneas de Broadway de los señores Anthony tienen foco en todas partes y están libres de distorsiones. Mr. Wilson *se refiere al fotógrafo George Washington Wilson*, después de verlas, ha dicho: “las imágenes de Anthony fueron tomadas a mayor velocidad que las mías, y yo debo obtener una suerte de obturadores que me permitan abrir y disparar rápidamente”. Debió agregar: “Categorícamente yo no debo tomar otra fotografía que no esté tan enteramente libre de distorsiones como lo están las de los Sres. Anthony”. (...)”<sup>29</sup>

---

28 “Anthony’s Instantaneous Views” es el título de la serie con que la firma E. Anthony inicia la producción de vistas estereoscópicas. Es una colección de vistas realizada en Nueva York cuya producción se extendió durante varios años a partir de 1859.

29 (...) Our belief is that the American photographers are going ahead of the English and French, as much in the collodion processes as they have done in the Daguerreotype. Messrs.



Figura 6. [N° 5093,'4,'5,'6] E. & H.T. Anthony. Anthony's Instantaneous Views. Broadway on a Rainy Day. [Broadway en un día lluvioso]. Publicada por E. & H. T. Anthony & Co. Vista tomada en 1859. Impresa hacia 1870. Impresión en papel albúmina. Imagen: 7,7 x 15,3. Soporte: 8,7 x 17,6. Colección del autor. Esta vista es específicamente la N° 5093. También se publicó con el título: Broadway—Burst of Sunlight after a shower.

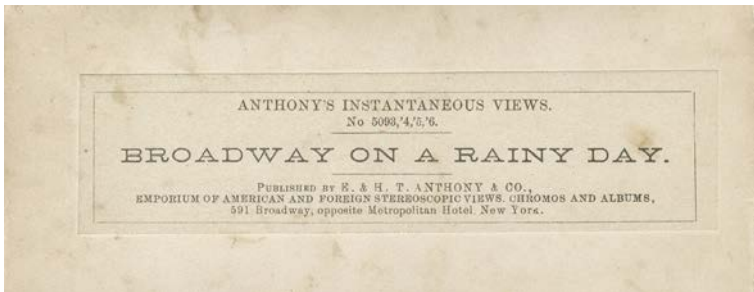


Figura 7 [N° 5093,'4,'5,'6, reverso] Etiqueta: 3,7 x 14,7 cm.

Conviene hacer notar que en estas vistas de Broadway las tomas se hicieron en picado, desde un piso alto, con la cámara colocada en un ángulo de aproximadamente 45°, lo que permitía registrar como mínimo la extensión de la vía entre dos esquinas. Se escogieron, además, horarios de intenso movimiento de carruajes y transeúntes a pie, a fin de enfatizar el efecto de instantaneidad. Desde el punto de vista técnico, cada registro fue logrado sin distorsión de la imagen y con un efecto de foco preciso para todos —o casi todos— los elementos de esta. Si alguno

---

Anthony's instantaneous views of Broadway are sharp everywhere and free from distortion. Mr. Wilson, after seeing them, says: "Anthony's pictures are mucho quicker taken than mine, and I much get some sort of shutters to open and shut quickly." He should add: "I will positively never take another picture which is not as entirely free from distortion as Messrs. Anthony's pictures are." (...) Thomas Sutton, B.A., The Editor. [Mr. Anthony of New York]. *Photographic Notes*, vol. V, London - Jersey, N° 90, January 1, 1860, pp. 12-13. Traducción del autor.

de ellos aparecía decididamente fuera de foco, el resultado servía con eficiencia para acentuar la idea de máxima instantaneidad de la toma.

El mismo entusiasmo que demostró aquel temprano admirador de esas vistas citado arriba lo compartió el historiador Beaumont Newhall (1908-1993) cuando, décadas después, incluyó una que representaba a Broadway en un día lluvioso, fechada en 1859, dentro de su canónica selección de logros de la historia de la fotografía.<sup>30</sup> Las vistas instantáneas de Nueva York de 1859-1860 fueron hechas por más de un fotógrafo contratado por E. Anthony, entre los que se encontraba Barnard. Este se encargó de realizar las primeras vistas instantáneas de Cuba con igual pericia y enfoque visual que las mencionadas anteriormente.

Barnard era un fotógrafo de ya largo entrenamiento cuando fue comisionado para viajar a Cuba. Se estrenó como dueño de una galería de daguerrotipo en Oswego, Nueva York, en 1846, la cual, con cambio de domicilio, mantuvo hasta que, en 1853, abrió otra en sociedad con Alonzo C. Nichols en Syracuse, también en Nueva York, adonde se trasladó. Luego de vender esta galería en 1857 se estableció en la ciudad de Nueva York, donde en 1859 entró a trabajar con Anthony.<sup>31</sup> En su nueva profesión de fotógrafo de estereografías, Barnard hizo buen uso de su experiencia técnica, así como de la acumulada al respecto por la casa Anthony, que le había permitido a esta dedicarse a la vista instantánea con éxito inmediato.

La producción de vistas estereoscópicas de la casa Anthony se basaba en una combinación de recursos técnicos que implicaban: 1) una cámara pequeña y ligera; 2) negativos también pequeños, aproximadamente de 3 x 3 pulgadas por cada imagen de las dos que componían una estereografía; 3) en correspondencia con lo anterior, dos lentes de muy corta distancia focal que admitían una mayor entrada de luz por pulgada cuadrada; y 4) un proceso propio de sensibilización del colodión que aumentaba la sensibilidad del negativo. En su conjunto, estos recursos posibilitaban disminuir el tiempo de exposición a bajas fracciones de segundo, lo que resultaba suficiente para la producción de vistas instantáneas en espacios abiertos que tuvieran buena iluminación.

Las actas de la sesión de la American Photographical Society del 14 de mayo, a la que Barnard asistió luego de su regreso de Cuba, recogen la versión transcrita en tercera persona de algunas explicaciones que este dio sobre las “vistas del agua” hechas en el puerto de La Habana durante su estancia en la Isla. A la misma reunión asistió Mr. Kuhns, el impresor

---

30 Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1983, p. 118.

31 Keith F. Davis, *George N. Barnard*, pp. 13-46.

de las copias que fueron puestas en la reunión a consideración de los asistentes. Se recogió en el acta, entre otras cosas, lo siguiente:

El Sr. Barnard dice que ellas —*se refiere a las vistas instantáneas*— fueron simples ejemplos del trabajo para el que fuera contratado. Ellas son vistas del agua tomadas en la Habana, donde la luz era un poco más fuerte que aquí, y como cosa general trabajaba un poco más rápido. El colodión usado era quizá un poco diferente del usado ordinariamente, no mucho más sensible, pero un poco más, y esa pequeñez fue muy importante. Él usó el colodión húmedo.

El Sr. Barnard en respuesta a una pregunta dijo que el tiempo ocupado en tomarlas fue de alrededor de la cuadragésima parte de un segundo.<sup>32</sup>

Los dichos de Barnard alimentaron enseguida una discusión de interés sobre la producción de instantáneas. Estas discusiones eran comunes en la época y formaban parte importante de un momento en que todavía el proceso de industrialización de las cámaras y efectos fotográficos se apoyaba en la experiencia compartida de muchos fotógrafos, pues la experimentación y la invención técnica eran prácticas extendidas dentro del gremio.

## Instantaneidad y espacio colonial

Cuando Barnard hizo su viaje a Cuba esta no solo era una colonia rica sino de las pocas que la metrópoli española conservaba. La Habana, centro de la actividad fotográfica de Barnard, era por entonces, con casi 197.000 habitantes registrados en el censo de 1861,<sup>33</sup> la segunda ciudad en población de toda América Latina, solo aventajada al respecto por Ciudad de México (figs. 8 y 9).

También fue La Habana, junto a Río de Janeiro, ambas bajo particulares regímenes políticos y por distintas causas, las dos ciudades que en el subcontinente sufrieron en la primera mitad del siglo XIX las más importantes renovaciones urbanísticas y arquitectónicas. En Cuba, desde finales del XVIII y en la primera mitad del XIX, la economía abandonó

---

32 Mr. Barnard said that they were simply samples of the work he was engaged in. They were water views taken at Havana, where the light was a little stronger than here, and as a general thing worked a little quicker. The collodion used was perhaps a little different from that ordinarily used, not much more sensitive, but a little more, and that little was very important. He used the wet process. Mr. Barnard in reply to a question stated that the time occupied in taking them was about the 40th part of a second. "Instantaneous Photography", *The Photographic and Fine Art Journal*, Third Series, vol. I, N° 5, May 1860, p. 144. Traducción del autor.

33 Arturo Almandoz. "Chapter II. Urbanization and Urbanism in Latin America: From Haussmann to CIAM", en *Planning Latin America's Capital Cities 1850-1950* (Arturo Almandoz, edit.), London-New-York, Routledge, 2002, p. 15.

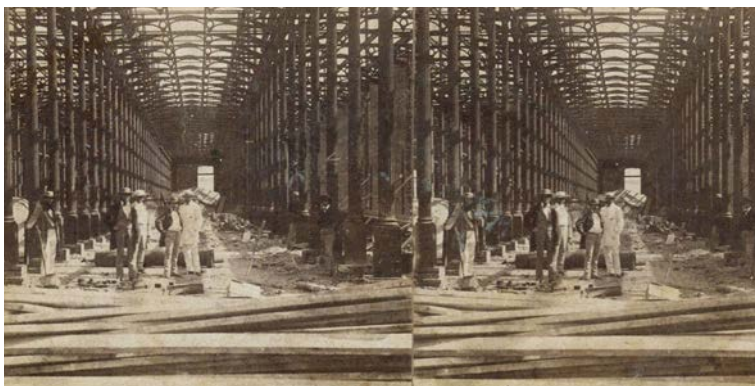


Figura 8 [Nº 82] George N. Barnard. Scenes in Cuba. Vistas Cubanas. Interior View of the large Iron Sugar Warehouse at Havana. Vista Interior del gran almacén de hierro. Habana. Publicada por E. Anthony. Vista tomada e impresa en 1860. Impresión en papel albúmina. Imagen: 7,3 x 14 cm. Soporte: 8,3 x 17,2 cm. Colección del autor.

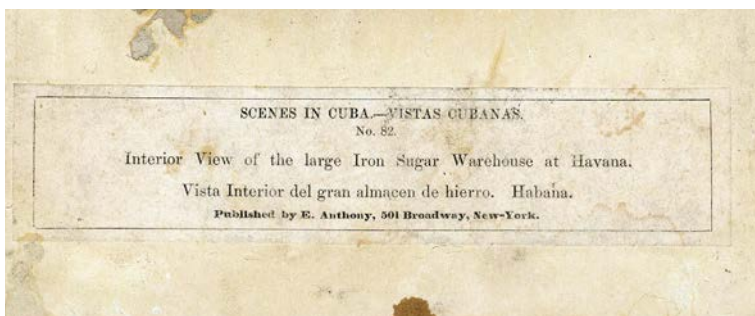


Figura 9 [Nº 82, reverso] Etiqueta: 3,2 x 15,4 cm.

su antiguo modelo orientado al autoabastecimiento y se orientó hacia un sistema de exportación, hecho vinculado a la apertura comercial de la Isla al mercado internacional. En estas circunstancias, un notable florecimiento económico se extendió por el país con La Habana, el enclave portuario mayor y sede del gobierno colonial, como su principal beneficiaria. Estos fueron años de una expansión de la ciudad con numerosos repartos o loteos de fincas que pasaban de rústicas a urbanas, por lo que la ciudad de extramuros creció significativamente en varias direcciones.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Mario Coyula. "Para aprender del pasado: una Guía de La Habana", en *Guía de Arquitectura. La Habana Colonial (1519-1898)*. La Habana-Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transporte - Ciudad de la Habana, Dirección Provincial de Planificación Física y Arquitectura, segunda edición, 1995, pp. 11-14. Joseph L Scarpaci, Roberto Segre y Mario Coyula. *Havana: Two Faces of the Antillean Metropolis*. Revised Edition (Foreword by Andrés Duany). Chapel. Hill & London, The University of North Carolina Press, 2002.

Al sudoeste, ya desde el siglo XVIII se había iniciado el crecimiento de la ciudad hasta la Calzada de Belascoaín, abierta en 1782. En el período mencionado, surgieron en el sur asentamientos de los sectores pobres en los barrios denominados Guadalupe y Jesús María. Nuevos núcleos urbanos se desarrollaron por el sudoeste, alrededor de aquellas calzadas que servían de conexión de la ciudad con su entorno rural, como la Calzada de Monte, la Calzada de Jesús del Monte (actualmente 10 de octubre) y la Calzada del Cerro: la última, en particular, constituida como un barrio elegante de veraneo. Por el oeste y noroeste, las parcelaciones de Peñalver, San Nicolás, Chávez, La Punta, Monserrate y Dragones se añadieron a los primeros barrios de extramuros que a fines del XVIII habían surgido alrededor del Campo de Marte (hoy Parque de la Fraternidad). Pero la expansión llegó todavía más lejos en dirección noroeste, con el surgimiento de las parcelaciones de El Carmelo y el Vedado, en 1859 y 1860 respectivamente. En este proceso de crecimiento urbano, los sectores acomodados abandonaron el centro, cada vez más poblado por españoles y personas de bajos ingresos, pero donde pululaban los comercios y servicios. El escritor colombiano Nicolás Tanco Armero (1830-1890), que en 1855 hizo de su estada en La Habana paño de lágrimas de su destierro, lo describió del siguiente modo:

(...) la parte de *intra-muros*, compuesta en su totalidad casi de edificios antiguos, con sus casas de construcción puramente española, con sus estrechísimas y elevadas aceras, que se puede decir que se necesita saber maroma para andar en ellas, toda esta parte es antigua, y en ella reside principalmente la población española. Las calles de O'Reilly, Obispo, Muralla, San Ignacio, Cuba, San Salvador de Orta, Oficios, Inquisidor, Plaza vieja, etc., todas se hallan habitadas por peninsulares, siendo una planta exótica el criollo que se halle en ellas. (...) En la parte antigua están las oficinas del gobierno, las casas de comercio, la fuerza del movimiento. Allí en donde se entierran los hombres por años enteros para hacer inmensas fortunas; mientras que en la parte nueva todo respira comodidad y abundancia. En un lado se trabaja, se gana; en otro, se disipa, se gasta. (...)<sup>35</sup>

A la expansión urbanística y los cambios en la arquitectura, con la proliferación dentro de la élite de casas-quintas con portales y jardines en los sitios de veraneo y residencias grandes, elegantes y ricamente decoradas en las zonas de mayor compacidad arquitectónica de la ciudad de extramuros, se unieron cambios realizados en los espacios públicos. Quizás los dos más importantes fueron, en la cuarta década del siglo XIX, la definición de la fisonomía y extensión del Paseo de Isabel II y la

---

35 Nicolás Tanco Armero. *Viaje de Nueva Granada a China y de China a Francia*. Imp. Simon Racon y Cia., París, 1861, en *Viajeros hispanoamericanos (temas continentales)* [compilación, prólogo y bibliografía de Estuardo Núñez]. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, N° 140, p. 215.

construcción del Paseo de Tacón (posteriormente de Carlos III). Estos largos y anchos paseos, en los que se instalaron esculturas de gran formato, sirvieron simultáneamente para el esparcimiento de la población urbana, el embellecimiento de la ciudad, la mejor circulación de personas y mercancías, a la vez que facilitaban la rápida movilización de los efectivos militares.

Junto a estos paseos de extramuros crecieron nuevas instalaciones que añadieron un toque de sofisticación a la naciente organización de una vida urbana en proceso de modernización, tales como teatros, hoteles, cafés y otras, al servicio de la élite y el emergente turismo internacional, fundamentalmente estadounidense, favorecido por la creación de líneas comerciales de barcos a vapor entre la isla y el exterior que operaban regularmente a mediados de siglo. Un conjunto de servicios públicos tuvo, asimismo, su rápida introducción en la capital, como el servicio de ferrocarril entre la ciudad y el interior en 1837; el alumbrado público a gas, en 1848; el telégrafo, de 1851 a 1855; el transporte público de tranvías de tracción animal, iniciado en 1858, así como la introducción de la pavimentación de calles con el sistema Mac Adam hacia finales de los años cincuenta.

Tanco dió cuenta del lugar destacado que esa ciudad llamada de extramuros ya tenía hacia 1855 —cuando todavía, inclusive, algunas de las innovaciones comentadas arriba no habían sido introducidas—, el cual propició un desplazamiento de la centralidad de La Habana del recinto amurallado hacia afuera, justamente hacia el eje constituido de norte a sur por el Paseo y Parque de Isabel II hasta el Campo de Marte, es decir, para usar las denominaciones actuales, desde el Paseo del Prado, pasando por el Parque Central y llegando hasta el Parque de la Fraternidad. Dijo en su recuento sobre esta área de la ciudad:

(...) Las calles son hermosas, anchas; los edificios por el estilo de los Estados Unidos; las casas bajas con sus ventanas rasgadas, suelo de mármol, amuebladas con elegancia y habitadas la mayor parte por hijos del país y extranjeros. Es en esta última porción de la ciudad que se encuentran los hermosos paseos de Tacón e Isabel II; las elegantes alamedas del Prado y Jesús del Monte; las espaciosas calzadas de Galeano, Belascoaín y el Cerro; el magnífico teatro de Tacón, el campo militar, el cementerio, la casa de Beneficencia, las casas de locos, los mejores hospitales, como el de la Quinta del Rey y el Graffenberg habanero, la cárcel pública, los colegios más acreditados; el paradero del camino de hierro de La Habana, llamado de Villanueva; el teatro del Circo, el famoso café y salón de Escauriza; en fin, las principales fábricas y establecimientos industriales. (...) Dentro de pocos años la población de fuera será mucho mayor que la otra, y la ciudad extendiéndose prodigiosamente, fabricando cada día con más gusto, La Habana no solo será el quinto puerto del mundo, sino una de las primeras ciudades, digna de competir con Londres o París.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 215-216.

De todos modos, y a pesar del entusiasmo de Tanco, La Habana no era, ni estaba cerca de ser, Londres o París. Barnard la recorrió de un lado a otro y la fotografió profusamente. Paseó por la Calzada de Monte, el Parque y el Paseo de Isabel II. Estuvo junto a la Fuente de la Noble Habana. Recorrió el Paseo Tacón. Todo eso en la Habana extramuros. Sin duda, le cautivó el sistema de fortalezas que en los siglos iniciales de la historia colonial intentaba proteger a la ciudad de los ataques de corsarios y piratas, no siempre con resultado satisfactorio. La vista de la ciudad vieja, de obsoletas murallas, que se abría ante sus ojos desde las alturas de La Cabaña, a la izquierda de la bahía, le inspiró varias imágenes. Como en Nueva York, el trasiego del puerto de La Habana parecía fascinante a los viajeros, y del mismo modo que las *Anthony's Instantaneous Views* hechas en Nueva York incluyeron con gran interés la agitación del puerto de la ciudad, las *Scenes in Cuba* hicieron lo mismo con el puerto de La Habana. También parece que la ciudad de intramuros le interesó a Barnard particularmente, dada la relativamente alta cantidad de imágenes que hizo de ella.

Encargado de hacer una colección comercial de vistas de Cuba, Barnard debía cumplir ciertos requerimientos. Estos estaban sustentados en la concepción que del estereoscopio y de sus imágenes tenía la firma que lo contrataba y, consecuentemente, en el modo en que una serie de estereografías debía satisfacerlos. Para E. Anthony, el estereoscopio era, de todos los inventos modernos, “el más instructivo, interesante, entretenedor, divertido y excitante”. Este presentaba a la visión “cualquier parte del mundo en todo su relieve, fuerza, perspectiva y nitidez de detalle”. Las vistas instantáneas, por demás, añadían “el encanto de la vida y el movimiento” a la naturaleza.<sup>37</sup> Sobre estas premisas, Barnard debió resolver algunos asuntos prácticos tales como fotografiar lugares y situaciones variadas que, a su vez, permitieran organizar un recorrido con las imágenes que fuese suficientemente distintivo y atrayente para el público. Sin intención de construir un discurso conflictivo, la serie debía dar una semblanza de la sociedad cubana de la época así como del estado material del país. En correspondencia con esto, la serie original de 134 vistas se dividió en varios segmentos o, quizás mejor, una suerte de itinerario cuya secuencia se perdió totalmente cuando el éxito económico le sobrevino y el número de fotos que la componían se aumentó, lo que generó inevitablemente un ordenamiento arbitrario del material incorporado que afectó la visión del conjunto. Pese a lo dicho, la serie completa plantea hoy numerosas cuestiones de interés para su estudio, una de las cuales es el funcionamiento de la

---

37 “American and Foreign Stereoscopic Emporium. E. Anthony”, *op. cit.*, pp. 145-146.





Figura 10 [Nº 38] George N. Barnard. Scenes in Cuba.—Vistas Cubanas. An Instantaneous View. Looking towards the Plaza from the Dominica. Havana. | Vista Instantánea, mirando hacia la Plaza de Armas desde "La Dominica". Habana. Publicada por E. Anthony. Vista tomada en 1860. Impresa en los años sesenta. Impresión en papel albúmina. Imagen: 7,5 x 15,2 cm. Soporte: 8,2 x 17,2 cm. Colección del autor.



Figura 11. [Nº 38, reverso] Etiqueta: 3,2 x 15,4 cm.

instantaneidad como régimen que se supone no solamente visual, sino discursivo (figs. 10 y 11).

Para satisfacer este propósito sirven algunas de las imágenes hechas por Barnard en el espacio urbano habanero. Resulta productivo verlas en su contrapunteo con aquellas que la firma Anthony, incluyendo entre sus fotografías al propio Barnard, realizó pocos meses antes y seguía haciendo de la ciudad de Nueva York y, en especial, con las correspondientes a la calle Broadway como punto más alto de ese conjunto.

Las estereografías de Broadway recorren, una a una, a lo largo de numerosas cuadras, la calle principal de la ciudad ya aspirante a gran urbe. Sobre cada amplia acera se levantan edificios portentosos de cuatro y cinco pisos como promedio más algunos, escasos, de seis, que era la cantidad máxima de pisos que se permitía construir en Nueva York por entonces. La vía está pavimentada con el sistema Mac Adam, Numerosos

tipos de carruajes tirados por caballos transitan la calle en ambas direcciones, siendo los más numerosos los del transporte público. Un enjambre de personas circula por las aceras y, en general, son numerosas las diferentes acciones que vemos desarrollarse ante nuestra mirada, es decir, podemos ver a los actores sociales de la ciudad ejecutando diferentes prácticas urbanas. Se trata de fotografías que permiten la construcción de una imagen de Nueva York como una ciudad en la avanzada del progreso material de la época, dinámica, intensa, multitudinaria y en movimiento: una ciudad moderna. Peter Beacon Hales, al argumentar la significación de las referidas imágenes de Anthony para la construcción de una visión moderna de la ciudad en los Estados Unidos, ha señalado que en ellas, por primera vez, la ciudad no aparece solo como un producto de la actividad humana sino, también, como un lugar para esta, es decir, como un proceso.<sup>38</sup> De ese modo, la instantaneidad resulta ser un factor clave para proveer a la modernidad de un registro apropiado a su carácter y funcionamiento.

Como ya dijimos anteriormente, Barnard aplicó el mismo procedimiento de construcción visual que usaba la firma en Nueva York en sus vistas instantáneas de La Habana. Aquí, no obstante, los elementos del contexto urbano con los que debía trabajar resultaban suficientemente diferentes. Incluso, si en Nueva York se usaban los segundos y terceros pisos de los balcones de los edificios para los puntos de mira desde arriba, en La Habana, aunque también se hiciese así, fue frecuente el uso de las azoteas de las edificaciones más altas y hasta el campanario de una iglesia. Numerosas vistas instantáneas, además, fueron tomadas desde la altura del transeúnte en la calle, lo cual —es oportuno aclararlo— tampoco dejaba de ser usado en el registro de Nueva York. No obstante, aquí nos interesan, especialmente, aquellas vistas hechas de segmentos específicos de calles en las cuales, unido a la descripción del nivel material del repertorio constructivo de la ciudad, se buscaba representar el movimiento y las prácticas de los actores urbanos (figs. 12 y 13).

Las vistas N° 38 y N° 89 son buenos ejemplos de los alcances y limitaciones de las vistas instantáneas de calles de La Habana hechas bajo esta premisa. La primera registra un tramo de la Calle O'Reilly, dentro del recinto de las murallas, en dirección a la Plaza de Armas. El edificio a la derecha es el Palacio de los Capitanes Generales, y el del fondo, que interrumpe la continuidad de la vía, el Palacio del Segundo Cabo, ambos sedes del gobierno colonial. A la izquierda de la imagen, se asoman otras edificaciones civiles de una planta. Esta calle, muy corta en su

---

38 Peter Bacon Hales. *Silver cities: photographing American urbanization, 1839-1939*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 2005, p. 87.



Figura 12. [Nº 89] George N. Barnard. Scenes in Cuba.—Vistas Cubanas. Instantaneous View, from the Calle de Obispo looking towards the Plaza. I Vista Instantánea, desde la calle de Obispo, mirando hacia la Plaza. Publicada por E. Anthony. Vista tomada en 1860. Impresa en los años sesenta. Impresión en papel albúmina. Imagen: 7,3 x 14,6 cm. Soporte: 8,3 x 17 cm. Colección del autor.

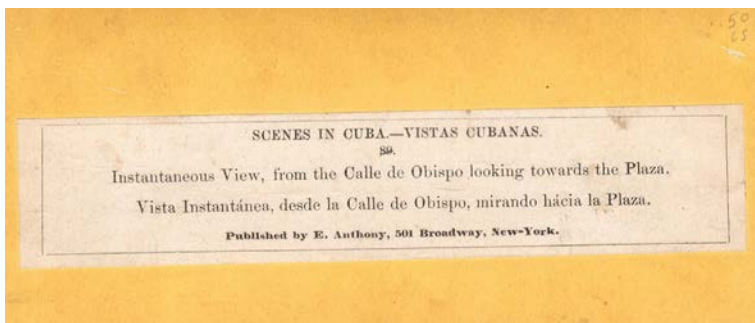


Figura 13. [Nº 89, reverso] Etiqueta: 3,1 x 15,3 cm.

extensión, así como estrecha, es vista desde el balcón del piso superior del café La Dominica, lo que le aporta una acentuada frontalidad en el punto más lejano, dada la comparativamente elevada altura del Palacio del Segundo Cabo. Aunque con pobre desplazamiento de transeúntes y carruajes —en el caso de los segundos, dos volantas que transitan a su encuentro—, la imagen de todos modos cautiva con su visión espontánea. La segunda vista, realizada en la calle Obispo —paralela a O'Reilly— desde un costado del Palacio de los Capitanes Generales, deja ver a la derecha una hilera de edificios de dos plantas como promedio y, entre ellos, uno de tres; al fondo, se identifica el Palacio del Conde de Santovenia, por entonces todavía ocupado por el Conde y su familia, y otros edificios casi desdibujados. Esta vista, que se extiende por dos cuadras, presenta muy prolongada la primera de ellas y compactada la segunda, un tipo de

alteración del espacio fotografiado que era común en las tomas estereoscópicas. La animación de la calle es aquí, además, mucho mayor que en la estereografía precedente, y se manifiesta en variadas acciones humanas.

Es cierto que la instantánea, como podemos ver en otros ejemplos de las propias tomas de Barnard en Cuba, se proponía captar el quehacer de la vida en todas sus formas, lo que la hacía útil para la documentación de cualquier evento. No obstante, siendo la ciudad el espacio por antonomasia de la modernización, en las tomas urbanas ella realizaba el cometido fundamental que le fuera asignado como registro del movimiento, energía y variedad de la era moderna, esto es, de las prácticas sociales dentro del contexto urbano.

Las instantáneas de La Habana refieren una ciudad de arquitectura de baja escala —con excepción de los palacios barrocos—, de relativamente poco ajetreo, donde todavía el transeúnte parece no tener suficiente presencia. No obstante, Barnard cuidó bien añadir a las anteriores otras imágenes que podían dar cuenta de las transformaciones de la economía cubana de la época, indispensable para la aceleración del proceso de modernización urbana. Un ejemplo de ello es la estereografía N° 82, en la que registró el interior del almacén de arquitectura de hierro, en proceso de construcción en el puerto, que formaba parte del conjunto denominado como los Almacenes de San José. En esta misma línea puede considerarse la vista N° 28, parte de un grupo de vistas que aluden al tráfico marítimo que afecta a la ciudad y enfatizan el dinamismo del puerto. Por ello, el conjunto de imágenes de La Habana hecho por Barnard no solo comenta la insuficiente sino, también, la potencial modernización de la ciudad.

En el pensamiento fotográfico de la época, entonces, se identificó a la instantánea como la modalidad óptima de registro de la modernización con su centralidad en la ciudad, lo cual implicaba, de hecho, una desvalorización de la experiencia urbana que no se ajustara a los estándares de las grandes urbes. Sin duda Barnard tuvo que lidiar en La Habana con ese descalce entre el dispositivo tecnológico que presumiblemente debía registrar a la ciudad como epítome de lo moderno, por un lado, y por el otro, el específico mobiliario arquitectónico y repertorio de acciones de los agentes sociales de La Habana de 1860 que le tocó representar en sus estereografías.

De todos modos, quizás ese descalce entre el pensamiento fotográfico sobre la instantánea fraguado en el Occidente-centro y la realidad urbana de La Habana de la época puede también pensarse como una situación productiva para entender mejor las contradicciones de los procesos de modernización del mundo colonial y, en especial, de Cuba. No se trata solo de que la ciudad no tuviera suficientes signos de modernización aptos para ser registrados de acuerdo con el discurso fotográfico dominante,

ni de que sus formas de existencia económica y social no representaran la movilidad y la celeridad esperada de las ciudades modernas, sino de que estos hechos hacen evidente en la representación los desacuerdos entre la conceptualización —el discurso acerca— del dispositivo tecnológico y el registro posible de ser realizado con él en el espacio colonial.

Hay modos de hacer que esos desacuerdos trabajen productivamente para nosotros en el presente. No hay duda de que las vistas instantáneas que Barnard hizo de las calles habaneras son atractivas y logran todavía satisfacer la curiosidad y el interés del espectador. Podríamos decir incluso más: son bellas. También es cierto que refieren una experiencia y una historia urbana particular, tan significativa como cualquier otra. Sin embargo, hacer productivos esos desacuerdos señalados arriba exige que nos desplazemos más allá de los mástiles reunidos en el puerto de la ciudad (N° 28) o de las conversaciones tranquilas de esos escasos transeúntes que pasean por O'Reilly (N° 38). También, que salgamos del jolgorio de los vendedores que se acumulan en la esquina de las calles de Baratillo y Obispo, al costado del Palacio del Conde de Santovenia (N° 89), y nos despertemos de la modorra que nos provee una sentada en la Plaza de Armas (N° 1). Eso nos conduciría directamente a recorrer el terreno donde se levantaba la estructura de la sociedad cubana colonial y a sentir los estremecimientos de la política que la sacudían

Priamo, Luis. "Investigación histórico-fotográfica en la provincia de Santa Fe, 1988-1989. Proyecto e informe final", *TAREA* 6 (6), pp. 38-63.

## RESUMEN

El presente texto es un informe de un trabajo de campo realizado en la provincia de Santa Fe, Argentina, en 1988-1989. El objetivo fue realizar un relevamiento de los fotógrafos y estudios instalados en esa provincia en un tiempo singular, marcado por el desarrollo colonizador y agrario que fue simultáneo con la expansión de la actividad fotográfica en el país. Este tipo de sondeo no tenía precedentes locales, por lo que se debió enfrentar el desafío de proponer métodos y procedimientos propios. Al cabo de un año, se localizaron colecciones fotográficas, se produjo un muestreo de imágenes en 35 mm y se difundió este patrimonio, lo cual favoreció la preservación de las obras.

**Palabras clave:** *Relevamiento fotográfico, historia social, provincia de Santa Fe.*

## ABSTRACT

"Historical-photographic research in the province of Santa Fe, 1988-1989. Project and final report"

This text is a report of a fieldwork carried out in the province of Santa Fe, Argentina, in 1988-1989. The objective was to carry out a survey of the photographers and studios installed in that province in a unique time, marked by the colonizing and agrarian development that was simultaneous with the expansion of the photographic activity in the country. This type of survey had no local precedents, so the challenge of proposing its own methods and procedures had to be faced. After a year, photographic collections were located, a sampling of images was produced in 35 mm and this heritage was disseminated, which favored the preservation of the works.

**Key words:** *Photographic survey, social history, Santa Fe province.*

## **Investigación histórico-fotográfica en la provincia de Santa Fe, 1988-1989. Proyecto e informe final**

**Luis Priamo**

### **El proyecto**

#### **Apoyo económico**

El proyecto de esta investigación se compuso para participar en un concurso de subsidios de la Social Science Research Council, de los Estados Unidos, donde fue seleccionado. El trabajo se realizó con ese dinero, que consistió en U\$S 15.000.

#### **Elección**

Propuse esta investigación en la provincia de Santa Fe por varias razones. En primer lugar, es mi región de origen y la conozco bastante bien. Tenía una base de información histórica aceptable y había realizado allí, previamente, algunos trabajos de rastreo e investigación fotográficos, en especial sobre Fernando Paillet, de Esperanza. Por otra parte, el desarrollo colonizador y agrario que

convirtió a Santa Fe en la provincia argentina más pujante del período fue simultáneo con la expansión de la actividad fotográfica en el país, hecho que reunía, en uno solo, dos intereses paralelos: la historia de la fotografía aplicada en la Argentina y la historia de mi región natal que ella había registrado.

### **Objetivos**

1) Localizar colecciones fotográficas aún existentes, para colaborar con su preservación; 2) Realizar un censo de fotógrafos en cada localidad investigada; 3) Producir un muestreo en reproducciones de 35 mm de la producción fotográfica realizada entre los comienzos de la actividad hasta 1930-1940, aproximadamente, lapso dentro del cual ubicamos el período antiguo de la fotografía nacional, es decir, previo a la emergencia del modernismo fotográfico desarrollado principalmente en Buenos Aires; 4) Verificar la hipótesis general del desarrollo fotográfico ligado al avance económico de cada región y trazar una periodización de dicho desarrollo; y 5) Realizar entrevistas con antiguos fotógrafos o sus descendientes.

### **Áreas de trabajo**

Dividí la provincia en cuatro regiones: a) central, b) noroeste, c) noroeste y d) sur. Las localidades de cada área visitadas fueron: a) Santa Fe, Esperanza, San Carlos Centro, San Jerónimo Norte, Rafaela, María Juana y Gálvez; b) Moisés Ville, Sunchales, San Cristóbal y Tostado; c) Reconquista, Vera, San Javier y San Justo –también se trabajó en Malabrigo, aunque de modo no sistemático–; y d) Rosario, Cañada de Gómez, Casilda, Firmat y Venado Tuerto. Esta división se justificaba por las características sociales, culturales e históricas relativamente diversas de cada una. proyecté trabajar por lo menos una semana en cada pueblo chico y hasta un mes en las ciudades grandes (fig. 1).

### **Método y resultados generales**

#### **Procedimiento de trabajo y tiempo empleado**

Habitualmente tratábamos de relacionarnos con el museo histórico de la localidad a la que llegábamos, donde establecíamos, si era posible, el centro de actividad. A través de los medios de comunicación locales –radio, televisión y diarios– anunciábamos el trabajo que estábamos haciendo y solicitábamos la colaboración de los vecinos permitiéndonos la consulta de sus archivos fotográficos familiares y la eventual reproducción de algunas de sus piezas, que haríamos en el mismo domicilio –o en



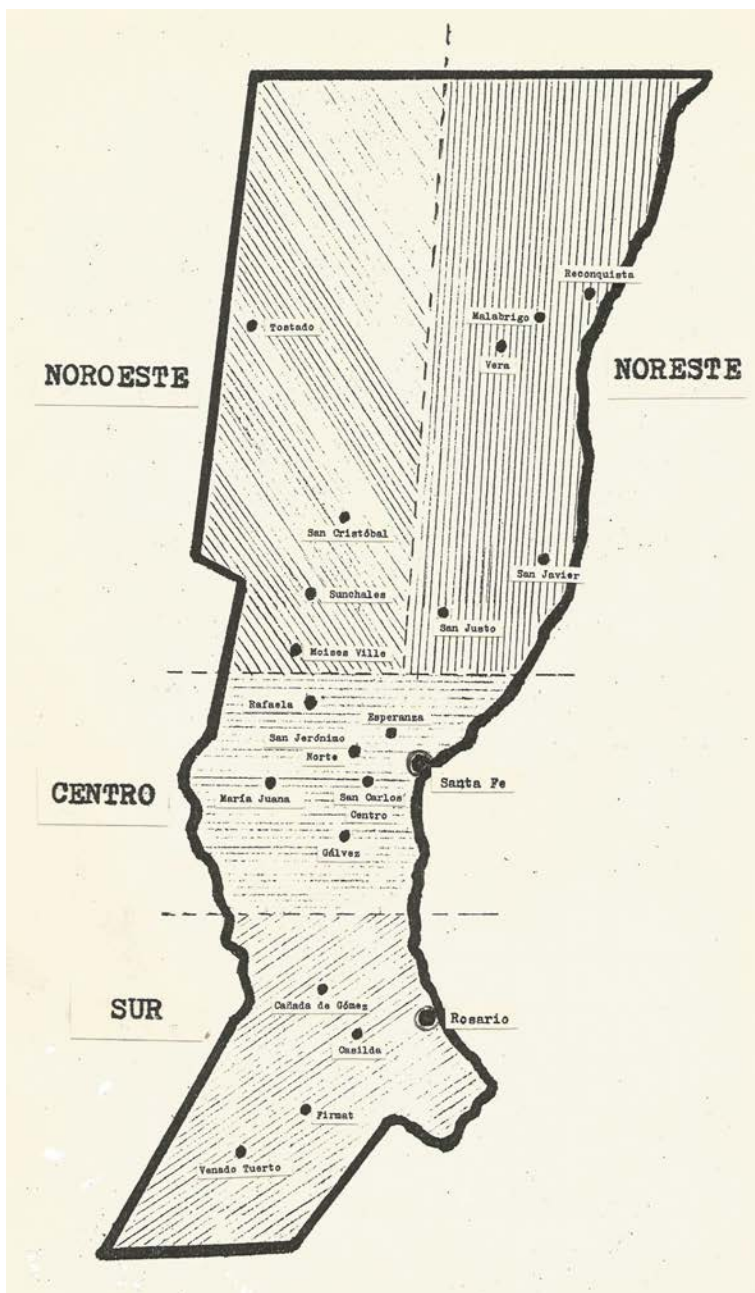


Figura 1. Mapa de la provincia de Santa Fe con las cuatro regiones y las localidades establecidas para ejecutar la investigación histórico-fotográfica propuesta.

el museo local, si los dueños llevaban hasta allí las fotos— para evitar el riesgo de daño o la pérdida de las mismas. Con una mesa de reproducción portátil resultaba sencillo trasladarse de casa en casa y reproducir allí mismo las fotos. También pedíamos a los descendientes de antiguos fotógrafos aficionados que nos permitieran consultar los archivos de sus antepasados, si aún existían. Tratábamos de establecer contacto con los habituales historiadores locales o sus descendientes, que no solo tenían información histórica valiosa sobre la localidad, sino también un archivo fotográfico más o menos importante —de hecho, los museos de las localidades pequeñas generalmente se fundaron con el fondo archivístico de dichos historiadores—. Por último, consultábamos las hemerotecas que hubieran sobrevivido para realizar el censo de fotógrafos. El trabajo de campo concreto, que demandó alrededor de diez meses netos de trabajo, comenzó a fines de octubre de 1988 y concluyó en diciembre de 1989.

### **Censo**

El censo de fotógrafos profesionales fue completo en todas las localidades, excepto en Santa Fe y Rosario, donde fuimos excedidos por la cantidad de fotógrafos, el volumen de las hemerotecas y las demandas generales de la investigación. El número de fotógrafos profesionales censados (no se computaron los aficionados) en cada localidad fue el siguiente: Santa Fe: 26; Esperanza: 18; San Gerónimo Norte: 7; San Carlos Centro: 13; Rafaela: 17; Moisés Ville: 4; Sunchales: 12; San Cristóbal: 6; Tostado: 7; Vera: 5; Reconquista: 8; San Javier: 6; San Justo: 8; Gálvez: 8; Rosario: 116; Cañada de Gómez: 9; Casilda: 8; Firmat: 6; y Venado Tuerto: 7. En María Juana no encontramos hemerotecas.

### **Muestreo**

Se realizaron 3252 reproducciones en 35 mm, entre fotografías (sobre todo antiguas, pero también retratos de los entrevistados, elementos fotográficos como cámaras, lámparas de laboratorio, etcétera) y avisos publicitarios (fig. 2).

### **Entrevistas**

Realizamos 29 entrevistas con fotógrafos o descendientes de fotógrafos, aficionados y profesionales, cuyo detalle se publica al final de este informe.<sup>1</sup>

---

1 Otros resultados del proyecto fueron la difusión y publicación de sus avances. Se han producido tres textos breves: "Los primeros fotógrafos de Esperanza se calumnian" (publicado en el diario *La Unión*, de Esperanza, en marzo de 1989); "A. José Klein y los colonos valesanos de San Jerónimo Norte" (publicado en las Memorias del 5º Congreso de Historia de la Fotografía, Buenos Aires, 1995); y "La foto recobrada" (publicado en el N° 364 de la revista *Fotomundo*,



Figura 2. Plancha de contacto del rollo 31 con reproducciones tomadas en Rafaela. Detalle de la plancha de contacto del Rollo 31: N° 1. Cigarrería y Librería de Tobías Colombo. 1918. Autor anónimo. Col. Flia. Colombo. N° 2. Interior Cigarrería y Librería Tobías Colombo. 1918. Autor anónimo. Col. Flia. Colombo. N° 3. Administración Cigarrería y Librería Tobías Colombo. 1918. Autor anónimo. Col. Flia. Colombo. N° 4. Salón de Ventas Cigarrería y Librería Tobías Colombo. 1918. Autor anónimo. Col. Flia. Colombo. N° 5. Comisión Directiva y socios de la Sociedad Italiana frente a la sede del teatro en construcción. Ca. 1920. Autor anónimo. Col. Flia. Colombo. N° 6. Niño Néstor Gentilini difunto. Ca. 1934. Autor: Andrés Bianciotti. Col. Flia. Gentilini. N° 7. Altar en el interior del panteón de la familia Gentilini, donde se observa la foto del difunto Néstor Gentilini. Ca. 1950. Autor: Foto Roulet. Col. Flia. Gentilini. N° 8. Exterior del panteón de la familia Gentilini. Ca. 1950. Autor: Foto Roulet. Col. Flia. Gentilini.

## La investigación

### Fotografía profesional de estudio. Primer período

Hasta 1880, la fotografía santafesina existió casi exclusivamente en las ciudades de Rosario y Santa Fe. Llegó a los pueblos y colonias recientes del interior a través de fotógrafos instalados en alguna de las dos ciudades principales, quienes procuraban ampliar su clientela con recorridas más o menos periódicas. Uno de los datos que revela la estrechez del mercado fotográfico y las duras condiciones de vida de los fotógrafos santafesinos en los primeros tiempos es, precisamente, la actividad ambulatoria como

---

de agosto de 1998). Además, se publicó una nota titulada "El espíritu de las fotografías" en el diario *La Unión*, de Esperanza (25 de marzo de 1989). Asimismo, se organizó una muestra fotográfica en el Museo de la Ciudad de Rosario con material inédito de un aficionado cuyos negativos fueron hallados en Santa Fe. La exposición, inaugurada en julio de 1989, se tituló: Emilio Soriano. *Fotografías de un aficionado de 1900*, y las fotos pasaron a integrar la colección del Museo de la Ciudad.

práctica normal. Probablemente, la gran cantidad de sociedades de fotógrafos durante este período tuviera que ver con la escasez de clientes: mientras uno de los socios se quedaba a cargo del negocio, el otro salía de recorrida, de modo que el estudio no perdiera continuidad. Sea como fuere, a fin de siglo las sociedades prácticamente desaparecieron, y los fotógrafos comenzaron a trabajar con miembros de su familia o empleados.

El primer daguerrotipista conocido en Santa Fe fue Amadeo Gras, pintor y fotógrafo francés, que retrató a los congresales constituyentes de 1853. Uno de los seis daguerrotipos que guarda el museo histórico de la provincia, que pertenece al gobernador Domingo Crespo, podría ser obra de Gras, aunque no hay constancias de que hubiese instalado un estudio en la ciudad.

En Rosario, la actividad fotográfica también se inició en la década del cincuenta del siglo XIX. En dicho período se radicaron allí seis fotógrafos. Los avisos publicados señalan que uno solo trabajó durante seis meses seguidos, los demás no pasaron de dos meses. Casi todos convocaban a sus posibles clientes advirtiendo que estaban de paso y que la ocasión de retratarse era única (fig. 3).

En la década siguiente se registran veintiún fotógrafos rosarinos. Fueron los años de la guerra del Paraguay, que incrementó la actividad cerealera, colonizadora, portuaria y comercial en el centro y sur de la provincia. Uno de los profesionales más importantes de la ciudad en dicho período fue el alemán George H. Alfeld, que en 1866 editó el primer álbum con vistas del interior del país que se conoce: *Vistas del Rosario*. Su estudio de calle Libertad 134, que ocupó hasta 1869, tuvo cinco dueños diferentes entre ese año y 1880. Otro estudio rosarino que pasó por varias manos fue el de calle Aduana 158: cuatro dueños entre 1880 y 1886. Estos relevos tan frecuentes también hablan de estrechez económica e inestabilidad profesional (fig. 4).

Otro dato que ilustra la carencia del período es la variedad de actividades, tanto comerciales como artesanales, que los fotógrafos desempeñaban con frecuencia de un modo simultáneo. Incluso dejaban y retomaban el oficio fotográfico según les conviniera económicamente. Pedro Tappa, primer fotógrafo de la ciudad de Santa Fe con estudio instalado, tenía herrería, ferretería y cerrajería en 1859. Cuando abrió su casa de retratos, en 1862, conservó la herrería y liquidó lo demás. Al tiempo dejó la fotografía, que retomó en 1867. A. José Klein, de San Jerónimo Norte, montó el estudio en una habitación de su chacra antes de 1880. Mientras hacía fotografías, Klein seguía cultivando la tierra y trabajaba, además, como relojero, herrero, carpintero y albañil (fig. 5).

Otra actividad paralela que aparece en los avisos publicitarios de esos años es la de enseñar *el arte de la fotografía*. Probablemente la oferta apuntara

al trueque, procedimiento de sobrevivencia típico de las economías de escasez. En el diario de la señora Alwina Philipp de Kammerath, que tuvo una de las primeras librerías importantes de Rosario hacia 1860, se lee:

Un fotógrafo alemán llamado Rabe, venido hace poco de su país y que buscaba alojamiento, le dimos una pequeña habitación y la comida a cambio de enseñarme el arte de la fotografía. El tomó instantáneas de todos los edificios y lugares importantes y nosotros vendíamos después. Así consiguió muchos clientes, siendo el primero que sacó fotografías de Rosario.



Figura 3. Aviso publicado en el N° 221 de *La Confederación de Rosario*, el 10/11/1855, primer anuncio de actividad fotográfica hallado en la investigación.

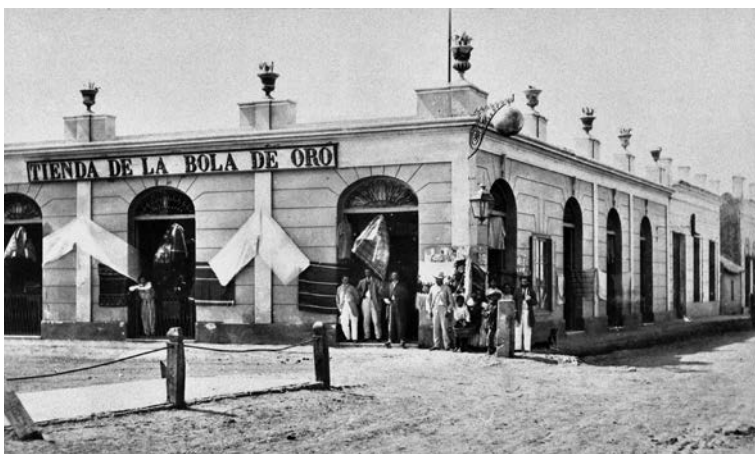


Figura 4. George Alfeld. *Tienda de la Bola de Oro*. Calle del Puerto, Rosario, 1866. Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc" de Rosario. Perteneció al álbum *Recuerdos del Rosario*. La esquina de la imagen se ubica hoy en San Martín y San Luis.



Figura 5. Pedro Tappa. *Familia de Pedro Evaristo y Virginia Berraz*. Ca. 1865. Colección César Berraz Mai. Una de las familias de origen suizo fundadoras de colonia Esperanza, en 1856, fotografiada en el estudio de Tappa en la ciudad de Santa Fe.

El último síntoma que ilustra las duras condiciones del período lo constituye la competencia encarnizada entre fotógrafos. En el diario *El Colono del Oeste*, de Esperanza, encontramos documentos significativos. Hacia 1880, Esperanza, el poblado más próspero de la zona, no tenía fotógrafo. Si querían una foto, los esperancinos tenían que ir a Santa Fe, normalmente al estudio de Pedro Tappa. En marzo de aquel año, el fotógrafo Carlos Wetzell llegó al pueblo para instalarse durante un mes, según decía su aviso en el periódico. De inmediato Tappa resolvió trasladarse y trabajar allí durante quince días para defender la plaza. Cuando regresó a Santa Fe dejó un aviso infamante para arruinar a Wetzell. Entre otras cosas decía: “Por los retratos a la vista en casa de los señores Ronchetti y Hno., creo que será convencido el público que no son MAMARRACHOS como hacen tantos de estos ambulantes y que desfiguran con el retoque lo que está reproducido por la luz”. Era una calumnia, ya que Wetzell era un buen fotógrafo. Sin embargo, el espíritu conservador de los esperancinos y la embestida de Tappa vencieron, y a fines de abril, Carlos Wetzell desapareció de las páginas de *El Colono del Oeste* y, obviamente, del pueblo. A partir de entonces, Pedro Tappa viajó a Esperanza todos los meses para retratar durante un día en casa de Ronchetti y Hno.

Antes de 1880, los fotógrafos con actividad más prolongada en la ciudad de Rosario fueron Alfeld (entre 1862 y 1869) y el inglés Alejandro

S. Witcomb (entre 1869 y 1878). El primero abandonó la fotografía y cambió de actividad después de vender su estudio. Witcomb, en cambio, se trasladó a Buenos Aires y abrió el negocio fotográfico que más tarde se convirtió en el más importante de la ciudad y, por supuesto, del país. En 1881 se instalaron los dos fotógrafos rosarinos clásicos del período de entresiglos: Félix Corte, italiano, y Clodomiro Rodríguez, uruguayo. El primero trabajó sin interrupciones hasta su regreso a Italia, en 1911, y lo mismo Rodríguez hasta 1909, cuando volvió a su país –con el agregado de que en los años noventa instaló un segundo estudio en la ciudad de Santa Fe–. Tanto Corte como Rodríguez lograron una buena posición económica con la fotografía. Gerónimo Ameglio, que llegó a tener su propio estudio después de 1900 y se retiró en 1925 con una pequeña fortuna acumulada, se inició a los doce años con el primero en calidad de aprendiz hacia 1882. Su hijo fue el doctor Ameglio Arzeno, uno de los abogados más destacados y ricos del foro rosarino. Es decir que a partir del ochenta, la fotografía no solo abrió la posibilidad de estabilidad profesional, sino también de prosperidad económica.

### **Fotografía profesional de estudio. Segundo período**

A partir de 1880, el proceso de poblamiento, colonización y ocupación de tierras en todo el territorio se incrementó de un modo vertiginoso. También se expandió la red ferroviaria, que fue un estímulo directo para el asentamiento permanente de profesionales en los poblados más prósperos del centro y el sur de la provincia (Esperanza, San Gerónimo, San Carlos, Rafaela, Gálvez, Cañada de Gómez, Casilda), y una vía rápida para la atención periódica de los pueblos pequeños que estaban en las líneas ferroviarias.

Las poblaciones jóvenes del noreste y el sur provincial se fundaron al paso del ferrocarril. En todas se reprodujo el proceso de los pueblos más viejos: primero llegaron los fotógrafos ambulantes y, de a poco, se establecieron los sedentarios; solo que ahora los tiempos entre ambas etapas se acortaron. Además, un mismo ambulante podía atender regularmente poblaciones muy distantes. Un ejemplo de esto fue A. Occhilupo, radicado en Rosario pero sin estudio abierto, que entre 1898 y 1903, aproximadamente, visitaba los poblados del norte provincial y llegaba hasta Reconquista, donde se quedaba una semana, entregaba las fotos de la visita anterior y atendía a los nuevos clientes. Se hospedaba y trabajaba en el Hotel de Romitti. Asimismo, encontramos fotografías de Occhilupo en Venado Tuerto, al sur de la provincia, tomadas por la misma época.

Hacia 1885, el austríaco Augusto Lutsch inauguró su local “Fotografía de Viena”, en la ciudad de Santa Fe, que permaneció abierta durante ochenta años: a Lutsch lo sucedió su aprendiz, Manuel Garcilazo,

y a este, su propio aprendiz, Pascasio Peña, que cerró el negocio. En los tres casos la fotografía fue la única actividad que desarrollaron y que les permitió tener una buena posición económica y reconocimiento social como “artistas fotógrafos”, en especial los dos primeros. Donato Stigliano abrió su negocio fotográfico en Casilda hacia 1891. Lo sucedió su hijo y luego su nieto, ambos de nombre Donato. El último aún mantiene “Fotografía Stigliano” en actividad, lo que lo ha convertido en el estudio decano de la fotografía provincial. En 1885, Pedro Tappa dejó la ciudad de Santa Fe y abrió “Fotografía de Las Colonias de Santa Fe”, en Rafaela. En 1888, aproximadamente, Ernesto H. Schlie se instaló en su ciudad, Esperanza. En 1890, Federico Neuhaus se ubicó en Cañada de Gómez. En 1892, Isidoro Mulín inauguró su negocio en Gálvez. Sin embargo, el primer fotógrafo con estudio abierto en el interior de la provincia fue A. José Klein, de San Gerónimo, que, como ya se dijo, trabajaba en su chacra, cerca del pueblo. Klein comenzó hacia 1875 (fig. 6).

En Rosario, además del grupo de fotógrafos o casas fotográficas exitosas que mantuvieron su prestigio y prosperidad por muchos años (los mencionados Corte y Rodríguez, Manuel Daza, Chute y Brooks, Caffaro y Cía., Nigris Hnos., Pepe Rodríguez o Witcomb y Cía. —que volvió de Buenos Aires para abrir una sucursal en la ciudad donde se había iniciado—), en los años de entresiglos proliferaron estudios de segunda línea, que atendían a sectores populares, generalmente



Figura 6. Isidoro Mulín. Gálvez. Jefe y personal de la oficina de Correos. Ca. 1900. Colección Flia. Cicconi.





Figura 7. Donato Stigliano. *Casilda. Barreras contra las langostas en el campo*. Ca. 1910. Museo y Archivo Histórico de Casilda "Santos Tostecarelli".

ubicados en las cercanías del Mercado Central. Fotógrafos como Adolfo Alexander, Ricardo Brío y los hermanos Felipe y Santiago Polzinetti trabajaron mucho, pero estuvieron más expuestos a las dificultades económicas de los momentos de crisis o a percances circunstanciales y, en consecuencia, su estabilidad fue menor. Esa división de los estudios en categorías diversas respondía al surgimiento de una sociedad de clases moderna que Rosario, ciudad industrial, representó como ninguna en la provincia. Dicha característica fue propia del segundo período, y después de 1900 se extendió a las localidades importantes del interior de la provincia (fig. 7).

Los fotógrafos de primera línea de las ciudades del interior (Fernando Paillet, en Esperanza; Emilio Galassi, en Rafaela; Isidoro Mulín, en Gálvez, o Donato Stigliano, en Casilda) tuvieron participación más o menos relevante en diferentes actividades sociales de sus comunidades, y nunca debieron acudir a otras fuentes de recursos fuera de su oficio. Trabajaron durante décadas, tuvieron prosperidad y fueron los únicos que manifestaron inquietudes artísticas vinculadas con la fotografía. Los fotógrafos de segunda línea, en cambio, debieron alternar el oficio con otras actividades comerciales; se esforzaron buscando clientes de chacra en chacra o procurándose zonas del mercado que exigían traslados relativamente prolongados —hacer las fotos de los alumnos a fin de año en escuelas de campaña y poblados menores de la región, por ejemplo—.

Todos los corresponsales de las revistas ilustradas de Buenos Aires, empezando por *Caras y Caretas*, fueron, con raras excepciones, fotógrafos de segunda línea (P. G. Eschoyez y Luis Gross, en *Esperanza*; Camilo Francisco Mosquera, que estuvo en Rosario, Rafaela y Reconquista; y Rafael Pepillo, en Villa Ocampo y *Esperanza*). Aunque estos fotógrafos destacaban la corresponsalía en sus avisos publicitarios, sobre todo si era de *Caras y Caretas*, parece evidente que el trabajo de reportaje no tenía ningún prestigio entre los profesionales más exitosos –además de proporcionar, casi seguramente, poco dinero–. Incluso es posible que los “artistas fotógrafos” de primera línea identificaran la fotografía periodística con los niveles inferiores de la jerarquía profesional.

### Los fotógrafos minuteros

Los primeros *minuteros* fueron los ferrotipistas ambulantes de la primera época, que parecen haber sido escasos. Solo encontramos tres ferrotipos: uno en San Jerónimo Norte, otro en *Esperanza* y el tercero en Rosario. Esta última “chapita” está insertada en un cartón que dice: “Retratos al minuto. Última novedad. Plaza principal” (fig. 8).

Los *minuteros* del segundo período fueron sedentarios, aunque también ambulaban ocasionalmente. Se establecieron en los parques, paseos y plazas de Santa Fe y Rosario, y trabajaban con negativos de vidrio, método que los distinguía de los *paleteros* –a quienes desdénaban–, que lo hacían con negativos de papel. Felipe Tinnirello fue el primer *minutero* del Parque Independencia de Rosario. Se instaló ni bien lo construyeron, en 1904, y a partir de allí, tres generaciones de Tinnirello atendieron sus casillas de madera en diferentes lugares del Parque. El último representante de la familia, Pascual, todavía trabaja allí. Hacia 1918, Felipe Tinnirello y algunos de sus hijos (tuvo quince, seis de ellos fotógrafos) comenzaron a salir por los pueblos de campaña. Calculaban las fechas sucesivas a las fiestas patronales y establecían un circuito que con los años se hizo regular y durante el cual debían pernoctar muchas veces en los galpones de las chacras. Así llegaban hasta los últimos pueblos del oeste santafesino y algunos de la provincia de Córdoba.

La participación de los *minuteros* –o *placeros*, como también se los llamaba– en las relaciones entre fotografía y sociedad fue importante. Eran los fotógrafos de las clases populares. En muchas ocasiones, la primera foto que se tomó una mujer o un hombre pobre (y a veces no tan pobre, sino aislado, como los chacareros) fue en una plaza, la de su pueblo, durante la fiesta patronal, o en las de Santa Fe y Rosario, cuando viajaban allí. Viajes excepcionales y por eso memorables. Los retratos *minuteros* fueron asimismo las postales de los campesinos criollos muy pobres que llegaban a las ciudades buscando trabajo y allí se quedaban;



Figura 8. Autor no identificado. Rosario. Retrato al ferrotipo de una persona no identificada. Ca. 1890. Montado sobre una tarjeta impresa. Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc".

el documento silencioso que enviaban a su gente lejana con el que atestiguan que todo iba bien y no habían fracasado.

### Fotógrafas santafesinas

En 1875, trabajó en Rosario la primera fotógrafa profesional conocida en la provincia: Romilda de Consiglio. Hacia 1910, la señora B. vda. de Berkovich compartía la titularidad del estudio “La Belleza del Arte”, de Moisés Ville, con F. M. Kohan. La esposa de Luis Brunel, primer fotógrafo de Sunchales, se hizo cargo del negocio luego de la muerte de su marido, en 1908. Sus cartones decían: “Teresa Vda. Brunel”. Eli de Morancho, de Venado Tuerto, también sucedió a su esposo, Juan Luis Morancho, que falleció a fines de los años cuarenta. Esta continuidad era natural, ya que el estudio de antaño, como dijimos, convocaba el trabajo de toda la familia. Las esposas e hijas de los fotógrafos fueron a menudo laboratoristas, retocadoras, iluminadoras y también operadoras de galería cuando el hombre enfermaba o abandonaba el trabajo por algún motivo. El dato histórico fue revelado en las entrevistas con sus descendientes (fig. 9).

Identificamos varias fotógrafas santafesinas cuyos nombres permanecieron ocultos detrás del de sus esposos o parientes varones: Enriqueta Martinoni, Luisa Stampanoni, Ilda Neuhaus, Rafaela Gyanitelli, Teresa Filafilo (las cinco de Cañada de Gómez), Teresa Fiore (de Casilda), Sara Ameglio, Ana Ameglio (ambas de Rosario). La única fotógrafa



Figura 9. Antonio Vadell. *Cañada de Gómez*. El autor y su esposa Enriqueta Martinoni con sus hijos. Ca. 1917. Col. Rodolfo Vadell.

aficionada que localizamos se llamaba Ana María González del Cerro, de Rosario, que empezó a sacar fotografías en 1913, a los quince años.

### **Fotografía documental y de reportaje**

En el primer período de la antigua fotografía santafesina, las tomas de vistas de lugares históricos o paisajes urbanos característicos de la propia localidad fueron, para muchos fotógrafos de Rosario y Santa Fe –sobre todo en el momento de instalarse– una fuente de recursos y, a la vez, una forma de publicidad de sus *retraterías*. En 1862, ni bien se estableció en Santa Fe, Pedro Tappa salió a la calle para fotografiar edificios públicos notorios, como la antigua Iglesia de la Merced, de la que se conserva un original. En Rosario encontramos una vista del puerto tomada por George H. Alfeld y fechada por él mismo en 1863, que luego integró al álbum *Vistas del Rosario*, de 1866. Lo primero que hizo la casa Chute y Brooks, de Montevideo y Buenos Aires, cuando se instaló en Rosario en 1886, fueron vistas representativas del progreso de la ciudad, cuya venta promocionó simultáneamente con la apertura del negocio. Pegadas sobre cartones, las tomas de vistas y costumbres a la albúmina se vendían unitariamente y fueron, en cierto modo, antecesoras de las postales impresas, aunque sin cumplir el objetivo de intercambio social que estas tuvieron.

Además de vistas de la propia ciudad, los fotógrafos –y algunas librerías, como vimos en el testimonio de Alwina Philipp de Kammerath– ofrecían fotos de otras ciudades del país y del exterior, retratos de personalidades nacionales o europeas, y álbumes para coleccionarlos. Rosario fue un mercado importante de dichos materiales. Desiderio Aguiar, un conocido fotógrafo sanjuanino que puso estudio en Rosario durante un par de años a partir de 1860, también anunciaba la venta de vistas propias y ajenas que recibía de Buenos Aires, como asimismo álbumes para *tarjetas*, es decir, fotografías en formato *carte-de-visite*. Sobrevive una buena cantidad de esas *tarjetas*, con el sello de Aguiar al dorso, que reproducen grabados o pinturas de nobles europeos, artistas, papas o militares famosos.

En 1887, como ya dijimos, se llevó a cabo el primer censo provincial, cuyo comisario fue el historiador rosarino Gabriel Carrasco. En la recorrida que realizó por el norte de la provincia para organizar dicho evento, Carrasco llevó con él al fotógrafo Félix Corte para que documentara en imágenes los cambios que allí producían la llegada reciente del ferrocarril y la actividad de colonos y empresarios que lo escoltaban. Esas fotos se encuentran en el Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”, junto al resto de la colección Carrasco, una de las primeras y más importantes compilaciones fotográficas de la provincia.

En noviembre de 1888 tuvo lugar la primera Exposición Industrial de Rosario, donde, como era habitual, también concursaron fotógrafos. Augusto Lutsch obtuvo el primer premio, por sus vistas de la ciudad de Santa Fe y del río Paraná. Ernesto Schlie, de Esperanza, ganó el segundo premio, por las fotos que después agruparía en álbumes. Uno de ellos, titulado *Vistas de la Provincia de Santa Fe, República Argentina, 1889*, con más de cuarenta fotografías, se encuentra en el Museo de la Colonización, de Esperanza. Otros dos, con cincuenta y cinco fotos cada uno, están en el museo etnográfico de la provincia de Santa Fe.

El tema dominante, o mejor dicho exclusivo, del trabajo de Schlie fue el desarrollo agroindustrial que produjo la colonización agrícola llevada a cabo por inmigrantes europeos en el centro y norte de la provincia, a partir de la fundación de Esperanza, en 1856. Sus álbumes registran molinos harineros, fábricas de fideos o de carros, talleres metalúrgicos, chacras de colonos, curtiembres, saladeros, destilerías, ingenios, estaciones y puentes ferroviarios, o maquinaria inventada por colonos, en más de treinta<sup>2</sup> colonias que van desde Armstrong y Cañada de Gómez, en el sur, hasta Florencia y Reconquista, en el Gran Chaco. Schlie era hijo de inmigrantes alemanes afincados en Esperanza, probablemente poco antes de su nacimiento, en 1866. Hacia 1887, se estableció como fotógrafo en su ciudad natal, que aparentemente dejó diez años después. Según sus descendientes, falleció a principios del siglo XX durante un viaje a Europa.

En el contexto de la historia fotográfica santafesina y argentina, Schlie es un autor importante. Su reportaje, firmemente centrado en la épica de la colonización, es, por la variedad y riqueza documental e histórica de las imágenes —muchas de las cuales son registros únicos de edificios históricos ya desaparecidos en cada uno de los pueblos visitados—, por la extensión territorial de su recorrido y por la significación cultural de su objetivo epopéyico, excepcional y único en la fotografía nacional del siglo XIX. Por otra parte, fue el antecedente directo de Fernando Paillet, que debió conocer perfectamente su trabajo y, de hecho, lo prolongó con sus extraordinarias fotografías de negocios, bares, y talleres de Esperanza, tomadas en los años veinte.

Paillet comenzó a trabajar profesionalmente en Esperanza hacia 1900. Su obra documental posterior es una continuación de los álbumes de Schlie, en el sentido de que está informada por el mismo espíritu celebratorio de la colonización. Sin embargo, a diferencia de Schlie, Paillet

---

2 Tiempo después de esta investigación supimos de la existencia de dos álbumes más con fotos de Schlie en la Biblioteca Nacional. Su consulta nos informó que fueron cuarenta y seis las colonias que visitó el autor en su ensayo fotográfico pionero. También nos enteramos, después de concluido este trabajo, que Schlie dejó Esperanza en 1898 para instalarse en la provincia de Entre Ríos, donde falleció en 1912, contrariando la versión recibida durante la investigación.



Figura 10. Fernando Paillet. *Peluquería de Esperanza no identificada*. 1922. Museo de la Colonización de Esperanza.

prácticamente no salió de Esperanza para tomar vistas documentales. Profundizó los testimonios sobre su ciudad natal y, a lo sumo, de los alrededores, como típico artista fotógrafo del segundo período: un sedentario de formación estética, sensibilidad y gustos más refinados que los de sus antecesores. De hecho, su obra sobre Esperanza de Paillet sobre Esperanza es el conjunto de fotografías dedicado a una ciudad más numeroso y estéticamente relevante que encontramos en nuestra investigación. También su archivo, que se encuentra en manos de su sobrino Rogelio Imhof, es el más completo que se conserva de los pertenecientes a fotógrafos profesionales. Su biblioteca, asimismo, es la más amplia y prácticamente la única que conocimos en la provincia. No abundaremos aquí sobre la obra de Paillet, ya examinada en el libro *Fernando Paillet. Fotografías. 1894-1940*, editado por la Fundación Antorchas (fig. 10).

Una producción ignorada de nuestra fotografía documental estaba en los sótanos de la Administración Regional del Ferrocarril Belgrano, en la ciudad de Santa Fe. Se trata de una producción que, antes de las nacionalizaciones de 1948, pertenecía al Ferrocarril de Santa Fe, de capitales franceses. Se trata de una colección de negativos, en su mayor parte de vidrio, de 18 x 24 cm y 13 x 18 cm, que estaban arrumbados en un armario. Más de la mitad había sido destruida por una inundación, y quedaban alrededor de tres mil piezas. Los registros se habían perdido. Las imágenes fueron tomadas por José Femminini y León Muller, fotógrafos de planta de la empresa, y reseñan la actividad

interna del ferrocarril y las actividades productivas de la zona norte y central de la provincia entre 1891 y 1948. Es la mayor colección de fotos de trabajo que encontramos, y la más compacta documentación regional agrupada (fig. 11).

En la provincia de Santa Fe, el reportaje fotográfico, entendido como actividad *para* los medios gráficos, comenzó hacia 1910 con la aparición de la revista rosarina *Monos y Monadas*, réplica de *Caras y Caretas*. El más conspicuo de los reporteros gráficos rosarinos, Joaquín Chiavazza, trabajó allí, pero no sabemos si la revista tuvo un equipo de fotógrafos de planta, como su modelo porteño. Chiavazza fue el primer reportero gráfico rosarino conocido que no tuvo estudio de galería ni hizo retratos. Era fotógrafo de planta del Ministerio de Obras Públicas de la Nación, en el puerto de Rosario, y allí se jubiló. Entretanto, fue corresponsal de numerosos medios de Buenos Aires y trabajó en forma independiente para los diarios locales *La Capital* y *La Tribuna*.

Chiavazza nunca se relacionó con los fotoclubes rosarinos. Su nieto, Rubén Chiavazza, nos dijo:

Tenía un concepto desdeñoso de ese tipo de fotografía. Para él la fotografía era algo así como un parte de guerra, que servía si documentaba algo de actualidad. La cuestión técnica no era importante. La cosa pasaba por el coraje para estar donde los otros no estaban, y antes que los otros...



Figura 11. José Femminini. Santa Fe. Obreros trabajando en la construcción del galpón central de locomotoras del Ferrocarril de Santa Fe. Ca. 1905. Museo Regional Ferroviario de Santa Fe.



Creo que no podría encontrarse mejor descripción del espíritu y los valores profesionales de nuestros primeros reporteros gráficos.

Desde puntos de vista diferentes, los *artistas fotógrafos* de galería y los reporteros gráficos ponderaban de un modo igualmente parcial la imagen documental o de reportaje. Para los primeros, eran imágenes *de actualidad*, rango inferior en sí mismo dentro de la jerarquía fotográfica. Los reporteros gráficos, a su vez, las valoraban solo como vehículos de información ágil y veraz, lo que al fin convertía a las fotos en un apéndice de la nota escrita, sin autonomía significativa. La fotografía antigua santafesina nunca pudo superar esos prejuicios: lo bello y lo testimonial no se mezclaban.

Por otra parte, la investigación tampoco reveló que alguna vez se hicieran fotografías de crítica social explícita en la provincia. El concepto de la imagen fotográfica como medio eficaz para avivar o despertar conciencias no parece haber existido, y la única forma de instrumentación política de la imagen fotográfica que detectamos fue elemental: Manuel Leiva, diputado y senador del Partido Autonomista, repartía postales con su retrato durante los actos de campaña electoral a fines del siglo XIX y principios del XX.

### Fotografía aficionada

Los primeros aficionados santafesinos comenzaron a tomar fotos antes de 1900. Su práctica fue privada o en pequeños grupos de amigos. En su mayor parte eran inmigrantes o hijos de inmigrantes más o menos prósperos, tenían profesiones liberales y practicaban la religión de la hora: el progreso. Aparte de las fotos familiares, de pícnic y fiestas, no eran retratistas ni se interesaban por las composiciones y procedimientos llamados “de arte”. Sus temas predilectos eran documentales: fiestas populares, desfiles patrios, procesiones religiosas, inauguraciones de monumentos y edificios públicos, catástrofes naturales, como la gran inundación de 1905, o la construcción de obras públicas que transformaban el paisaje y la vida urbana, como los puertos de ultramar y las redes cloacales. Esta preferencia los convirtió en reporteros gráficos de oficio. De hecho, muchas de sus fotos ilustran las escasas publicaciones de la época. Hacia 1910 se editaba en Santa Fe una revista literaria y de actualidad llamada *Azul y Blanco*, que anunciaba nueve colaboradores fotográficos, de los cuales ocho eran aficionados.

Encontramos colecciones de fotógrafos aficionados en Santa Fe, Esperanza, Rafaela y Rosario. Al contrario de lo sucedido con los negativos que pertenecieron a los fotógrafos profesionales, las placas de los aficionados fueron más cuidadas por sus descendientes. No sabemos en qué proporción se dio ese cuidado, simplemente porque no conocemos

el número de aficionados que trabajó en cada lugar. La producción aficionada fue privada, y su rastro, por lo mismo, es recóndito. De todos modos, el simple hecho de haber hallado, por ejemplo, la colección de dos mil placas estereoscópicas –negativos y positivos– de Juan Francisco Fiorillo, de Rafaela; o las decenas de placas de 13 x 18 cm que tomó Carlos Boschetti alrededor de 1905 en Rosario; o las doscientas estereoscópicas de Emilio Soriano tomadas hacia 1900 en Rosario y Santa Fe, indica una actitud conservacionista más extendida y activa entre los descendientes de aficionados, que de profesionales (fig. 12).

La colección de aficionados más antigua que ubicamos pertenece a los hermanos Vicente y Santiago Pusso, de Rosario, que integraban un grupo de profesores del Colegio Nacional, cuya figura más destacada era Gabriel Carrasco, ya mencionado. Vicente Pusso, el mayor, nació en Rosario en 1857. Era agrimensor. Perteneció a la primera promoción del Colegio Nacional y más tarde ocupó allí la cátedra de Cosmografía. Hizo fotografías desde 1885, por lo menos. Entre sus trabajos encontramos reproducciones del álbum de Alfeld, *Vistas del Rosario*; otras de un álbum sobre la campaña política del Dr. José Gálvez en 1900, realizado por Augusto Lutsch; algunas vistas de Félix Corte, también de Rosario, y detalles de obras de arte y cuadros de desnudos. Una investigación posterior llevada a cabo por Carmen y Carlos Raggi, del Museo de la Fotografía de Rosario, permitió hallar el grueso de originales que



Figura 12. Emilio Soriano. *Rosario. Pescadores en la ribera dan comienzo a la venta*. Ca. 1900. Archivo fotográfico de la Escuela Superior de Museología de Rosario.



Figura 13. Santiago y Vicente Pusso. Rosario. Plaza 25 de Mayo. A la izquierda el Palacio Municipal y a la derecha la Iglesia Catedral. Ca. 1904. Archivo Fotográfico de la Escuela Superior de Museología de Rosario.

perteneció a Vicente Pusso en un armario del Colegio Nacional. Los materiales encontrados confirman que el grupo de los Pusso y sus amigos utilizaron la fotografía como auxiliar didáctico hacia 1900 de un modo sistemático. No lo hicieron con fotos compradas en Europa, sino con imágenes de primera mano y reproducciones de fotos rosarinas tomadas por los mejores fotógrafos de la ciudad en las décadas del sesenta y posteriores –Alfeld, Leithner, Corte– y los mismos Vicente y Santiago Pusso (fig. 13).

Los aficionados de los años veinte y treinta fueron abandonando el interés por la fotografía documental y de costumbres hasta dedicarse exclusivamente las fotos familiares.

### Fotografía artística

En el primer período de la fotografía santafesina antigua, la cuestión estética no tuvo posibilidad alguna de plantearse, ya que la actividad fotográfica, como dijimos, era uno más de los medios artesanales para ganarse la vida, y los clientes no eran exigentes. La clase dirigente del período conservaba costumbres austeras y coloniales, al revés de sus hijos, educados en el refinamiento aristocrático de los salones de París y Londres después de los años ochenta del siglo XIX. Fueron estos quienes trajeron al país nuevos gustos y hábitos, como el de los grandes retratos

fotográficos ornamentados y lujosos, o el de la fotopintura (foto-óleo, foto-carbonilla o foto-acuarela), que solo podían satisfacer estudios grandes y artesanos calificados. Recién entonces se dieron las condiciones para importar de Europa libros especializados sobre estética fotográfica. La biblioteca de Fernando Paillet fue la única donde encontramos este tipo de bibliografía.

El volumen más antiguo que guarda sobre el tema es *De l'effet artistique en photographie*, editado por Gauthier-Villars, de París, en 1885, que es una traducción al francés del texto clásico del pictorialismo: *Pictorial effect in Photography*, de Henry Peach Robinson. Otros volúmenes importantes son: *Esthétique de la Photographie*, editado por el Photo-Club de París, en 1900, con trabajos teóricos del Comandante Puyo y Robert Demachy, entre otros; *La photographie du nu*, de C. Klary, 1902; *L'art photographique*, de Frederic Dillaye; *La photographie d'art a l'exposition universelle de 1900*, de Klary; dos libros que analizan técnicas de iluminación y de pose, también de Klary, y los números encuadernados de la revista *Le Photogramme*, de 1905 y 1906. Entre los volúmenes de tema no fotográfico destacamos uno: *Filosofía del arte*, de H. Taine.

La influencia del primer pictorialismo, especialmente en sus aspectos de composición y puesta en cuadro alegóricos, es notoria en sus pocas composiciones artísticas, sobre todo *Monumento fotográfico*, de 1901, y *Cristo*, realizado alrededor de 1915. El largo espacio de tiempo entre ambos trabajos señala que Paillet no evolucionó hacia otro tipo de procedimientos pictoriales. Por otra parte, no se le conocen trabajos con técnicas nobles, papeles especiales u ópticas blandas. Estimamos que hacia 1920 había abandonado el interés de los primeros años por la teoría estética fotográfica. Su interés se había dirigido claramente a la fotopintura, en especial de retratos, que le significaba dinero y prestigio, ya que eran trabajos muy caros, encargados por la burguesía rica de la ciudad y que, asimismo, el fotógrafo exponía como obras de arte en las muestras que organizó en el Salón Paillet. De hecho *La cosecha*, su óleo más estimado que pintó en 1922, es una fotopintura, y la primera exposición de sus obras, realizada ese mismo año, fue de foto-óleos y foto-carbonillas.

Esa evolución hacia la fotopintura era congruente con el concepto imperante en nuestro país hasta el advenimiento de los fotógrafos de vanguardia a fines de los treinta: todo cuadro fotográfico que ocupara una galería de arte debía recordar a una pintura. Mientras más cerca estuviera de ese ideal, más artístico era.

Además de Paillet, los otros fotógrafos profesionales que realizaron fotografía artística, localizados en la provincia, fueron Ottorino D'Accierno y Manuel Daza, ambos de Rosario. Un dato que subraya el carácter experimental y privado de estos trabajos lo constituye el hecho

de que en casi todos los casos, los tres fotógrafos utilizaron a sus propios familiares, especialmente niños, o a sí mismos como modelos.

El primer bromóleo que descubrimos data de 1905. Fue realizado por Ottorino D'Accierno. Aunque este fotógrafo no se destacó especialmente entre los profesionales rosarinos, sus familiares afirman que inició a Hiram Calógero, maestro rosarino de las técnicas pigmentarias, en la técnica del bromóleo. Calógero, único autor argentino de un libro sobre el tema: *Procedimientos de arte en fotografía*, de 1942, nació en 1885 y nunca trabajó profesionalmente en fotografía. Se ganaba la vida como contador y profesor de Contabilidad. Sin embargo, desde 1910, por lo menos, ya se dedicaba a la fotografía aficionada. Además, era pintor. Fue el primer fotógrafo rosarino, y tal vez argentino, que experimentó en profundidad con los procedimientos pigmentarios: bromóleos directos, bromóleos transportes sobre diversas superficies y gomas bicromatadas. Sus temas eran, generalmente, alegóricos, aunque también le interesó el desnudo. La obra de Calógero fue abundante. Hay muchas piezas suyas en poder de coleccionistas, y es una de las pocas firmas que se cotizan en el exiguo mercado fotográfico argentino. En vida de Calógero nadie compraba fotos de arte en el país. El concepto de autor fotográfico existía en círculos muy pequeños (fig. 14).



Figura 14. Hiram Calógero. *Moisés muestra al pueblo judío las Tablas de la Ley desde el monte Sinaí. Composición alegórica*. Ca. 1940. Colección Luis Priamo. Tomada en la ribera rosarina, la imagen sería base de una obra artística, bromóleo o goma bicromatada, en las que el autor era experto.

Hiram Calógero fue uno de los fundadores del Foto Club Rosario, en 1933, y de la Federación Argentina de Fotografía, en 1938. El fotoclubismo de los años treinta fue muy activo en Rosario y desarrolló, en especial a través de Calógero y sus alumnos y amigos, procedimientos y temas que hasta ese momento la fotografía santafesina ignoraba, como el desnudo, por ejemplo. Recién con ellos apareció, en la provincia, el modelo de aficionado que los pictorialistas de fin de siglo difundían desde París: organizado en clubes abiertos y plenamente dedicado a la fotografía de arte. El aficionado primitivo, como vimos, practicaba el *hobby* desde profesiones generalmente distantes de la actividad fotográfica profesional, y se interesaba especialmente por la fotografía documental. El nuevo aficionado de los treinta podía ser *también* un profesional –de hecho, había muchos fotoclubistas que lo eran–, pero entonces separaba claramente los dos momentos de su actividad: por un lado, la rutina utilitaria cotidiana, esclava del cliente o el editor; por el otro, la creación vocacional realizada en el fotoclub al margen de aquella rutina.

## Entrevistas realizadas durante la investigación

### Santa Fe

Oscar Part. Hijo del aficionado Juan M. Part.

María Esmeralda y Aurora Garcilazo. Hijas de Manuel Garcilazo.

Esther Corina Rovere Goupillaut. Nieta de Adolfo Goupillaut.

Magdalena Gavarone de Corradi. Esposa del aficionado

Bartolomé Corradi.

Rubén Franco. Hijo del aficionado de Helvecia Honorio Franco.

### Esperanza

Rafael Papillo. Fotógrafo retirado que trabajó en Villa Ocampo y Esperanza.

Alejandro Balboni. Hijo del aficionado Alejandro Balboni.

Teresita Gross. Hija de Luis Gross.

Rubén Racamatti. Hijo de Carmen Racamatti.

### Rafaela

Emma Fiorillo de Berca. Hija del aficionado Francisco Fiorillo.

### Reconquista

María Raquel Francisco. Sobrina de Camilo Francisco Mosquera.

### **Rosario**

Fernando Lacassin. Fotógrafo aficionado.

Margarita Daza de Genolet. Hija de Manuel Daza.

Sara Isabel Márquez Ameglio de Rossi. Sobrina de Luis Ameglio y Gerónimo Ameglio.

Francisca Vilar de Calógero. Nuera de Hiram Calógero.

Horacio Boschetti. Hijo del aficionado Horacio Boschetti.

Angel González del Cerro. Sobrino de la aficionada Ana María González del Cerro.

Jorge Schuster. Hijo de Emilio Schuster.

Julio Riera. Hijo del aficionado Juan José Riera.

Juan Esnaola. Fotógrafo retirado.

Rubén Darío Chiavazza. Nieto de Joaquín Chiavazza.

Raúl Oscar Tinnirello. Último de tres generaciones de *minuterros* rosarinos: los Tinnirello.

### **Casilda**

Donato Stigliano. Nieto de Donato Stigliano.

Mario Fiore. Hijo de Gerardo Fiore.

### **Cañada de Gómez**

Edy Noemí Neuhaus. Hija de Federico Neuhaus.

Rodolfo Vadell. Hijo de Antonio Vadell.

### **Firmat**

Francisco Berardi. Hijo de Luis Berardi.

### **Venado Tuerto**

Fedora Zizú de Ballini. Hija de Leónidas Zizú.

### **Buenos Aires**

Jorge Francisco y Pilar Francisco. Hijos de Camilo Francisco Mosquera.

## RESUMEN

El análisis de *Casa Israelita. Monigotes*, de Ernesto H. Schlie, tomada hacia 1890, es una breve coda de la investigación realizada en la provincia de Santa Fe en 1988/89. En primer lugar tiene por objeto poner de relieve la necesidad de conocer el contexto histórico que enmarca una fotografía del pasado para poder calibrar su densidad significativa. Asimismo, a través de un desbrozamiento formal de la imagen, quiere llamar la atención sobre los signos más relevantes que la componen y sus relaciones internas, en este caso la familia de inmigrantes y el rancho de fondo. En última instancia, orientado por estas premisas el análisis postula lo que para el autor es quizá el objetivo teórico más importante de la investigación y puesta en valor de nuestras fotos patrimoniales: la relación entre fotografía y cultura, el modo en que nuestra fotografía del pasado contribuye a relacionarnos intelectual y emocionalmente con nuestro acontecer histórico común.

**Palabras clave:** *Fotografía, inmigración, pampa gringa, Ernesto Schlie.*

## ABSTRACT

"Analysis of a photo"

The analysis of *Casa Israelita. Monigotes*, of Ernesto H. Schlie, taken in 1890, is a brief coda of a research carried out in Santa Fe Province in 1988/89. Firstly, the main aim is to emphasize the need of knowing the historical context that frames a photograph from the past so as to measure its significant density. Likewise, through a formal clearing of the image, we procure to draw attention to its most relevant signs and their internal relations, in this case the immigrant's family and the ranch in the background. Finally, oriented by these premises, the analysis proposes what is most important for the author in terms of the theoretical objective in the research and the valuing of our patrimonial photographs: the bond between photography and culture, the way in which our photography from the past contributes to implicate us intellectually and emotionally with our common historical development.

**Key words:** *Photography, Immigration, Pampa gringa, Ernesto Schlie.*



## Análisis de una foto<sup>1</sup>

Luis Priamo

Ernest Helmut Schlie, hijo de una pareja de alemanes recién llegada a la ciudad, nació en Esperanza, Santa Fe, en 1866. Veintiún años después, es decir, en 1887, el primer censo provincial nos informa que estaba casado con Magdalena Ott y que era *comerciante*, aunque quizá quiso decir *fotógrafo*, pues al año siguiente, es decir, en 1888, ya tenía un estudio fotográfico comercial en la calle Rivadavia 33, de Esperanza, y comenzaba a producir una obra impar en la historia de la fotografía argentina.

Esa obra fue la monumental serie de fotos documentales que tomó entre 1888 y 1893, aproximadamente, en por lo menos cuarenta y seis localidades y colonias de la provincia de Santa Fe, desde el extremo norte, en Florencia, hasta el sur, en Firmat, y desde las ciudades y pueblos de la costa del Paraná hasta el límite occidental con la provincia de Córdoba. El tema dominante del proyecto fue el progreso vertiginoso que produjo en la toda provincia, y especialmente en la llanura central, es decir, la pampa gringa, la colonización europea a partir de la fundación de Esperanza, en 1856.

Aparentemente, el primer impulso de Schlie para documentar la región fue su interés por participar con sus fotos de la segunda Exposición Industrial de Rosario, entre fines de 1888 y parte de 1889. En efecto, allí presentó un álbum titulado *Vistas de la Provincia de Santa Fe. 1889*, con cuarenta y ocho fotografías, buena parte de

---

<sup>1</sup> Agradezco a la profesora Eva Rosemberg, del Museo Histórico de Moisés Ville; al Dr. Uriel J. Sevi, exdirector del Museo Judío de Buenos Aires; y a la Lic. Liliana Olmedo de Flugelman, directora ejecutiva y curadora actual de esta última institución, por la colaboración brindada para la composición de este trabajo.

las cuales están dedicadas a la ciudad de Esperanza, y el resto, a la ciudad de Santa Fe, San Jerónimo Norte, Humboldt, Susana, Paso Santo Tomé, Gálvez, Carcarañá, Rosario, Monigotes y Florencia. El mismo se encuentra hoy en el Museo de la Colonización, de Esperanza, y en el interior de la tapa tiene pegada una etiqueta donde se dice que el autor obtuvo el segundo premio en la mencionada exposición. También se informa que Schlie, además del estudio en Esperanza, tenía *sucursales* en Reconquista y Rafaela.

Conocemos otros cinco álbumes de Schlie, que reúnen alrededor de trescientas fotografías, cuyos temas reiteran el propósito del autor de mostrar los signos de la modernización provincial en curso: molinos harineros, “destilatorios” o fábricas de licores, curtiembres, talabarterías, cervecerías, saladeros, fábricas de aceite o de fideos, elevadores de granos, talleres metalúrgicos, puertos, instalaciones y estaciones ferroviarias o de *tramsways*, iglesias y colegios religiosos, grandes casas de familias de industriales y comerciantes gringos muy prósperos, casas de colonos –es decir, chacras de explotación familiar típicas de la pampa gringa– e, incluso, dos fotos de máquinas agrícolas inventadas por colonos-mecánicos de la región. Es una obra única dentro de la historia de la fotografía argentina dedicada a una provincia. De ella tomaré una imagen: “Casa israelita. Monigotes”, para su análisis (fig. 1).

Diversos documentos y testimonios señalan que las personas que posan en la foto pertenecen a las familias de Hirsch Guibert y Jacobo



Figura 1. Casa israelita. Monigotes. 1888. Museo de la Colonización de Esperanza.

Leibovitz. Venían de Besarabia e integraban un pequeño grupo cuyo viaje fue organizado por la *Alliance Israelite Universelle*, institución radicada en París, de apoyo a los judíos que llegaron a Buenos Aires en el invierno de 1888. Fue un proyecto de emigración colonizadora similar pero independiente del que lideró el rabino Aarón Goldman con los futuros fundadores de Moisesville, arribados al país al año siguiente a bordo del vapor *Wesser*, hoy legendario.

Según recuerda Adolfo Leibovitz –hijo de Jacobo, de dieciocho años por entonces y autor de un libro de memorias, *Apuntes íntimos*–,<sup>2</sup> su padre viajó a Esperanza, un centro colonizador bien conocido de la época, para gestionar tierras de cultivo con algún terrateniente o empresa, objetivo que la comunidad judía de Buenos Aires se había mostrado incapaz de conseguir. Allí contactó a Alberto Gaffner, representante del Banco Colonizador, de Álvaro Istueta,

que poseía tierra en el departamento San Cristóbal, no muy lejos de una proyectada estación Monigotes (línea del F.C.C.A. a Tucumán, que estaba en construcción) y que las ofrecía en condiciones liberales, con tal de formar un núcleo agrícola con un cierto número de familias. Con esta propuesta concreta y habiendosenos agregado también la familia de mi tío Guibert, nos trasladamos a Sunchales, que entonces era “punta de rieles”, donde nos esperaba mi padre.

En el lugar que les adjudicaron –“una zona completamente inculta, cubierta de monte, cañadas y tacurusales”– no había más que una pulpería, cuyo dueño era Gaffner, y un aserradero que fabricaba durmientes para el ferrocarril. Después de unos días en Sunchales, ambas familias viajaron en carro hasta Monigotes, que se encuentra al sur, donde fueron alojados en dos ranchos próximos al aserradero. En este punto, y posiblemente recién instalados, los encontró Ernesto H. Schlie.

Ignoramos si el largo y esforzado viaje en carro de Schlie entre Esperanza y Monigotes se debió al interés específico de fotografiar a los inmigrantes recién llegados –aunque es dudoso, no descartamos esa posibilidad–. Un poco más al norte de Monigotes está San Cristóbal, donde Schlie tomó una importante cantidad de fotos, y es posible que, informado en Esperanza sobre la presencia de las dos familias en Monigotes, se detuviera allí para fotografiarlas camino al norte de la provincia.

Conocemos tres fotos tomadas por Schlie en Monigotes. En una vemos al aserradero ya mencionado, cuyos dueños eran de apellido Tissieres; y las otras dos muestran a los Guibert y a los Leibovitch.

---

2 Un fragmento de este libro, del que se han extraído las citas aquí vertidas, se encuentra en *La colonización judía*, selección y prólogo de Leonardo Senkman. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. Colección Documentos vivos de nuestro pasado, 1991, pp. 25-29.

De estas últimas, la más importante es “Casa israelita. Monigotes”, así titulada por el fotógrafo para ser incluida en su álbum de 1889, cuya única copia conocida se encuentra en el Museo de la Colonización, de Esperanza. La otra es un plano general que muestra los dos ranchos con sus respectivos habitantes, en primer plano, el de los Leibovitch, y al fondo el de los Guibert –que será el motivo de “Casa israelita”–. De esta toma se conocen dos copias, una se encuentra en el Museo de Moisés Ville, donada por la familia Nissensohn, y la otra fue donada por descendientes de la familia Leibovitch al Museo Judío de Buenos Aires. Ambas donaciones hacen evidente que las dos familias recibieron por lo menos una copia cada una, seguramente obsequiadas por Schlie (fig. 2).

Al respecto, no debemos olvidar que el fotógrafo viajaba con sus enseres de laboratorio para revelar y eventualmente imprimir el material que iba registrando, pues debía asegurarse que sus tomas habían salido bien, para no tener que regresar al lugar, y asimismo, ofrecer eventualmente las copias en venta para ganar algún dinero. De cualquier modo, si necesitáramos alguna prueba de la determinación de Schlie por fotografiar a los colonos recién llegados como parte de su proyecto, la inclusión de “Casa israelita. Monigotes” en su álbum de 1889 sería suficiente.

En ambas fotos llama la atención la ausencia de los jefes de familia. Esto es más evidente en “Casa israelita”, pero en el plano general también observamos que la señora Leibovitch está sentada sola y aparte, algo que no



Figura 2. Ranchos de las familias Leibovitch y Guibert. Monigotes. 1888. Museo Histórico Comunal y de la Colonización Judía de Moisés Ville. En primer plano se observa el rancho de la familia Leibovitch –donde hay hombres que evidentemente no pertenecen al grupo familiar– y al fondo, el de los Guibert (el autor no dio nombre a esta foto. El que aquí figura se lo hemos puesto nosotros con criterio descriptivo).

sucedería si hubiese estado presente su esposo Jacobo. Al respecto, Adolfo Leibovitch recuerda que por entonces se habían quedado sin recursos, de modo que “para ganar el sustento, mi padre y yo conseguimos trabajo en el aserradero como ‘hacheros’, ganando a razón de \$ 1,50 cada uno” (no menciona que su tío Guibert hiciese lo mismo, lo cual nos sugiere que estaba ausente por otro motivo). Es posible, entonces, que ambos hombres estuviesen hachando en el monte, quizá lejos de las casas, y las mujeres no hayan considerado prudente distraerlos de su trabajo. Aunque seguramente debe haberlas sorprendido la llegada de un fotógrafo a esos parajes y su pedido de tomar fotos, es evidente que ellas accedieron de buen grado y, quizá, decidieran por sí mismas ponerse sus mejores ropas para las tomas.

El nombre que Schlie eligió para la foto que lo representó en la exposición de Rosario es interesante por varios motivos. Hasta después de 1890, cuando la fundación de Moisés Ville era un hecho más o menos notorio, el título de la foto, “Casa israelita. Monigotes”, debe haber resultado hermético incluso para los propios santafesinos. De hecho, hoy mismo lo es para quienes ignoran que Monigotes fue el primer asentamiento de judíos inmigrantes, antes que el contingente del *Wesser* se instalara en las tierras de la futura Moisés Ville. Y no son pocos los que lo ignoran, incluso entre santafesinos (fue lo que a mí me sucedió cuando conocí esta imagen: yo sabía de la fundación de Moisés Ville, pero no del proyecto previo de colonización en Monigotes). Llamar *casa israelita* a una tapera clásicamente criolla es también otro detalle excéntrico e incluso irónico, aunque es evidente que no era ese el propósito de Schlie. En suma, el título era bien referencial y aludía de un modo inequívoco al hecho que documentaba, pero dado que la llegada reciente de esas dos familias judías asentadas provisoriamente en un paraje extremo del desierto santafesino era un hecho ignorado por la mayoría de los lectores de la foto, el título y la propia imagen se hacían inteligibles *solo después de tener información sobre quiénes eran las personas que posaban y por qué estaban allí*. También hoy lo es, desde luego, pero ahora esa información no solo aclara las circunstancias del documento, sino también la densidad simbólica que tomó la imagen a lo largo del tiempo. Esta evidencia, que a simple vista parece una obviedad, debe ser subrayada, porque no siempre se tiene en cuenta la necesidad estricta de referenciar con cuidado las fotografías antiguas para habilitar una lectura apropiada de las mismas.

La fotografía, imagen literal o analógica de lo real, como decía Barthes, se confunde con su referente –sobre todo en la fotografía “sin estilo” del siglo XIX, donde se mostraba al objeto en su totalidad, sin escorzos o recortes forzados–, de tal modo que cualquier significado ulterior que podamos encontrarle depende en buena medida de la información precisa sobre hechos, lugares y personas fotografiados de la que podamos

disponer. Y con más razón si el título que eligió el autor para su foto da por supuesto que el lector conoce dicha información. Esto nos deja frente a una paradoja: la más “clara” y directa de las representaciones visuales, la de superficie menos dificultosa de leer y descifrar, puede resultarnos por eso mismo tan hermética como un ideograma. Fotos antiguas como esta, sin referencias ni data que las ubiquen históricamente y nos permitan comprenderlas, pueden resultarnos una entelequia.

Hoy sabemos que las fotografías tomadas por Schlie a las familias Guibert y Leibovich en Monigotes son las más antiguas imágenes que se conservan de colonos del siglo XIX recién llegados de Europa al territorio nacional que más tarde habitarán. De tal modo que la investigación histórico-fotográfica por sí misma contribuye a darle un rasgo más de excepcionalidad significativa a la imagen. Por todo ello, entiendo que la foto alude, en general, a la inmigración aluvial europea que modificó nuestro país en el momento de la organización nacional, y, en particular, a la colonización del territorio pampeano, y asimismo a nuestro mundo rural tradicional, del que toma uno de sus elementos más notorios y representativos: la humilde vivienda criolla que oficia de fondo al grupo retratado.

En efecto, lo que primero nos impresiona (al menos esa fue mi experiencia con respecto de esta imagen, que conozco desde hace más de cuarenta años) es el encuentro o yuxtaposición del grupo claramente extranjero sobre el fondo casi simbólicamente criollo; impresión acentuada por el título, “Casa israelita”, que hace del rancho en medio de la pampa, una vivienda judía. Las dos mujeres en primer plano –la señora Guibert sentada, y de pie, la señora Leibovich– resultan particularmente extrañas por su atuendo pequeñoburgués, donde el detalle de ambos sombreros, que la primera lleva puesto y la segunda sostiene en su mano izquierda, sugiere de manera surrealista que acaban de volver de paseo o de compras por alguna ciudad cercana. Asimismo, el grupo que está detrás no es menos excéntrico, por sus rostros y apariencia, en su relación con el rancho. Es como si estas personas hubiesen bajado apenas unos minutos antes del carro que los trajo hasta ese lugar desde el puerto donde arribaron de Europa. O al revés: podríamos imaginar que es un retrato que se tomaron en Besarabia, antes de partir hacia la Argentina, en un estudio donde el telón de fondo de la galería de pose tenía este rancho pintado...<sup>3</sup>

---

3 En rigor, la foto de Schlie retrata lo que fue norma en los inicios de la colonización de nuestra llanura: el primer techo de los recién llegados fue siempre el rancho criollo, vivienda que habitaron hasta que pudieron arraigar y prosperar. “Cuando llegaban inmigrantes para colonizar –dice Gastón Gorí refiriéndose a las primeras colonias santafesinas– lo común era que se hallaran en medio de la pampa sin refugio donde vivir o con los pocos ranchos que les construyeran y que debían pagar con el total del contrato. Los esperábamos así en estas regiones cuando se inició el movimiento colonizador de la pampa: sin techos o con las construcciones de barro que nuestros campesinos pastores e indios sabían construir con la armonía y el equilibrio impuesto

En suma, el trasplante abrupto que significó la inmigración europea a nuestro país está representado aquí de un modo tan límpido y rotundo, que si nos dijeran que fue creado deliberadamente nos parecería plausible. Para sentir claramente ese efecto basta imaginarnos que se trata de una pintura hiperrealista hecha por algún artista a mitad del siglo pasado, cuando la leyenda de la colonización ya era un hecho consolidado de nuestra cultura. Pero esto no era así cuando se hizo la foto, y ese anacronismo es precisamente una de las razones de la impresión que nos produce esta imagen y también de su potencial simbólico.

Schlie tomó esta fotografía sirviéndose de los datos y las circunstancias que la realidad inmediata le brindaba. La familia Guibert vivía evidentemente en la tapera que está detrás, y sus integrantes, junto con la señora Leibovich, tuvieron el cuidado de vestirse con sus mejores ropas para el retrato que les propuso Schlie. Obviamente, todos asumen poses de estudio a pedido del propio Schlie (lo cual agrega su propio aire de irrealidad al ya extraño fondo de la tapera criolla convertida en *casa israelita*). Pero todo esto, en el momento en que se hizo la foto, en cualquier caso era tan extraordinario como los hechos que se estaban produciendo y que la imagen representaba, es decir, el arribo masivo de inmigrantes europeos de orígenes diversos, que modificaba rápida y dramáticamente el paisaje y el mundo pampeano.

Es evidente que Schlie no se propuso hacer un *ícono simbólico* de la colonización con inmigrantes europeos componiendo la foto como lo hizo, aunque ese era el gran tema de su reportaje fotográfico. El carácter representativo y trascendente de la imagen *sedimentó con el tiempo que transcurrió después de la toma*, con la colonización concluida y la Argentina moderna en marcha. Fue lo real en su devenir, por fuera de la fotografía, por así decir, lo que le dio densidad expresiva y significativa a la imagen, y espesor simbólico a la combinación de sus signos. Por otra parte, los descubrimientos histórico fotográficos realizados *un siglo después de tomada la foto* intensifican el efecto, pues el hecho de que hoy podamos, retrospectivamente, constatar que estamos frente al más antiguo documento de inmigrantes europeos recién llegados al lugar preciso del desierto que colonizarían (y que su registro fuese producto de una concurrencia de hechos en sí mismos extraordinarios) carga también a esta foto de un aura excepcional. Para glosar a Cartier-Bresson, podemos decir que la imagen ha fijado un *momento decisivo*, pero en este caso localizado no en el *presente sucesivo*, en el tiempo en su decurso a través de la captación instantánea, sino en el tiempo *histórico y retrospectivo*: el momento que *representa simbólicamente a la Argentina moderna en su gestación*.

---

por su rusticidad" (Gastón Gori. *La pampa sin gaucho*. Buenos Aires, Eudeba, 1986, p. 24).

Bruno, Mauricio. "El Centro de Fotografía de Montevideo. Cultura visual e instituciones públicas en la era de la imagen", *TAREA*, 6 (6), pp. 72-101.

## RESUMEN

En este artículo se presentan los procesos de trabajo y la política del Centro de Fotografía (CdF), institución que forma parte de la División Comunicación de la Intendencia de Montevideo (IM).

El sentido del CdF es incentivar la reflexión, el pensamiento crítico y la construcción de identidad ciudadana a partir de la fotografía. El CdF parte de la premisa de que la vida cotidiana de nuestras sociedades está marcada por las imágenes, y por esto genera actividades y productos que buscan facilitar herramientas a los ciudadanos para que comprendan los mecanismos subyacentes a la producción y circulación de imágenes, para que sean sujetos y no solo objeto de los relatos visuales. Conservar, documentar y poner en acceso el archivo fotográfico generado por la IM desde 1915, producir imágenes sobre la vida contemporánea de la ciudad, crear espacios para que la obra de los fotógrafos uruguayos y latinoamericanos se enriquezca y circule mejor en la región y en el mundo, y desarrollar instancias de formación y educación para la puesta en valor del patrimonio fotográfico uruguayo y de la región, son algunas de las líneas de acción que el CdF lleva adelante en ese sentido.

**Palabras clave:** *Centro de Fotografía de Montevideo, gestión de archivos, difusión y promoción de la fotografía.*

## ABSTRACT

"The Montevideo Photography Center. Visual culture and public institutions in the era of the image"

This article presents the working processes and the policy of the Centro de Fotografía (CdF), an institution that belongs to the División Comunicación de la Intendencia de Montevideo (IM). The aim of the CdF is to foster the reflection, the critical thought and the construction of civic identity from photography. CdF's premise is that pictures mark the daily life of our societies. Therefore, its goal is to generate activities and products seeking to facilitate tools to the citizens to understand the underlying mechanisms in the production and circulation of pictures, so that they are regarded as subjects and not only the object of visual accounts. To preserve, to document and to give access to the photographic archive generated by the IM since 1915, to produce pictures about the contemporary city life, to create spaces so that the work of Uruguayan and Latin American photographers can enrich itself and have a better circulation in the region and worldwide, and to develop formation and educational stages for the valuing of the Uruguayan and regional photographic patrimony, are just some of the actions that the CdF is carrying out.

**Key words:** *Centro de Fotografía de Montevideo, archive management, diffusion and promotion of photography.*



## **El Centro de Fotografía de Montevideo. Cultura visual e instituciones públicas en la era de la imagen**

**Mauricio Bruno**

El Centro de Fotografía (CdF) (fig. 1) forma parte de la División Comunicación de la Intendencia de Montevideo (IM). Su sentido es incentivar la reflexión, el pensamiento crítico y la construcción de identidad ciudadana a partir de la fotografía.

El CdF parte de la premisa de que la vida cotidiana de nuestras sociedades está marcada por las imágenes. Desde etapas muy tempranas de la vida nos vemos envueltos en redes de producción, circulación y consumo de artefactos visuales, en torno a las cuales elaboramos nuestra forma de estar en el mundo. Pensamos, soñamos, deseamos, definimos nuestra identidad a partir de la relación que establecemos con múltiples relatos, en cuya elaboración las imágenes juegan un rol cada vez más importante.

Sin embargo, esa circulación “natural” de las imágenes –que admite explicaciones económicas, sociales e históricas imposibles de desentrañar en este texto– no suele estar acompañada de instancias de educación que permitan a los ciudadanos relacionarse con ellas



Figura 1. Sede del Cdf. Avenida 18 de Julio 885. Año 2018 (Autor: Fotógrafos del Cdf).

de forma más libre y consciente. Por eso, uno de los sentidos del Cdf es generar actividades y productos (talleres, charlas, libros, proyectos de investigación, exposiciones, etcétera) que faciliten herramientas a los ciudadanos para que comprendan los mecanismos subyacentes a la producción y circulación de imágenes, para que sean sujetos y no solo objetos de la producción de relatos visuales.

Por otro lado, del amplio espectro de imágenes que circulan a nivel global, pocas tienen que ver con nuestra experiencia inmediata, con nuestra historia, con los elementos cercanos que han construido nuestra identidad, lo cual trae consecuencias a nivel de cómo valoramos nuestro entorno y a las personas que nos rodean. Cualquier niño latinoamericano es capaz de reconocer inmediatamente la Torre Eiffel o la Estatua de la Libertad en una fotografía, pero es probable que muchos adultos no conozcamos la fisonomía de los barrios de la ciudad alejados apenas unos kilómetros de nuestro hogar. En este sentido, la producción y la puesta en circulación de fotografías diferentes a las que propone el mercado de la visualidad (y de otras miradas sobre nuestro entorno) puede ayudar a repensar las nociones que tenemos acerca de qué es lo propio y lo extraño, a reconocer nuestra sociedad desde nuevos puntos de vista. Conservar, documentar y poner en acceso el archivo fotográfico generado por la IM desde 1915, producir imágenes sobre la vida contemporánea de la ciudad, crear espacios para que la obra de los fotógrafos uruguayos y latinoamericanos se enriquezca y circule mejor en la región y en el mundo, y desarrollar instancias de formación y educación para la

puesta en valor del patrimonio fotográfico uruguayo y de la región, son algunas de las líneas de acción que el CdF lleva adelante en ese sentido.

## Historia del CdF

En Uruguay, como en otros lugares del mundo, la fotografía pública fue, primero, una herramienta para el control de poblaciones y la promoción nacionalista. Los primeros servicios de producción fotográfica del Estado surgieron a fines del siglo XIX, cuando la Policía creó laboratorios y compró equipos de fotografía a fin de retratar prostitutas y delincuentes.<sup>1</sup> En las primeras dos décadas del siglo XX, con el desarrollo de la tecnología fotomecánica –que permitió la inclusión de fotografías en diarios y revistas–, los jefes estatales se convencieron de la conveniencia de contar con un flujo permanente de imágenes para la elaboración de la propaganda institucional. Para ello, primero, el Estado contrató fotógrafos particulares y firmó convenios con asociaciones de fotógrafos aficionados; más adelante desarrolló sus propias oficinas de producción fotográfica. De esta manera, por la ilusión de verdad que transmitía, la fotografía se transformó en una herramienta fundamental para mostrar en el exterior los “progresos” de Uruguay, para extender entre los ciudadanos uruguayos un sentimiento de comunidad nacional y para alimentar la industria turística.

En 1915, el gobierno departamental de Montevideo creó un laboratorio fotográfico dentro de la Oficina de Informaciones y contrató al fotógrafo Isidoro Damonte para que se hiciera cargo de su funcionamiento. Al año siguiente, otro fotógrafo, Carlos Ángel Carmona, comenzó a hacer trabajos puntuales para la Comisión Municipal de Fiestas del gobierno de la ciudad; tres años después, fue incorporado como fotógrafo estable de la Oficina de Informaciones. El trabajo de Damonte y Carmona fue el inicio de un archivo fotográfico compuesto por aproximadamente treinta mil imágenes, que abarca el período 1860-1990 y que constituye el núcleo del Centro de fotografía.<sup>2</sup>

La Oficina de Informaciones –que a partir de los años veinte del siglo pasado incorporó el término “propaganda” a su denominación– producía imágenes de promoción institucional y turística de Montevideo. Esto

---

1 Magdalena Broquetas y Mauricio Bruno. “La fotografía al servicio de la vigilancia y el control social. 1870-1925”, en Magdalena Broquetas (coord.): *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1840-1930*. Montevideo, Ediciones del CMDF, 2011, pp. 176-199.

2 Mauricio Bruno. “Uruguay para propios y extraños. Fotografía, propaganda e identidad nacional”, en Magdalena Broquetas y Mauricio Bruno: *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1930-1990*. Montevideo, CdF Ediciones, 2018, pp. 16-53.

explica que la mayoría de las fotografías tomadas entre 1915 y 1945, aproximadamente –su período de mayor actividad–, se concentre en los lugares y actividades que servían para ilustrar la belleza y la modernidad del país: renovación arquitectónica y construcción de obras de infraestructura, uso de espacios de públicos por parte de las clases media y alta, actividades deportivas, visitas de autoridades políticas extranjeras y concentraciones masivas relacionadas con celebraciones estatales; también explica la relativa ausencia de imágenes centradas en los barrios y sectores populares. Esta oficina también se encargaba de reproducir fotografías históricas cedidas por particulares; por eso el archivo, cuenta con imágenes que se remontan a 1860.

Las fotos de la Oficina eran usadas principalmente para la ilustración de revistas, folletos, afiches y tarjetas postales de promoción turística, editadas por la IM. También eran cedidas a los diplomáticos uruguayos, para que a través de ellas mostraran los avances del país en el exterior, y a las escuelas u otros centros educativos, para que las integraran en sus relatos de historia nacional. Posteriormente, la IM comenzó a usarlas para producir libros sobre la historia de la ciudad. También incorporó un servicio de venta al público: a través de un conjunto de álbumes que contenían copias de los negativos, los ciudadanos podían revisar el archivo, elegir aquellas imágenes de su gusto y encargar una copia al servicio de Fotografía municipal.

A mediados de los años noventa del siglo XX, algunos funcionarios del servicio de Fotografía de la IM tomaron conciencia de que el archivo generado por la Oficina de Propaganda e Informaciones corría riesgo de pérdida, debido al uso reiterado de las placas de vidrio para la generación de copias de venta pública y a su almacenamiento en condiciones inadecuadas desde el punto de vista de la humedad, temperatura y espacio (fig. 2). Luego de una serie de discusiones acerca de cómo proceder, en 1996 la IM creó el Archivo Fotográfico de Montevideo (AFMVD), con la intención de preservar el acervo. El AFMVD compró un aire acondicionado, un deshumidificador y un archivador metálico vertical móvil, para la conservación de las fotografías, una impresora láser calidad fotográfica A3, para digitalizarlas, y un *software* Canto Cumulus, para gestionar el archivo. De esta forma, el AFMVD mantuvo el servicio de venta al público minimizando la manipulación de los originales. Al mismo tiempo, los miembros del equipo comenzaron a formarse en conservación fotográfica, en un principio con base en educativos editados por la Fundación Nacional del Arte (Funarte), de Brasil, y más adelante en el informe SEPIA.<sup>3</sup>

---

3 SEPIA Data Element Set: SEPIADES (2003), Recommendations for cataloguing photographic collections; Advisory Report by the SEPIA Working Group on Descriptive Models Collections,



Figura 2. Oficina de la sección fotografía de la Intendencia de Montevideo. Año 1995 (aprox.) (Autor: Fotógrafos del CdF).

El AFMVD digitalizó siete mil imágenes del archivo (de un total de aproximadamente treinta mil), las organizó en función de palabras clave y las puso en acceso en terminales de autoconsulta ubicadas en la IM. También puso en marcha una nueva política de producción fotográfica, a fin de generar imágenes que alimentaran un archivo contemporáneo sobre Montevideo. La ampliación del radio de acción del AFMVD determinó su transformación, en 2002, en el Centro de Fotografía,<sup>4</sup> que rápidamente comenzó a investigar la historia del acervo institucional, de la ciudad y de la práctica fotográfica en Uruguay. Esos tres procesos –gestión de archivos, producción fotográfica e investigación– fueron la base del CdF.<sup>5</sup>

## Gestión de archivos

En Uruguay no existe formación académica sobre gestión de archivos fotográficos. Por ello, los primeros trabajos de conservación, digitalización y

---

Amsterdam, European Commission on recommendations-cataloguing-photographic-collections.

4 En ese momento, Centro Municipal de Fotografía. El cambio de nombre se produjo en 2012, a raíz de la creación de un tercer nivel de gobierno en la estructura del Estado uruguayo. En ese momento, la Intendencia Municipal de Montevideo pasó a ser Intendencia de Montevideo.

5 Mauricio Bruno. "Gestión y política del Centro de Fotografía. Con Daniel Sosa", *Cuadernos del Claeh*. Segunda serie, Año 37, N° 107, 2018-1, pp. 215-250. Versión en línea: <http://publicaciones.claeh.edu.uy/index.php/cclaeh/article/view/345>.

documentación del archivo del CdF fueron realizados desde la experiencia acumulada en otros campos. Los archivólogos e historiadores que se encargaron de la conservación y documentación tuvieron que adaptar su formación –centrada en documentos escritos– al trabajo con imágenes, mientras que los fotógrafos debieron formarse en fotografía digital.

En 2003, el conservador argentino Hugo Gez dictó el primer taller sobre conservación fotográfica en Uruguay, organizado por el CdF. A partir de entonces, se fue tejiendo una red de vínculos gracias a la cual otros especialistas llegaron a Uruguay a impartir talleres u otras instancias de formación.<sup>6</sup> El contacto con ellos y el acceso a bibliografía o experiencias de trabajo referentes a nivel mundial<sup>7</sup> han sido fundamentales para la profesionalización de la gestión de archivos del CdF y para la formación de los funcionarios de otras instituciones, uruguayas y extranjeras, que trabajan con patrimonio fotográfico (fig. 3).<sup>8</sup>

El archivo del CdF se compone de cuatro grandes fondos.<sup>9</sup> El Grupo de Series Históricas (FMH), integrado por ocho series (A, B, C, D, E, F, G y General), contiene las fotografías producidas por la Oficina de Propaganda e Informaciones de la IM entre 1915 y 1990.<sup>10</sup> La Serie Prensa Institucional (FMP) se compone de fotografías producidas por la misma oficina entre 1960 y 2005, centradas en las actividades municipales y la agenda de los intendentes de Montevideo.<sup>11</sup> El Grupo de Series Contemporáneas (FMC) está formado por las imágenes que los fotógrafos del AFMVD (luego del CdF) han tomado desde 1996 a la

---

6 Entre los que jugaron un rol más importante en ese sentido, podemos señalar a Hugo Gez (AR), Sandra Baruki (BR), Solange Zúñiga (BR), Soledad Abarca (CL), Grant Romer (US), Fernando Osorio (MX), David Iglesias (ES) y Silvia Domenech (ES).

7 Por ejemplo, la del Centro de la Imagen de la Diputación de Girona: [http://www2.girona.cat/ciutat\\_arxius\\_crdi](http://www2.girona.cat/ciutat_arxius_crdi).

8 En 2018, el CdF inauguró un Centro de Formación Regional centrado en la gestión de patrimonio fotográfico, con docentes de primer nivel internacional en materia de preservación fotográfica. La primera generación de estudiantes cuenta con participantes de Argentina, Chile, Perú, Brasil y Uruguay. <http://cdf.montevideo.gub.uy/actividad/centro-de-formacion-regional>. Además, desde 2006, el CdF lleva a cabo talleres de gestión de fotografía patrimonial en varios departamentos del país. Los objetivos de estas instancias es expandir criterios básicos de conservación, documentación, investigación y digitalización de fotografías, especialmente hacia aquellas personas e instituciones que trabajan cotidianamente con fotografía patrimonial, y crear una red de archivos a nivel nacional que facilite la circulación del conocimiento y ponga en valor las imágenes.

9 Si bien formalmente no se trata de “fondos”, ya que la reglamentación de la IM reserva ese término para el conjunto de documentos producidos por la institución y establece que las diferentes unidades que la integran –entre ellas el CdF–, contienen “subfondos” y, dentro de ellos, “subfondos subordinados”. Aquí nos referimos a cada conjunto de fotografías que guarda una coherencia en cuanto a sus atributos de origen como “fondo”, para facilitar la explicación.

10 En 2017, la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación declaró Monumento Histórico a este fondo (<https://www.patrimoniouruguay.gub.uy/innovaportal/v/103731/35/mecweb/designacion-de-monumento-historico>).

11 Por razones que desconocemos, estas fotografías fueron archivadas por fuera del FMH. Para no romper su tradición documental, hemos optado por considerarlas un fondo específico.



Figura 3. Taller de conservación de fotografías, a cargo de Hugo Gez. Año 2003 (Autor: fotógrafos del CdF).

fecha, más un grupo específico de fotografías de carácter documental producido por fotógrafos de la oficina de prensa de la IM entre 1990 y 1996. Este fondo permanece abierto. El Subfondo Subordinado Privado (FP) se compone de las donaciones recibidas por el CdF.<sup>12</sup>

Todos los fondos que forman parte del acervo del CdF son tratados en una cadena de trabajo que implica su control físico e intelectual. Las acciones que forman esta cadena están guiadas por los objetivos de preservar los originales y dar acceso tanto a las imágenes digitales como a los datos que sirven para contextualizar su producción.<sup>13</sup>

## Control físico

El control físico se compone de la planificación y ejecución de acciones de conservación preventiva y de la digitalización de los originales.

---

<sup>12</sup> A fin de preservar el patrimonio fotográfico de la ciudad y de complementar el acervo institucional histórico en lo referente a temáticas y períodos no contemplados, el CdF tiene una política de recepción de donaciones. Las imágenes ingresadas por este procedimiento provienen de diversas personas e instituciones y forman grupos muy heterogéneos en cuanto a volumen, temáticas y procesos fotográficos. Esta política puede encontrarse en la sección "links de interés" del siguiente enlace: <http://cdf.montevideo.gub.uy/catalogo>.

<sup>13</sup> Lo que sigue está basado en: Centro de Fotografía. *Guía del archivo fotográfico*. Montevideo, CdF Ediciones, 2017.

Lo primero que se hace al recibir un fondo es un inventario del conjunto de las fotografías, a fin de obtener datos para la planificación del resto de las tareas. Allí se registran los procesos fotográficos, el volumen total y el diagnóstico del estado de conservación. Esta información es el insumo para definir el tipo de limpieza mecánica y de guarda para cada una de las fotografías.

El tipo de limpieza mecánica que se ejecuta depende del proceso fotográfico. En términos generales, la eliminación del polvo superficial se hace mediante pera de goma; no se utiliza pincel. Para las fotografías en soporte vidrio y plástico, se emplea una dilución de alcohol isopropílico en agua destilada al 12 %, que se aplica sobre el soporte mediante un papel tissue, excepto si son fotografías con aglutinante de colodión, en las que se utiliza únicamente agua destilada.

Luego se cambia la guarda original por una elaborada con papel apto para conservación (Permafot 142 g, libre de ácido) en formato de cuatro solapas. Si se trata de procesos fotográficos en estuche o álbumes, se confeccionan guardas a medida con cartón libre de ácido. En la nueva guarda se anotan, con lápiz, los datos de identificación, ubicación física y la información extraída de la guarda original, antes de colocar en ella la fotografía. La caja original también se sustituye por una nueva, cuyo interior está forrado con papel neutro.

Durante este proceso se realiza la descripción física de cada fotografía, en el que se registra el procedimiento fotográfico por el que se produjo, el formato, el estado de conservación y la identificación de sus deterioros, que además son representados en una herramienta gráfica denominada “mapa de deterioros”, que permite delimitar el sector de la fotografía afectado y la indicación del tipo de deterioro.

El paso siguiente es la digitalización. Los parámetros con que se realiza procuran la obtención un archivo digital máster que reproduzca del modo más fiel posible las características de la fotografía original. Por eso se incluye, en cada digitalización, una tira de control de valores de densidad o una carta de color; no se hacen recortes de la imagen ni ajustes de tonalidad; no se invierten los negativos y se trabaja dentro de los estándares de la gestión de color para que sea consistente durante toda la cadena de trabajo. Los archivos digitales máster se obtienen mediante el uso de un escáner o una cámara fotográfica, y son guardados en formato TIFF sin compresión de información, en discos duros que son respaldados semanalmente.

Antes del almacenamiento definitivo de los originales, se verifica la imagen digital a efectos de descartar aberraciones ópticas y confirmar si los valores de densidad obtenidos son correctos.

A continuación, los originales se almacenan en un espacio dotado de condiciones de temperatura, humedad relativa e iluminación controladas y constantes, que denominamos “cámara de conservación”. El



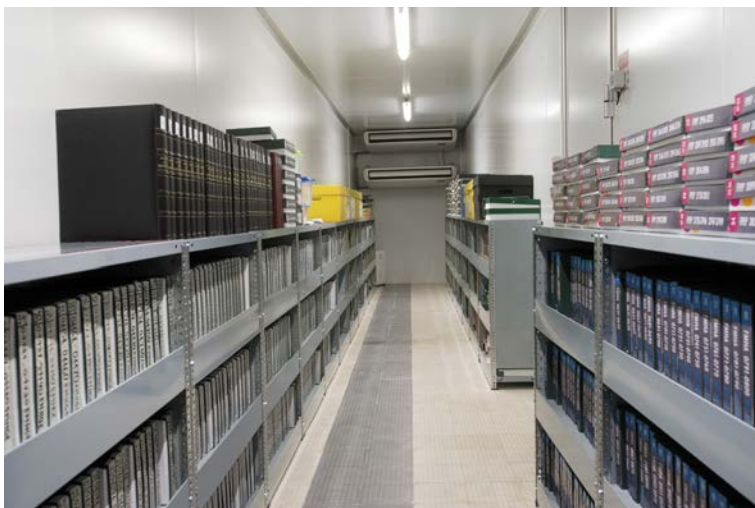


Figura 4. Cámara de conservación del CdF. Año 2016 (Autor: Fotógrafos del CdF).

sistema de climatización funciona sin interrupciones y se compone de un deshumidificador y dos equipos de aire acondicionado con tecnología *inverter* que funcionan de forma alternada, seis horas cada uno, comandados por automatismo. Esto permite optimizar su vida útil y tener un respaldo ante la falla o rotura de uno de los equipos (fig. 4).

Las condiciones alcanzadas a través de este sistema de climatización son, en promedio, 17° C y 38 % de humedad relativa, parámetros monitoreados mediante un *datalogger* que posibilita la visualización de los registros desde el exterior de la cámara y elabora gráficas en tiempo real e histórico de los valores. El automatismo tiene, además, la función de alertar —mediante el encendido de una luz estroboscópica— cualquier aumento de temperatura a más de 21 grados, por más de 17 minutos consecutivos.

Este espacio de almacenamiento cuenta con estanterías de metal, en las que se colocan de forma vertical las fotografías cuyo soporte es vidrio, y de forma horizontal las que tienen soporte plástico o papel. La limpieza de mantenimiento es realizada mensualmente por los funcionarios del Área Conservación del CdF, usando aspiradora, paño húmedo y sin aplicar productos químicos.

## Control intelectual

El control intelectual se enfoca en la organización de los conjuntos documentales, en el análisis del contenido de las imágenes y en la información relativa a su contexto de producción.

Esta información se describe inicialmente a nivel de conjunto; luego, sobre algunos fondos o colecciones, se trabaja a nivel de unidad documental.

Para la descripción se utiliza una ficha elaborada con base en la Norma Uruguaya de Descripción Archivística (NUDA) y en la Norma Internacional General de Descripción Archivística (ISAD G), que permite el registro de la descripción física y de contenido de las imágenes. Esta ficha está alojada en una base de datos desarrollada a medida por el equipo de Tecnologías de la Información de la IM y el CdF en *software* Oracle. La base de datos forma parte del sistema de respaldo que la IM utiliza para todos los sistemas gestionados a través de Oracle, mediante el que se generan copias en Cintas LTO que se respaldan externamente.

La documentación a nivel de unidad documental se hace desde los archivos digitales, a fin de reducir la manipulación de los originales. En este proceso se describe el contexto de producción de cada fotografía, que aporta información que no se desprende directamente de ella y que ayuda a decodificarla. Para ello se indica la información disponible acerca de qué o quién es el protagonista principal de la imagen, qué actividad o evento está sucediendo y en qué lugar geográfico y/o espacio arquitectónico se ubica la escena. También se determina la fecha en que la fotografía fue tomada y, desde un lenguaje controlado, se seleccionan las palabras clave correspondientes a esa imagen, que permitirán su recuperación en la base de datos. Toda esta información se describe de acuerdo con un Manual de Documentación elaborado por el CdF a partir de la definición de criterios que se basan en su política institucional, con la finalidad de normalizar el proceso de documentación.

## Acceso

El acceso a las fotografías que integran el archivo se canaliza por diversas vías. Una de ellas es el catálogo en línea accesible desde la página web del CdF, en el que confluyen las imágenes digitalizadas y la información incorporada a la base de datos.<sup>14</sup> A partir de su consulta puede solicitarse el uso de las imágenes para fines diversos: impresiones en diferentes formatos para uso particular, uso editorial, publicitario o académico y difusión en medios de prensa (fig. 5).<sup>15</sup>

---

14 <http://cdf.montevideo.gub.uy/catalogo>. A causa de la fragilidad de las fotografías ante la exposición a condiciones ambientales inadecuadas y a una excesiva manipulación, los originales no están disponibles a la consulta pública.

15 Las imágenes son vendidas o cedidas sin costo, dependiendo del uso que le vaya a dar el solicitante. Las condiciones de uso del archivo puede consultarse en: <http://cdf.montevideo>.

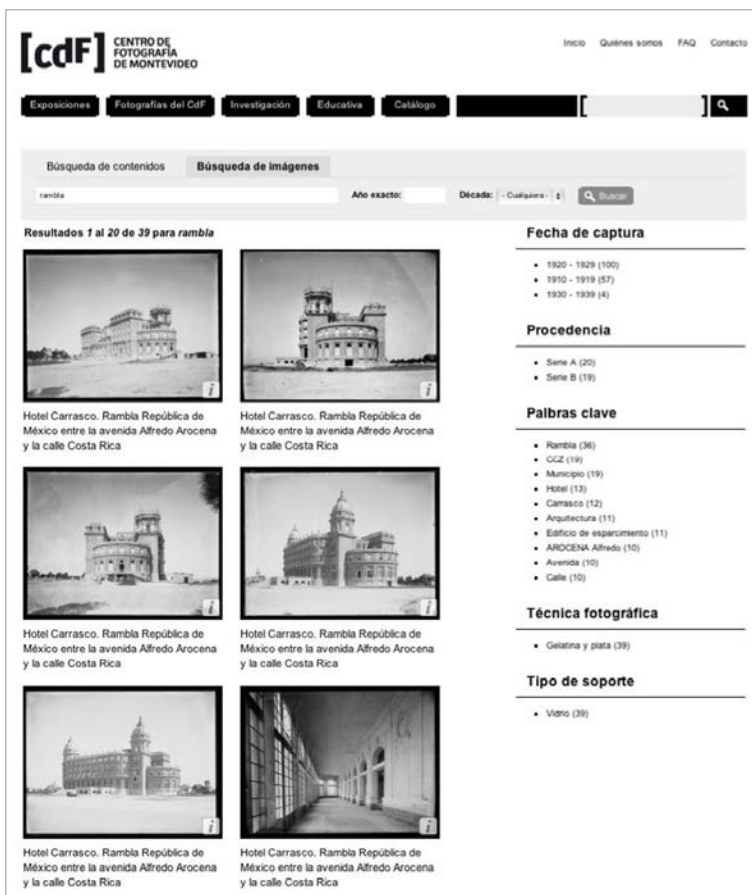


Figura 5. Catálogo en línea del CdF.

Otra modalidad de acceso son las exposiciones y ediciones producidas por el CdF a partir de fotografías del FMH. Las exposiciones se realizan anualmente en la sala del CdF, y las ediciones conforman una colección denominada *Gelatina y Plata*, que hasta el momento cuenta con tres títulos.<sup>16</sup>

[gub.uy/articulo/condiciones-de-uso](http://gub.uy/articulo/condiciones-de-uso).

16 *Ciudad Vieja. Lo perdido, lo conservado y lo transformado*. Montevideo, CdF Ediciones, 2012; 1930: *El Primer Mundial*. Montevideo, CdF Ediciones, 2014; *La construcción de la Rambla Sur 1923-1935*. Montevideo, CdF Ediciones, 2016.

Por último, en la tienda ubicada en el edificio-sede están disponibles para la venta varios productos realizados también a partir de fotografías del FMH.<sup>17</sup>

## Investigación

En Uruguay pueden encontrarse indicios de reflexión sobre la práctica fotográfica desde fines del siglo XIX. Por entonces, en el cruce entre la crítica, el comentario periodístico y la mera publicidad de las supuestas virtudes de los estudios fotográficos, algunos textos publicados en medios de prensa reflexionaron sobre las posibilidades expresivas y la relación de la fotografía con la verdad.<sup>18</sup> En el siglo XX, especialmente a partir de los años treinta, con la consolidación de un campo de fotógrafos aficionados, surgieron espacios de crítica en los diarios, dedicados casi siempre al análisis de las virtudes técnicas de los fotógrafos en relación con las ideas circulantes sobre lo que debía ser una *fotografía artística*. En los años cincuenta, los fotógrafos comenzaron a distanciarse del pictorialismo y a desarrollar nuevos lenguajes. A fines de los sesenta, modificaron el carácter de los espacios de sociabilidad más importantes del campo, como el Foto Club Uruguayo. Pero los espacios de reflexión sobre fotografía continuaron limitados a círculos muy restringidos, en medios de prensa o en algunas escuelas y talleres fotográficos.<sup>19</sup>

Por otra parte, la fotografía nunca ocupó un lugar relevante dentro de los programas de la academia uruguaya, si bien algunas instituciones universitarias la incluyen en sus planes de estudio.

Sí existen investigaciones en ámbitos extrauniversitarios, llevadas a cabo por fotógrafos y coleccionistas que han reconstruido biografías de

---

17 Los recursos generados a partir de la venta de estos productos y de las copias de las fotografías del archivo son destinados a las actividades de producción editorial, promoción y formación en fotografía, realizadas por el CdF.

18 "Lo que hace y lo que no hace el arte", *El Siglo*, 24 de septiembre de 1871, citado en Magdalena Broquetas y Mauricio Bruno. "La fotografía al servicio de la vigilancia y el control social", en Magdalena Broquetas (coord.): *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales (1840-1930)*. Montevideo, Ediciones del CMDF, 2011, p. 178; "En lo de Dolce", *La Tribuna Popular*, 28 de marzo de 1892; "Dolce. Una nueva exposición. El fotógrafo de las mujeres", *La Razón*, 27 de mayo de 1896; "Exposición Dolce", *La Tribuna Popular*, 28 de marzo de 1899; "Arte fotográfico", *La Tribuna Popular*, 19 de junio de 1899; citados en Magdalena Broquetas, Mauricio Bruno y Santiago Delgado (selección): *Usos, itinerarios y protagonistas de la fotografía en Uruguay. Documentos para su historia (1840-1915)*. Montevideo, CdF Ediciones, 2013.

19 Alexandra Nóvoa. "La fotografía en el terreno del arte. Amateurismo y modernidad (1930-1967)" y "Hacia una fotografía contemporánea. La renovación del Foto Club Uruguayo y el surgimiento de una fotografía 'de autor' (1966-1990)", en Magdalena Broquetas y Mauricio Bruno (coords.): *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1930-1990*. Montevideo, CdF Ediciones, 2018.

autores y sus vínculos con espacios de la fotografía comercial, artística y periodística.<sup>20</sup>

En este marco, otro de los objetivos del CdF desde su creación ha sido la construcción de un campo de investigación sobre fotografía. Para ello, en 2002 creó un área de investigación especializada en historia de la fotografía, que ha llevado a cabo proyectos propios y en conjunto con la Universidad de la República (Udelar).

En 2009, el CdF y el Departamento de Historia del Uruguay de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Udelar crearon el Núcleo de Investigación y Preservación del Patrimonio Fotográfico uruguayo, que incluyó además al Laboratorio de Micología de la Facultad de Ciencias. Este fue el inicio de un proyecto que buscó cartografiar los principales usos y funciones de la fotografía en Uruguay entre 1840 y 1990, en la línea de la llamada “nueva historia de la fotografía”.<sup>21</sup> La investigación se centró en la llegada de la fotografía a Uruguay, la práctica del retrato, los diferentes usos que le dio el Estado (vigilancia y control social, propaganda y construcción de identidad nacional, registro de guerras y actividades militares), su relación con la investigación y la divulgación científica, su adopción por las familias para el registro de la vida cotidiana e íntima, su incorporación a los medios de prensa y su uso como herramienta de información y entretenimiento, y en el desarrollo de una fotografía aficionada que se acercó al campo del arte y que luego desarrolló espacios de formación y sociabilidad propios de los fotógrafos. La mirada siempre estuvo dirigida a la búsqueda de autores, productores, circuitos, tecnologías y lenguajes, a fin de poder restituir el contexto que originó las imágenes y analizar la forma en que los sujetos las emplearon para elaborar relatos que incidieron en su entorno. El relevamiento documental implicó la consulta de decenas de repositorios públicos y privados uruguayos y de miles de fotografías y otros documentos escritos y audiovisuales. Los resultados se sintetizan en dos libros, que aspiran a funcionar como disparadores de un campo de investigación aún incipiente pero fundamental para entender el peso de la cultura visual en la historia uruguayana (fig. 6).<sup>22</sup>

---

20 Juan Antonio Varese. *Historia de la fotografía en el Uruguay*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2006, y *Los comienzos de la fotografía en Uruguay. El daguerrotipo y su tiempo*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2013.

21 Jean Claude Lemagny y André Rouillé. *Historia de la Fotografía*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1988. Marie-Loup Sougez (coord.). *Historia general de la fotografía*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2007; Michel Frizot. *A new history of photography*. Köln, Könemann, 1998; Michel Frizot. *El imaginario fotográfico*. Serieve, 2009.

22 Magdalena Broquetas (coord.). *Fotografía en Uruguay, op. cit*; Magdalena Broquetas y Mauricio Bruno (coords.). *Fotografía en Uruguay, op cit*.



Figura 6. Fragmento del libro *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1930-1990*.

Por otra parte, el área de investigación participa de otros procesos de trabajo del CdF generando insumos para exposiciones, ediciones, talleres y otras instancias educativas.

## Producción fotográfica

La producción y circulación de fotografías sobre la vida de una comunidad son factores importantes en la determinación de la imagen que sus miembros se forman de ella.

A comienzos del siglo XX, el Estado creó oficinas de producción fotográfica –y luego, cinematográficas– que fueron claves en la elaboración de un relato sobre el país. La actividad de estas instituciones, sin embargo, decayó a partir de los años sesenta, y solo se reactivó durante la dictadura civil militar (1973-1985), al coincidir con los objetivos políticos del régimen consistentes en elaborar un nuevo imaginario sobre el Uruguay.<sup>23</sup> La prensa gráfica, la televisión y la publicidad, mayormente controladas por empresas privadas, pasaron a ocupar un lugar central en la producción de imaginarios.

La decisión del CdF de crear un archivo público de fotografías contemporáneas de Montevideo apuntó a ofrecer a los ciudadanos no solo imágenes diferentes a las que circulan por los medios masivos, sino

23 Mauricio Bruno. "Uruguay para propios y extraños. Fotografía, propaganda e identidad nacional" y "‘Esto es Uruguay’. Fotografía y propaganda durante la dictadura civil-militar (1973-1983)" en Magdalena Broquetas y Mauricio Bruno (coords.); *Fotografía en Uruguay, op cit.*, pp. 16-53 y 252-286; Aldo Marchesi. *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura*. Montevideo, Trilce, 2001; Georgina Torello (ed.). *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo, Irrupciones Grupo Editor, 2018.

también la posibilidad de incidir en la decisión sobre aquellos temas o miradas que deben figurar en un archivo estatal.

En ese sentido, en 2002 el CdF inició el proyecto “NosOtros”, consistente en la producción y recuperación de imágenes sobre los barrios de Montevideo con base en una investigación sobre su historia y en el testimonio de sus vecinos. La idea que subyace a este proyecto es que la “fotografía pública” no es tal por el mero hecho de ser producida por un organismo del Estado, sino más bien por contar con la participación de los sujetos y las comunidades retratadas en la decisión sobre qué aspectos de su vida deben ser registrados. Por eso, el proyecto incluye retratos de los vecinos, de los lugares que destacan como significativos de la vida barrial, y entrevistas en las que se recupera su memoria en relación con la vida de la comunidad, además de fotografías históricas sobre el barrio pertenecientes tanto al archivo del CdF como a los acervos personales de los vecinos.<sup>24</sup>

El CdF también lleva a cabo proyectos fotográficos sobre temas específicos, a fin de conocer en profundidad diversos aspectos de la vida social, cultural y económica de Montevideo. El proyecto “Huellas de la represión” consistió en el registro fotográfico de los centros de detención clandestinos y legales (destacamentos militares, cárceles, casas particulares) que funcionaron en Montevideo durante la dictadura y los años previos de autoritarismo, basado en una investigación histórica que permitió identificarlos y restituir sus usos y funciones particulares en el marco de las políticas represivas de esos gobiernos.<sup>25</sup> En Uruguay, la modalidad de represión política más extendida fue la detención ilegal, tortura y prisión prolongada de los opositores. Pese a circular cotidianamente en torno a esos espacios, la mayoría de los montevideanos no conoce el rol que desempeñaron, y de ahí que la puesta en circulación de esas imágenes contribuya a enriquecer el conocimiento de los ciudadanos sobre la historia uruguaya.

Otro proyecto en esa línea fue el seguimiento de la política de re-alojos de asentamientos irregulares llevada a cabo por la Intendencia de Montevideo, que apuntó a visibilizar el problema de la vivienda en la ciudad y a ofrecer un contrapeso a las imágenes estigmatizantes que habitualmente circulan sobre las personas afectadas por él.<sup>26</sup>

Por otra parte, la producción fotográfica del CdF también apunta a registrar los principales cambios arquitectónicos, urbanísticas y de

---

24 Hasta el momento, el proyecto se ha llevado a cabo en los barrios Peñarol, Ciudad Vieja, Santiago Vázquez, Melilla y Malvín. Actualmente se está trabajando en el Cerro. (<http://cdf.montevideo.gub.uy/fotografiasdelcdf/6>).

25 <http://cdf.montevideo.gub.uy/investigaciones/huellas-de-la-represion/identificacion-de-centros-de-detencion-del-autoritarismo-y>.

26 [http://cdf.montevideo.gub.uy/system/files/destacado1/invitacion\\_digital\\_un\\_nuevo\\_lugar.pdf](http://cdf.montevideo.gub.uy/system/files/destacado1/invitacion_digital_un_nuevo_lugar.pdf).



Figura 7. Festejos por la aprobación del proyecto de Ley de Matrimonio Igualitario. Plaza Primero de Mayo. 10 de abril de 2013 (Autor: Fotógrafos del CdF).

infraestructura de la ciudad, así como acontecimientos políticos, sociales y culturales, en coordinación con las políticas macro llevadas a cabo por la Intendencia de Montevideo (fig. 7).

La intención es que estas imágenes se transformen en un archivo abierto sobre el Montevideo contemporáneo, que refleje sus principales transformaciones en el tiempo y sea accesible a los ciudadanos, que les permita acceder a imágenes sobre sí mismos y sus vecinos relacionadas con su experiencia cotidiana, que fomente la memoria y promueva la reflexión sobre su entorno.

## Exposiciones

Las primeras exposiciones de fotografía en Uruguay datan de los últimos años del siglo XIX, cuando algunos estudios comerciales especializados en retratística y en “vistas del país” comenzaron a organizarlas como parte de una estrategia tendiente a ampliar el público consumidor de fotografías. A partir de los primeros años del siglo XX, los fotógrafos aficionados también comenzaron a exponer regularmente, mediante instancias organizadas por el Foto Club de Montevideo y auspiciadas por el Estado. Siguiendo las tendencias que venían de Europa, estos fotógrafos buscaban inscribir la fotografía en el campo de las bellas artes, y crearon una modalidad expositiva basada en categorías formales, reglamentos estrictos y competencias, que se consolidó en los años cuarenta



del siglo XX, con la creación del Foto Club Uruguayo. A fines de los años sesenta, el Salón Municipal de Artes Plásticas y la Comisión Nacional de Bellas Artes habilitaron el ingreso de la fotografía –enriquecida por su diálogo con el arte moderno– a sus concursos, lo cual amplió la circulación de la fotografía artística, mientras que en la segunda mitad de los años ochenta surgieron espacios culturales independientes que permitieron la exposición de proyectos más cercanos al documental y a la fotografía de autor, aunque no pudieron consolidarse.<sup>27</sup>

Los espacios culturales que albergaban o fomentaban la exposición de fotografías seguían siendo escasos a fines del siglo XX, lo cual suponía un problema para la circulación de nuevas miradas y lenguajes fotográficos en el espacio público.

Habilitar instancias para que los fotógrafos expusieran su trabajo suponía enriquecer el panorama de la visualidad al que podían acceder los ciudadanos, y por eso, en 2005, el CdF creó la primer sala de exposiciones del país dedicada en forma permanente y exclusiva a la fotografía (fig. 8).

La Sala del CdF se inauguró con una muestra homenaje a la fotógrafa y docente Dina Pintos, una de las referentes de la fotografía uruguaya contemporánea. A partir de entonces, la agenda de exposiciones se definió principalmente mediante un llamado público anual a proyectos. Durante diez años, ese espacio albergó más de cien exposiciones y acercó la fotografía uruguaya y de la región a todo tipo de público, y funcionó además como un punto de encuentro e intercambio de los propios autores.

En 2008, el CdF y la División Espacios Públicos de la Intendencia de Montevideo crearon la Fotogalería del Parque Rodó, un espacio expositivo al aire libre, sin restricciones de día y horario, ubicado en uno de los parques más concurridos del país. Esto permitió acercar la fotografía a un público mucho más amplio. La experiencia se replicó en otros barrios con poca infraestructura y/o acceso a propuestas culturales, y actualmente Montevideo cuenta con siete espacios de este tipo en diferentes lugares de la ciudad.

En 2015, con la mudanza a una nueva sede, el CdF pasó a contar con tres salas (Planta Baja, Subsuelo y Primer Piso), que presentan énfasis diferentes en el marco de la política expositiva. Planta Baja prioriza

---

27 Magdalena Broquetas. "El retrato fotográfico desde sus orígenes hasta comienzos del siglo XX. Negocio y medio de autorrepresentación social. 1840-1900"; Mauricio Bruno. "Afiicionados a la fotografía. La extensión del amateurismo y los primeros años de la fotografía artística. 1860-1917", en Magdalena Broquetas (coord.): *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1840-1930*, Montevideo, Ediciones del CMDF, 2011, *op. cit.*, pp. 40-68 y 98-122; Alexandra Nóvoa. "La fotografía en el terreno del arte. Amateurismo y modernidad (1930-1967)" y "Hacia una fotografía contemporánea. La renovación del Foto Club Uruguayo y el surgimiento de una fotografía 'de autor' (1966-1990)", en Magdalena Broquetas y Mauricio Bruno (coords.): *Fotografía en Uruguay, op cit.*, pp. 54-89 y 288-328.

exposiciones basadas en alguno de los fondos que custodia el CdF, principalmente del FMH. La idea es que la sala funcione como un canal que conecte al público con el sentido nuclear de la institución, que es conservar, documentar y poner en acceso las fotografías patrimoniales de la ciudad y el país. En Subsuelo y Primer Piso se apunta a propuestas que, además de interesar por su temática, permitan reflexionar sobre la constitución del medio y el lenguaje fotográfico. Se trata de exposiciones con un grado de complejidad mayor, en donde se involucran discusiones teóricas que forman parte del campo de la producción fotográfica contemporánea. En 2018 se agregó una cuarta sala, Segundo Piso, donde se exponen proyectos que cruzan la fotografía con otras formas de expresión, como el audiovisual o el teatro.

En las fotogalerías se priorizan propuestas de exposición que abarcan temas de actualidad e interés social y que permiten mostrar los diversos usos de la fotografía. Habitualmente se producen en conjunto con otras instituciones que buscan un medio para difundir y poner en discusión temáticas o actividades que son el eje de su sentido. El rol del CdF, en estos casos, es generar un discurso fotográfico que logre traducir esos mensajes a un lenguaje visual eficiente. En esto es importante, además de la propuesta expositiva, la garantía de una alta calidad técnica del producto (adecuadas condiciones de impresión, estructuras y soportes resistentes a las variaciones climáticas, personal dedicado a garantizar la seguridad de la exposición, etcétera).

En 2018, el CdF inauguró una línea de exposiciones internacionales, con el fin de expandir la circulación de la fotografía uruguaya. Entre el



Figura 8. Exposición homenaje a Luis Alberto Toja. Marzo de 2013 (Autor: Fotógrafos del CdF).

7 de junio y el 31 de julio de ese año, la *Muestra de fotografía contemporánea uruguaya* fue expuesta en Casa América de Madrid, en el marco de PHotoEspaña. Al mismo tiempo, la exposición *1930: El primer Mundial* fue presentada en el Multimedia Complex de Moscú, durante la Copa Mundial de Fútbol disputada en Rusia.

Todos las propuestas expositivas del CdF se generan de acuerdo con una de las siguientes tres modalidades: convocatoria pública anual, con el fin de impulsar la producción fotográfica nacional y regional; proyectos desarrollados íntegramente por el CdF; y proyectos de autores que trabajan temas o enfoques que se consideran necesarios traer a la discusión pública, o lenguajes que enriquezcan la práctica fotográfica.

## Ediciones

La línea editorial del CdF nació en 2008 y es una continuación natural de la política de exposiciones (fig. 9).<sup>28</sup>

El formato expositivo, más allá de sus ventajas, tiene una serie de limitaciones en lo relativo al alcance y la profundidad que habilitan para la circulación de las imágenes, debido a los altos costos, a las dificultades técnicas que implica la itinerancia de las exposiciones y a su inevitable carácter efímero. La producción editorial subsana algunos de esos problemas, ya que los libros permanecen en el tiempo y además, por lo menos a pequeña escala, son fáciles de transportar, lo cual los transforma en vehículos que transmiten ideas, lenguajes, sensibilidades.

CdF Ediciones se basa en algunas colecciones emblemáticas del fotolibro latinoamericano, como *Río de Luz*, en el sentido de crear un canal para que la producción fotográfica de la región circule y se conozca más, mediante libros impresos bajo condiciones técnicas de calidad en todos los pasos del proceso, que garanticen la máxima fidelidad del producto final con respecto a las intenciones del autor, y cuyos costos los hagan accesibles no solo a un público especializado y *a priori* interesado en la fotografía, sino a cualquier persona.

Al igual que ocurre con las exposiciones, gran parte de los contenidos de la editorial se deciden mediante llamados públicos y jurados externos, que garantizan la independencia de los discursos circulantes con respecto a la institución que los produce. Los llamados también tienen la virtud de dinamizar el medio local, de motivar a los autores a finalizar sus trabajos, revisarlos, comentarlos y someterlos a crítica.

---

28 Todos los libros de CdF Ediciones pueden consultarse en: <https://issuu.com/cmdf/docs>.

La política editorial no solo incluye la producción de libros, sino también el desarrollo de instancias formativas dirigidas a fotógrafos, diseñadores, impresores, destinadas a que el medio pueda hacer el máximo aprovechamiento de las posibilidades expresivas del formato. Los primeros proyectos que se presentaron al llamado a ediciones eran muy deudores del formato que los fotógrafos solían adoptar en las salas de exposición. El CdF proveía una maqueta estándar, y los proyectos debían integrarse a ella, lo cual constreñía las posibilidades del discurso. A fin de superar ese problema, se realizaron talleres con diseñadores y editores, que sirvieron para que los autores tomaran mayor conciencia sobre la producción del objeto libro y las posibilidades disponibles en cuanto diseño, papel, tipo de impresión y otros factores que hacen al producto final. En esa línea, el encuentro de fotolibros ENCMYK, organizado por el CdF a partir de 2011 y que en 2019 tuvo su sexta edición, acercó experiencias de editores y autores que sirvieron para renovar el panorama editorial uruguayo.

En 2009, las convocatorias del CdF comenzaron a incluir categorías dirigidas a autores latinoamericanos y a investigadores uruguayos y latinoamericanos. Por un lado, esto apunta a potenciar la circulación regional de trabajos fotográficos, otro problema de larga data de la fotografía latinoamericana, y a incentivar el trabajo de nuevos autores, que bajo la herramienta del llamado público encuentran vías de publicación alternativas a las del mercado editorial. Por otro lado, la convocatoria a investigadores tiene el fin de incentivar el pensamiento crítico sobre el mundo de las imágenes, desde una perspectiva amplia que incluya reflexiones provenientes tanto desde el mundo de las artes como de las ciencias sociales y humanas.

Además de los llamados públicos, CdF Ediciones incluye otras colecciones que han sido fundamentales para la consolidación de la línea editorial. La colección *Gelatina y Plata* consiste en distintos cortes temáticos del FMH.<sup>29</sup> Estos son los libros más populares y los que permiten financiar a los otros, ya que todo el dinero ingresado por la línea editorial es reinvertido en nuevas ediciones.

Los dos tomos del libro *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales* —que abarcan los períodos 1840-1930 y 1930-1990—<sup>30</sup> han trazado un mapa de los usos y funciones de la fotografía en la historia del Uruguay y tiene el fin de expandir la investigación sobre imágenes en el campo académico uruguayo y regional. En esa línea, también se han editado otras

---

29 Ver nota 12.

30 Magdalena Broquetas (coord.), *Fotografía en Uruguay, op cit.*; Magdalena Broquetas y Mauricio Bruno (coords.), *Fotografía en Uruguay, op cit.*



Figura 9. Andrés Cribari, Iván Franco y Daniel Sosa, durante la impresión de *Tribus*, de Iván Franco, primer libro de CdF Ediciones. Año 2007 (Autor: Fotógrafos del CdF).

investigaciones sobre aspectos variados de la historia de la fotografía en América Latina.<sup>31</sup>

La colección *Fotografía Contemporánea Uruguaya* es un vehículo para que los autores den a conocer su trabajo y una forma de generar documentos sobre la historia de la fotografía uruguaya. Incluye un retrato, un autorretrato, una selección de sus fotografías hecha por ellos mismos y una entrevista en la que repasan su trayectoria.<sup>32</sup>

En una línea diferente, otro hito en la historia de CdF Ediciones fue la publicación de *Río-Montevideo*, de Rosángela Rennó, una mirada al

---

31 Jhon Mraz y Ana Mauad (coords.). *Fotografía e historia en América Latina*. Montevideo, CdF Ediciones, 2015; José Antonio Navarrete. *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica*. Montevideo, CdF Ediciones, 2017; José Antonio Navarrete (selección, prólogo y notas). *Escribiendo sobre fotografía en América Latina. Antología de textos. 1925-1970*. Montevideo, CdF Ediciones, 2018; Claudi Carreras (coord.). *Tercer coloquio latinoamericano de fotografía. La Habana, Cuba, 1984*. Montevideo, CdF Ediciones, 2018.

32 Centro de Fotografía, Magela Ferrero. *Fotografía contemporánea uruguaya*, Montevideo, CdF Ediciones, 2016; Centro de Fotografía, Diana Mines. *Fotografía contemporánea uruguaya*, Montevideo, CdF Ediciones, 2016; Centro de Fotografía, Roberto Schettini. *Fotografía contemporánea uruguaya*, Montevideo, CdF Ediciones, 2016; Centro de Fotografía, Jorge Ameal. *Fotografía contemporánea uruguaya*, Montevideo, CdF Ediciones, 2017; Centro de Fotografía, Annabella Balduvino. *Fotografía contemporánea uruguaya*, Montevideo, CdF Ediciones, 2017; Centro de Fotografía, Héctor Borgunder. *Fotografía contemporánea uruguaya*, Montevideo, CdF Ediciones, 2017; Centro de Fotografía, Panta Astiazarán. *Fotografía contemporánea uruguaya*, Montevideo, CdF Ediciones, 2018; Centro de Fotografía, Nancy Urrutia. *Fotografía contemporánea uruguaya*, Montevideo, CdF Ediciones, 2018; Centro de Fotografía, Diego Velazco. *Fotografía contemporánea uruguaya*, Montevideo, CdF Ediciones, 2018.

archivo desde el arte contemporáneo, que problematiza la memoria, el olvido, la fotografía como documento. La propuesta de Rennó fue un salto en calidad en cuanto a concepción y diseño. El libro fue finalista de Paris Photo, y eso permitió darle mayor visibilidad a la línea de editorial y llegar a nuevos destinos.

## Formación y educación

Desde sus inicios, el CdF ha generado instancias de formación destinadas a ampliar el conocimiento de quienes trabajan con fotografías, entendiendo a este público en un sentido amplio que abarca a los creadores, productores, investigadores, educadores y gestores de archivos. Los talleres de Hugo Gez y Silvia Pérez Fernández (2003 y 2004, respectivamente), dedicados a la identificación de procesos fotográficos y la investigación social con y desde fotografías, fueron las primeras experiencias de una línea de trabajo que se consolidaría durante los años siguientes, consistente en convocar especialistas (uruguayos o extranjeros) en áreas de la fotografía que en Uruguay estaban poco desarrolladas, con el fin de ampliar el conocimiento de los actores y las instituciones vinculados a ellas.

La política de formación y educación del CdF se dirige a un público específico e interesado y busca apuntalar áreas de la fotografía que no son priorizadas por otras instituciones educativas uruguayas. Esto implica monitorear la oferta formativa y educativa de otras instituciones (públicas y privadas, en todos sus niveles), de forma de no competir con ellas y así evitar invertir esfuerzos en áreas que estén siendo adecuadamente cubiertas; enfocar las prioridades en aquellas áreas en las que se perciban mayores falencias; y, finalmente, acercar al público especializado las innovaciones producidas en los diversos campos de estudio y acción profesional que hacen a la fotografía.

Con esto se aspira, por un lado, a que los fotógrafos, artistas, docentes, investigadores, encargados de colecciones de fotografía patrimonial, etcétera (incluyendo a los propios integrantes del CdF) se profesionalicen en sus áreas de trabajo, como medio para que el público en general acceda a mejores contenidos en los diferentes campos que hacen a la fotografía. Por otro, se aspira a la “formación de formadores”, esto es, a que las personas e instituciones que participan de estas instancias se transformen en agentes de difusión de los conocimientos adquiridos.

En esta línea, el CdF lleva a cabo diversas actividades. Por una parte, realiza periódicamente revisiones de portafolios. Estas instancias

consisten en encuentros personales entre fotógrafos y editores, artistas visuales, curadores o productores, para que los creadores de imágenes puedan presentar su trabajo y obtener devoluciones informadas y orientativas. Por otra, organiza talleres, seminarios y cursos, donde diversos especialistas uruguayos o extranjeros trabajan en profundidad, durante varios días, algún aspecto de la fotografía, que puede ir desde la producción y la creación hasta la investigación y conservación, pasando por la edición, digitalización y curaduría, entre otros campos.<sup>33</sup>

La puesta en marcha del “Montevideo Uruguay Festival de Fotografía” (MUFF, Montevideo Uruguay Festival de Fotografía) es otra apuesta a diversificar las estrategias de formación y educación, y a combinarlas con la investigación y la creación de imágenes. MUFF es un festival de fotografía organizado trienalmente por CdF, cuyo énfasis no está puesto en el acto expositivo, sino en los procesos de trabajo, investigación, producción teórica y práctica, guiados por profesionales uruguayos y extranjeros durante periodos de cuatro a dieciocho meses. El festival incluye desde un espacio de formación de nivel avanzado en fotografía hasta la creación de grupos de trabajo en barrios de Montevideo, formados por personas sin experiencia previa. El trabajo *con* la fotografía y *a partir de* la fotografía permite abordar los problemas artísticos, conceptuales, filosóficos, sociales, implícitos en la producción de imágenes, y a la vez explorar su potencia educativa, cognoscitiva y afectiva.<sup>34</sup>

Finalmente, el CdF implementa un Centro de Formación Regional, inicialmente orientado a la conservación fotográfica, pero con la perspectiva de ampliarse a otros campos, cuyo programa está dirigido a un público especializado y directamente involucrado en la gestión de patrimonio fotográfico (fig. 10).<sup>35</sup>

## Acciones educativas

Además de organizar instancias de formación y educación dirigidas a personas con cierto nivel de especialización en fotografía, el CdF lleva a cabo acciones educativas que apuntan a un público más amplio, conformado por especialistas, pero también por personas que recién se acercan a la fotografía o que tienen una relación esporádica o lateral con el medio.

---

33 Estas instancias tienen un costo para los participantes, que varía en función del tipo de actividad y el docente a cargo y que representa un tercio del total. El CdF se hace cargo del resto, solo o en coordinación con otras instituciones.

34 Muff. *Vivencia. 2016-2017*. Montevideo, CdF Ediciones, 2018; <http://www.muff.uy/festival/que-es/>.

35 <http://cdf.montevideo.gub.uy/actividad/centro-de-formacion-regional>.



Figura 10. Curso “Microscopía como herramienta de análisis de patrimonio fotográfico”, en el marco del Centro de Formación Regional del CdF. Año 2018 (Autor: Fotógrafos del CdF).

Los encuentros y conferencias que organiza el CdF –todos públicos y gratuitos– son una de las principales instancias en este sentido. Las jornadas sobre fotografía, organizadas desde 2005 –primero en forma anual y a partir de 2016 en forma bianual– son un espacio de reflexión e intercambio entre el público en general y profesionales uruguayos y extranjeros provenientes de diferentes prácticas y disciplinas (artistas, investigadores, curadores, fotógrafos, editores, conservadores), en los que se abordan diversos problemas de la fotografía desde una perspectiva transdisciplinaria.<sup>36</sup> Con el mismo formato, el CdF organiza desde 2011 “En CMYK”, un encuentro de productores, editores, diseñadores y realizadores nacionales e internacionales de fotolibros, a fin de intercambiar ideas y experiencias en torno la práctica del libro fotográfico de autor; desde 2017, el “Encuentro Internacional de Preservación de Fotografía Patrimonial”; desde 2018, “Esto ha sido. Encuentro de Investigación sobre fotografía e historia en Uruguay”; y desde 2019, “Lo visible y lo invisible: imagen + educación Encuentro para educadores/as” (fig. 11).<sup>37</sup>

36 Los temas abordados han sido los Archivos fotográficos (2005), La fotografía y sus usos sociales (2006), El autor (2007), La conservación fotográfica (2008), Fotografía e identidad (2009), Fotografía digital (2010), Fotografía política (2011), Fotografía e historia (2012), Después de la fotografía (2013), Fotografía y educación (2014), Fotografía en tránsito (2016), Fotografía Latinoamericana. Confluencias y derivaciones 1978-2018 (2018). <http://redlafoto.org/jornadas-sobre-fotografia/>.

37 <http://cdf.montevideo.gub.uy/content/5ta-edicion-de-en-cmyk-0>; <http://cdf.montevideo.gub.uy/actividad/encuentro-internacional-de-preservacion-de-fotografia-patrimonial-0>; <http://cdf.montevideo.gub.uy/actividad/encuentro-internacional-de-preservacion-de-fotografia-patrimonial-0>;





Figura 11. Encuentro Internacional de Preservación de Fotografía Patrimonial. Salón Azul de la Intendencia de Montevideo. Octubre de 2017 (Autor: Fotógrafos del CdF).

El CdF también realiza charlas, laboratorios de reflexión y encuentros con los autores. Las charlas son instancias en donde los que autores, investigadores, curadores, etc., comparten experiencias de trabajo con el público en general. Los laboratorios de reflexión son espacios de discusión entre los participantes del campo de la fotografía local, donde se ponen en común los principales problemas del medio y se exploran posibles soluciones. Los encuentros con los autores son conversaciones entre los expositores que participan de las salas del CdF y el público en general.

Otra de las acciones educativas es el proyecto *Barrios*, un espacio de creación individual y colectiva que nació en MUFF, y que pasó a integrarse en los procesos de trabajo normales del CdF. En *Barrios*, la fotografía es utilizada como herramienta de registro y documentación de las vivencias personales y familiares que cada persona tiene de su barrio, y como dispositivo activador de la memoria e historia del barrio, mediante la incorporación al proyecto de archivos fotográficos, álbumes de familia, tarjetas postales y otras imágenes.<sup>38</sup>

“Fotoviaje” es una actividad didáctica en la cual un actor representa a un fotógrafo de inicios del siglo XX que relata los principales cambios en la historia de Montevideo a través de fotografías supuestamente tomadas por él. Las funciones están dirigidas principalmente a niños de

montevideo. gub.uy/system/files/convocatoria\_2019\_v\_4.pdf.

38 <http://cdf.montevideo.gub.uy/actividad/proyecto-barrios-2018-itinerarios-cotidianos>.



Figura 12. Función de Fotoviaje. Año 2010. (Autor: Fotógrafos del CdF).

tercer año escolar, pero también se adaptan al público adulto. Además de su fin lúdico, aspiran a formular preguntas sobre los límites entre pasado y presente, verdad y mentira, realidad y ficción en la fotografía (fig. 12).<sup>39</sup>

Finalmente, como parte de sus acciones educativas, el CdF ha formado una mediateca de acceso público con base en la donación de personas e instituciones invitadas, que tiene más de tres mil volúmenes dedicados a la fotografía, muchos de los cuales son ejemplares únicos en Uruguay. También cuenta con una mediateca móvil, consistente en una valija con veinticuatro libros diferentes de fotografía seleccionados por el CdF, que circula por escuelas, universidades e instituciones de Montevideo dedicadas a la enseñanza de la fotografía, donde permanece quince días para la consulta de sus estudiantes y docentes.<sup>40</sup>

## Difusión de la fotografía

Otra de las líneas de trabajo del CdF consiste en difundir la fotografía hacia un público amplio, pensando incluso en aquellas personas que no tienen interés en la práctica fotográfica, pero que pueden encontrar en el uso de las imágenes vías para satisfacer sus intereses, deseos y

39 <http://www.cdf.montevideo.gub.uy/actividad/fotoviaje-isidoro-y-carlos-angel>.

40 <http://www.cdf.montevideo.gub.uy/articulo/mediateca-cdf>; <http://cdf.montevideo.gub.uy/articulo/mediateca-movil>.

necesidades. En este sentido, la política es generar el encuentro entre las potencialidades críticas, afectivas, educativas, informativas que ofrece la fotografía, y los ciudadanos en general, a fin de que descubran los múltiples usos que habilitan las imágenes.

La tienda del CdF ofrece diferentes productos diseñados en torno a la fotografía (pósters, imanes, postales, cuadernos, cámaras para niños), además de libros editados por CdF Ediciones y copias en diferentes tamaños de las fotografías del archivo. Los ingresos por la venta de estos productos son reinvertidos en las líneas de trabajo de los diferentes procesos del CdF (producción de ediciones, talleres, etcétera).<sup>41</sup>

Las actividades dirigidas al público en general, entre las que destaca “Agosto. Mes de la Fotografía”, suponen experiencias lúdicas o informales de acercamiento a la cultura fotográfica. Durante los sábados de agosto, el CdF extiende su horario y propone charlas abiertas con invitados especiales, visitas guiadas al edificio-sede, visitas al interior de un espacio acondicionado como una cámara fotográfica gigante, experiencias con el formato de la fotografía pinhole y talleres de cianotipia, instancias de intercambio entre el público y fotógrafos que presentan los proyectos en los que están trabajando, exposición de cámaras y de imágenes realizadas mediante procesos fotográficos de los siglos XIX y XX, entre otras actividades (fig. 13).<sup>42</sup>

Otra de las líneas de trabajo en este sentido es la producción de programas de televisión. *F/22* es un programa coproducido por el canal público TV Ciudad y el CdF. Se emite desde 2007 y tiene el fin de acercar la fotografía a un público amplio mediante contenidos que abarcan desde entrevistas a autores hasta enfoques temáticos sobre ciertos temas u obras.

También se realizan presentaciones en ferias de libros, que son oportunidades para introducir las ediciones de CdF en el mercado editorial, y que permiten familiarizar el objeto fotolibro y los libros investigación sobre fotografía entre el público en general.

## Promoción fotográfica

En la medida en que la cultura visual ocupa un lugar cada vez más relevante en nuestras sociedades, aumenta el número de personas e instituciones que utilizan la fotografía para divulgar contenidos o producir narrativas sobre diversos asuntos que les competen. En ese sentido, el rol

---

41 <http://www.cdf.montevideo.gub.uy/articulo/tienda-cdf>.

42 <http://cdf.montevideo.gub.uy/content/agosto-mes-de-la-fotografia-0>.



Figura 13. Zona de intercambio entre fotógrafos y público en general, en el marco de “Agosto. Mes de la Fotografía”. Agosto de 2017. (Autor: Fotógrafos del CdF).

del CdF como institución pública es apoyar aquellos emprendimientos que utilizan la fotografía en el marco de proyectos o propuestas de interés social, de forma tal que los discursos y estéticas visuales que surjan de ellas puedan beneficiarse de los mismos parámetros de calidad que el CdF aplica para sus procesos.

Este apoyo implica prácticas muy diferentes y de alcance variado. Uno de los más extendidos es la producción de exposiciones o libros fotográficos sobre el sentido y las actividades de colectivos e instituciones, cuya actividad no necesariamente está centrada en la fotografía, pero que encuentran en ella un medio para comunicar sus contenidos. En ese caso, el apoyo consiste en trabajar junto con esas instituciones para lograr que el discurso fotográfico (que abarca tanto el guion como la expografía o edición hasta la documentación, investigación, digitalización, e impresión de las fotografías, según los casos) represente de la mejor forma posible el sentido que esas instituciones o colectivos pretenden transmitir.

Más allá de esto, y de la mano del crecimiento del CdF en los últimos tres años, la promoción fotográfica se ha ido ampliando y diversificando hasta representar un abanico de prácticas, algunas más simples y otras más complejas: préstamo de material de infraestructura; uso de salas para eventos o presentaciones; pago de impresiones de fotografías u otros insumos expográficos; digitalización de las fotografías; asesoramiento de en conservación y/o documentación fotográfica; asesoramiento en la construcción de fotogalerías; provisión de



Abarca de la Fuente, Soledad. "Conservación de fotografía en Chile: un breve recorrido", *TAREA*, 6 (6), pp. 102-115.

## RESUMEN

La historia de la fotografía tiene casi 200 años, sin embargo, el desarrollo de las prácticas de conservación y preservación de materiales fotográficos es mucho más breve, especialmente en nuestra región, donde aún queda muchísimo por desarrollar, pero que ha tenido significativos avances en las últimas tres décadas.

En el transcurso de este artículo, se presentarán los hitos más relevantes de este período, en el que se han desarrollado tanto los procesos de formación de especialistas como de gestión institucional de colecciones, especialmente en Chile, que de alguna forma ha tenido un desarrollo paralelo e interrelacionado con algunos países latinoamericanos como Argentina, Uruguay, Brasil, Perú y México.

Asimismo, se realizará un recorrido por la experiencia en la gestión del Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile, lugar desde donde se ha impulsado la valoración de la fotografía como bien cultural, y donde se han desarrollado diversas estrategias para la preservación y el acceso de los valiosos acervos que resguarda.

**Palabras clave:** *Conservación, fotografía, gestión, colecciones.*

## ABSTRACT

"Photography conservation in Chile: a brief tour"

The history of photography is almost 200 years old, however, the development of conservation and preservation of photographic materials is much shorter, especially in our region, where there is still a lot to develop, but which has made significant progress in the last three decades.

Throughout his article, the most important milestones of this period will be presented, in which both the processes of training of specialists and the institutional management of collections have been developed, especially in Chile, which in some way has had a parallel development and intertwined with some Latin American countries such as Argentina, Uruguay, Brazil, Peru and Mexico.

There will also be a review of the experience in the management of the photographic archive of the National Library of Chile, a place where photography has been promoted as a cultural asset and where various strategies have been developed for the preservation and access of its valuable collections.

## Conservación de fotografía en Chile: un breve recorrido

Soledad Abarca de la Fuente<sup>1</sup>

La conservación es una estrategia; exige el conocimiento de aquello que queremos preservar y de cuantas formas de deterioro pueden comprometerlo, dentro del marco concreto y cambiante de nuestra institución. La conservación requiere el establecimiento de jerarquías que adecuen las prioridades patrimoniales con los recursos humanos y los económicos, que siempre son finitos y concretos.

Ángel Fuentes de Cía, conservador de fotografías

En 2019, se conmemoran 180 años del anuncio del daguerrotipo.<sup>2</sup> Han pasado casi dos siglos de este hito histórico que marca el inicio de la fotografía, una disciplina y un arte que en esta corta historia ha tenido un desarrollo vertiginoso y que ha impactado en muchos ámbitos de la sociedad.

Sin embargo, la historia de las prácticas de conservación y preservación de materiales fotográficos es mucho más breve, especialmente en nuestra región, donde aún queda muchísimo por desarrollar, pero donde ha tenido significativos avances en las últimas tres décadas.

---

1 Jefa del Archivo Fotográfico y Audiovisual, Biblioteca Nacional de Chile.

2 El 19 de agosto de 1839, François Arago anunció en la Academia de Ciencias Francesa la invención del daguerrotipo, fruto de una larga investigación de Nicéphore Niépce y Louis Mandé Daguerre.

Ya no existen dudas sobre el valor histórico y estético de la fotografía como un medio que ha registrado, desde numerosos puntos de vista, el quehacer del hombre, y por lo tanto se constituye como un bien cultural que debe permanecer para conocimiento de las nuevas generaciones. Lamentablemente, por su complejidad y fragilidad extrema, la fotografía plantea una responsabilidad y una tarea difícil para quien tiene la misión de hacerlo. Por otra parte, la revolución de la imagen digital, que ha producido casi la extinción de los modos fotográficos análogos y el nacimiento de nuevas problemáticas, pero también de oportunidades para la preservación y acceso de los acervos.

En el transcurso de este artículo, se presentarán los hitos más relevantes de este período, en el que se han desarrollado tanto los procesos de formación de especialistas como de gestión institucional de colecciones, especialmente en Chile, que de alguna forma ha tenido un desarrollo paralelo e interrelacionado con algunos países latinoamericanos como Argentina, Uruguay, Brasil, Perú y México.

Igualmente, se realizará un recorrido por la experiencia en la gestión del Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile, lugar desde donde hace un poco más de veinte años, se ha impulsado la valoración de la fotografía como bien cultural y donde se han desarrollado diversas estrategias para la preservación, la investigación y el acceso de los valiosos acervos que resguarda.

En Chile, uno de los aspectos más complejos en la actualidad es que existe una crisis en la formación de nuevas generaciones de conservadores-restauradores, debido a la desaparición de la carrera de pregrado de conservación y restauración, con lo cual actualmente se puede decir que si bien ha crecido enormemente la valoración de la fotografía patrimonial, esto no ha contribuido al surgimiento de una carrera de especialización en conservación de fotografía.

Aun así, es necesario puntualizar que si bien en el país se han realizado muchos cursos de especialización, no ha habido una instancia de discusión profunda sobre el perfil que debieran tener los encargados de la custodia y acceso del patrimonio fotográfico, que en la mayoría de las instituciones locales corresponde a una sola persona, por lo que complejiza su formación.

No es casual que la primera cita de este artículo recuerde las palabras de Ángel Fuentes de Cía, las cuales resuenan en la memoria de muchas de las personas que asistimos a sus talleres y seminarios, ya que uno de los grandes legados que dejó este gran maestro en este lado del continente fue la idea de que la responsabilidad de preservar el patrimonio fotográfico depende de estrategias de gestión que están basadas en un estricto código deontológico, por lo cual la formación de profesionales



en esta área requiere una visión más amplia e integradora de los procesos que comprometen su accionar.

## **Institucionalización de las primeras colecciones fotográficas en Chile**

No se puede hablar de la disciplina de la conservación de fotografía sin referirse al desarrollo de las colecciones y archivos fotográficos en el país, ya que fue en el transcurso de ese proceso, que se generó la necesidad de contar con profesionales dedicados al cuidado y procesamiento técnico del material fotográfico.

Tal como ha sucedido en muchos otros países de la región, en Chile, la formación de archivos fotográficos institucionalizados ocurrió entre las décadas de 1970 y 1990, cuando se consideró que existían objetos fotográficos dispersos en las diversas colecciones de bibliotecas, archivos, museos y otras instituciones públicas y privadas. En ese contexto, no existía una valoración de la fotografía como patrimonio, y su conservación estaba determinada por condiciones muy variables y, en muchos casos, peligrosamente desfavorables, en su gran mayoría reclusa a un olvido físico e intelectual.

El pionero fue el Museo Histórico Nacional,<sup>3</sup> que luego de una ardua campaña de donación a través de medios de prensa, en 1978 logró establecer una de las colecciones más valiosas de fotografía del país. El equipo liderado por Hernán Rodríguez Villegas,<sup>4</sup> entonces director de dicho museo e investigador de historia de la fotografía, e Ilonka Csillag Pimstein,<sup>5</sup> encargada de la colección, generó una estrategia de trabajo que contempló la adaptación de un sistema de conservación de colecciones basado en estándares internacionales, un sistema de acceso que permitía a la comunidad conocer y utilizar las imágenes, y un programa de investigación paralela con el propósito de poner en valor este acervo. Este sistema consideró la factibilidad económica y la continuidad posibles en el contexto de la realidad institucional chilena.

Debido a la inexistencia en el país de modelos para seguir en esta materia, Ilonka Csillag realizó visitas a algunos archivos fotográficos en Alemania y Estados Unidos, donde se identificaron los parámetros más importantes en cuanto a la conservación preventiva de colecciones, y se

---

3 <https://www.mhn.gob.cl/sitio/Contenido/Institucional/9495:Coleccion-de-Fotografia>.

4 Arquitecto y destacado investigador de la historia de la fotografía en Chile.

5 Fotógrafa y educadora: pionera en la conservación de fotografía, autora del libro *Conservación de Fotografía Patrimonial*.

logró diseñar una propuesta local, con materiales disponibles en el mercado nacional y considerando alternativas que se pudieran mantener en el tiempo, dado que la mayoría de los archivos pertenecen a instituciones con restricciones presupuestarias.

Esta oportunidad de capacitación en el extranjero también sirvió para intercambiar experiencias y crear lazos, que han sido fundamentales para el posterior desarrollo de este proceso. Cabe destacar que la visita al Museo de la Fotografía George Eastman House, en Rochester, estableció una ruta de conocimiento que han seguido muchos conservadores en el mundo, especialmente para Latinoamérica, ya que Grant Romer ha realizado hasta hoy numerosas vistas a la Argentina, Uruguay, México y Chile.

Con este modelo, en el contexto de la institucionalidad cultural existente, se comenzaron a desarrollar otras colecciones, en el marco de diversos proyectos que contaron con financiamiento especial, ya que para esta área no existían recursos regulares, por lo que la gestión en organismos internacionales y fundaciones se hizo parte de la dinámica de trabajo. Es en este mismo contexto que se creó el Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico (Corporación Cultural, actualmente CENFOTO UDP), que primero funcionó al alero de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, y luego se trasladó a la Universidad Diego Portales, donde actualmente funciona.

Fue en el año 1996 que se comenzó a trabajar con la sistematización de la colección fotográfica del Fondo José Toribio Medina en la Biblioteca Nacional,<sup>6</sup> que contaba con más de 5000 importantes registros del siglo XIX y principios del XX. Ello dio origen a la creación, en 1997, de la unidad especializada Archivo Fotográfico<sup>7</sup> que dependía del Departamento de Colecciones Especiales y contó con un profesional conservador-restaurador, especializado en fotografía, Roberto Aguirre Bello.<sup>8</sup>

Cabe mencionar que hasta esa fecha, en el ámbito público solo existía el Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional, lo cual significó un gran impulso a la valoración de la fotografía como un objeto cultural de gran relevancia para la memoria histórica y artística del país.

Otro hito destacado fue el proyecto desarrollado por el Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico y la Biblioteca Nacional, y financiado por la Fundación Andrew Mellon: el Catastro de Colecciones

---

6 Con alrededor de 35.000 títulos del fondo bibliográfico más valioso de Chile, uno de los más importantes de América Latina en lo que se refiere a textos coloniales del siglo xx. [www.bibliotecanacional.gob.cl](http://www.bibliotecanacional.gob.cl).

7 <https://www.bibliotecanacional.gob.cl/sitio/Secciones/Colecciones/Especiales/>.

8 Conservador-restaurador, jefe del Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de 1997 al 2007. Actualmente es jefe del Departamento de Colecciones Especiales y Digitales de la Biblioteca Nacional.

Fotográficas Patrimoniales, desarrollado en 1999, que realizó un exhaustivo estudio sobre la realidad de la fotografía en Chile a lo largo de su territorio. Durante el proyecto se realizó un levantamiento en terreno visitando las colecciones existentes, desde Arica a Tierra del Fuego, describiendo sus condiciones de conservación y de acceso, además de describir el contexto institucional y sus futuras proyecciones. El informe del proyecto derivó en una base de datos, desde donde se extrajeron los datos más relevantes del panorama de la fotografía patrimonial en Chile, insumo imprescindible para la toma de decisiones y proyectos que se realizaron posteriormente.

Esta iniciativa, además, organizó capacitaciones a los encargados de las colecciones, que contó con los conservadores Grant Romer, Ángel Fuentes de Cía y Celia Martínez, quienes han sido referentes para la formación en conservación de fotografía en varios países de América Latina, publicó el *Manual de colecciones fotográficas patrimoniales*,<sup>9</sup> de Ilonka Csillag, y realizó un video educativo, materiales que se utilizan hasta hoy para talleres de capacitación en la materia, ya que en esa época no existía mucha bibliografía sobre el tema en español.

Este estudio derivó, en los años siguientes, en la institucionalización de una veintena de colecciones para las cuales se implementaron principalmente depósitos acondicionados con mobiliario especial, sistemas de guarda con materiales que contaban con estándares de conservación (testeados con el Photographic Activity Test, PAT) y se instaló una base de datos común, que tuvo como finalidad crear una base para un posterior acceso unificado de dichos acervos. Asimismo, se realizaron actividades de capacitación consecutivas entre los encargados de las colecciones de varias regiones del país, para nivelar los conocimientos tanto en temas de conservación como de digitalización y catalogación de material fotográfico introduciendo normas y técnicas del área archivística para enfrentar el problema de la organización.

Actualmente, así como se han multiplicado las publicaciones de fotografía, ya sea para relevar autores destacados o explorar temáticas específicas, también la cifra de colecciones conservadas en el país se ha incrementado, y las existentes han crecido al mismo tiempo que las distintas instituciones han creado programas de investigación y difusión basadas en la accesibilidad que posibilita la digitalización. Museos, bibliotecas y archivos utilizan sus catálogos y plataformas de difusión para dar a conocer sus colecciones.

---

9 Ilonka Csillag. *Preservación de fotografía Patrimonial*. Disponible en [http://www.cncr.gob.cl/611/articles-4942\\_archivo\\_01.pdf](http://www.cncr.gob.cl/611/articles-4942_archivo_01.pdf).

## Cooperación y educación, pilares del desarrollo de la disciplina

Como fue mencionado anteriormente, una de las barreras para la educación en conservación de fotografía, antes de la era de internet, era la falta de bibliografía en español, por lo que son destacables los esfuerzos que realizaron algunos conservadores por publicar dicho material. Fue muy importante para complementar talleres y seminarios impartidos en los diferentes países. Las publicaciones más consultadas en Chile son:

1) *Conservaplan* N° 6: *El cuidado de archivos fotográficos*, T. J. Collins, Society of Archivist, Londres, 1986. Editado en español en 1995 por la Biblioteca Nacional Venezuela.

2) *Cuadernos técnicos*, Funarte, 1997, Brasil. Serie de cuadernos temáticos sobre conservación de fotografía editados por el Centro de Conservação Fotográfica da Funarte, los cuadernos 1, 2 y 3 fueron traducidos al español.

3) *Conservación de fotografía patrimonial*, Ilonka Csillag, 2000, Chile, publicado por el Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico y el Centro Nacional de Conservación y Restauración.

4) *Conservación de colecciones de fotografía*, Luis Pavão, 2002, Portugal. Traducido por Ángel Fuentes y editado en español por la Consejería de Cultura de Andalucía.

5) *El cuidado, manipulación, almacenamiento de fotografía*. Mark Roosa, 2002, USA. Editado por Library of Congress.

6) *Reconocer y conservar las fotografías antiguas*, Bertrand Lavedrine, 2009, Francia, publicado en español por Comité des Travaux Historique.

Actualmente, algunas de estas publicaciones se pueden encontrar en línea, lo que contribuye al mejor acceso a la información, aunque sin duda se trata de manuales generales enfocados en la identificación de materiales fotográficos y sus deterioros, prácticas de conservación preventiva, métodos de almacenaje, manejo general de colecciones y construcción de contenedores. Así, se constituye en la bibliografía más importante en la materia para el escenario regional.

Al igual que las publicaciones, los cursos impartidos por organizaciones de diversos países latinoamericanos han sentado las bases para un buen número de encargados de colecciones y conservadores, que paralelamente han ido formando redes, por lo que no es raro encontrarse a los mismos educadores y participantes una y otra vez en los talleres de perfeccionamiento. En el caso de Chile, junto a los cursos ya mencionados, se realizaron varias versiones de los cursos ICCROM, en los que se contó con talleres realizados por Solange Zúñiga (Brasil), Sandra

Baruki (Brasil), Bertrand Lavedrine (Francia) y Mark Strange (Nueva Zelanda). Más recientemente, el CENFOTO ha organizado varios talleres con Fernando Osorio (México), Martin Jürgens (Alemania), entre otros.

En la Argentina, por muchos años se han realizado encuentros de conservación en la Municipalidad de Berazategui, con talleres impartidos por Ángel Fuentes, Fernando Osorio y Grant Romer, entre otros.

Más recientemente, en Uruguay, se ha implementado el Centro de Formación Regional en el Centro de Fotografía de Montevideo,<sup>10</sup> que plantea una oportunidad de capacitación en profundidad y cuenta con un cuerpo docente internacional liderado por Fernando Osorio. Este centro ya ha completado el primer ciclo, con 16 participantes de Argentina, Chile, Perú y Uruguay, quienes lograron certificarse luego de dos años de estudios. Un programa similar se está llevando a cabo en México, donde el número de participantes es aún mayor.

## Definición del perfil

Una de las situaciones que han definido el desarrollo de esta disciplina ha sido la necesidad de que los encargados de colecciones, además de poseer conocimientos de conservación, desarrollen un perfil tal que puedan manejar los diversos aspectos de la administración de colecciones, tales como el control intelectual, acceso, uso, emergencias y gestión en general.

Si bien en el caso de Chile, algunos encargados de colecciones fotográficas han tenido una formación primaria de conservadores-restauradores, después de algunos años de impartirse el pregrado en la Universidad Católica y luego en la Universidad Internacional SEK, ambas universidades cerraron su matrícula, y hoy en día solamente existen programas de educación continua como diplomatura y maestría, pero en ninguno de los casos tienen especialización en fotografía. Esta realidad compromete el futuro de la disciplina, por lo que el acceso a los programas internacionales cobra aún más importancia.

Por el momento, aún no se articula un grupo de trabajo a nivel nacional que diseñe una estrategia para dar respuesta a esta situación, pero sin duda es posible emular lo que está desarrollando el Fotobservatorio<sup>11</sup> de Archivos fotográficos en México, que es una instancia a nivel nacional, con participantes de instituciones públicas, privadas e independientes, que no solo está velando por crear e implementar políticas públicas de protección y mejoramiento de acervos fotográficos, sino que está

---

10 [www.cdf.montevideo.uy/actividad/cebtrro-de-formacion-regional](http://www.cdf.montevideo.uy/actividad/cebtrro-de-formacion-regional).

11 [www.fotobservatorio.mx](http://www.fotobservatorio.mx).

reflexionando hacia dónde debe dirigirse la disciplina de la conservación el manejo de archivos en general.

Como fue mencionado anteriormente, algunos conservadores han tenido la posibilidad de estudiar en programas en Estados Unidos, Canadá o Europa, lo cual ha sido muy valioso, no obstante las realidades son muy distintas. En estos países, la conservación es una carrera de alto nivel científico, y en los laboratorios de los grandes museos y bibliotecas, donde se hacen trabajos de conservación preventiva y tratamientos sofisticados, se realiza bastante investigación que posibilita actualizar y profundizar los conocimientos sobre la fotografía, sus procesos históricos y la degradación de los mismos.

## **Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional, 20 años de experiencias**

El Archivo Fotográfico es el departamento de la Biblioteca Nacional de Chile especializado en la preservación, investigación y difusión del patrimonio fotográfico chileno. Creado en 1997, sus colecciones son fuente de inspiración tanto para la transmisión de valores históricos y estéticos de la fotografía como para la construcción de la identidad cultural del país.

Hoy, las colecciones del Archivo se componen de cerca de cuatrocientas mil fotografías de diversos procesos y en diferentes formatos. Además, existe un acervo digital que bordea las ciento diez mil imágenes digitales, resultado de los proyectos de reproducción de las colecciones en soporte análogo y de la recepción de imágenes digitales de autores contemporáneos de diversas temáticas.

Una de las prioridades del departamento es incrementar tanto la cantidad como la calidad de sus colecciones. Es así como, progresivamente, se han implementado diversos programas de adquisición a través de los cuales se han incorporado valiosos materiales, basados en una política de colecciones, que incluye donaciones y compra de materiales fotográficos en los últimos 15 años.

Luego de varios años de intenso trabajo, hoy existen cerca de ochenta mil fotografías catalogadas en el sistema de acceso general que posee la Biblioteca,<sup>12</sup> donde las fotografías pueden encontrarse utilizando diversos puntos de acceso, tales como autor, materia y título. Asimismo, un número creciente de fondos de autor ha sido

---

12 [www.bncatalogo.cl](http://www.bncatalogo.cl).

incorporado a la Biblioteca Nacional Digital,<sup>13</sup> plataforma que se ha revelado como una herramienta más apropiada para los usuarios generales e investigadores especializados en el tema de la fotografía, que fue inaugurada el 2013, en el marco de la celebración de los doscientos años de la Biblioteca Nacional de Chile.

El archivo se ha ido estructurando a medida que se han integrado nuevas obras a su acervo. Así, quedó compuesto por una Colección General, que reúne alrededor de ochenta mil fotografías y en la que también se encuentran cientos de álbumes fotográficos de diversas categorías y épocas (familiares, de viajes, victorianos, vistas, paisajes, ciudades, etc.), de las cuales un buen porcentaje son de fotografía vernacular, que es muy consultada y requerida por el público.

En cuanto al desarrollo de colecciones, como se mencionó anteriormente, desde su creación se ha logrado adquirir fondos de autores que representan el desarrollo de la historia de la fotografía en Chile. En la actualidad, el Archivo cuenta con fotografías de autores como Antonio Quintana, Alfredo Molina La Hitte, Gerhard Hasenberg, Luis Ladrón de Guevara, Jack Ceitelis, Jorge Opazo, Carlos Dohlhiac, Julio Bertrand Vidal, Hans Ehrmann, Ignacio Hochhäusler, Bob Borowicz, Luis Navarro, Luis Poirot, Estudio Tunekawa, Tito Vásquez, Jacques Halber, Luis Prieto, Armindo Cardoso e Inés Paulino, entre los más destacados, los cuales existe una amplia representatividad de trabajo y trayectoria fotográfica de cada uno. Estos fotógrafos dan cuenta de las diversas formas fotográficas, especialmente los que se dedicaron al fotoperiodismo y al retrato.

Además, en el último tiempo, se han incorporado algunas colecciones institucionales como la del Servicio Nacional de Turismo, que ha aportado un vasto registro de paisajes de todo Chile de fines del siglo XX, que permiten a investigadores ir reconociendo los cambios en las diversas regiones del país.

Asimismo, se ha logrado recuperar valiosas colecciones desde el extranjero, tales como la colección Mujica Varas (donación), que consiste en un interesante registro de fotografías estereoscópicas sobre vidrio de Santiago y otras importantes ciudades durante las décadas de 1920 y 1930. Más recientemente, se logró adquirir la colección sobre Chile del fotógrafo portugués Armindo Cardoso, quien vivió y fotografió el país durante la Unidad Popular (1970-1973), época de la cual no existen muchos registros públicos, dada la represión que vivió Chile después del golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973.

---

13 [www.bibliotecanacionaldigital.cl](http://www.bibliotecanacionaldigital.cl).

Otra colección destacada es el conjunto de fotografía “Minutera”, compuesto por alrededor de dos mil fotografías que muestran un completo panorama de este género fotográfico que fue muy popular hasta hace unas décadas en nuestro país. Esta colección, además, cuenta con cámaras, telones y material gráfico, que han sido la base de un interesante estudio que fue publicado a principios de 2019.

De acuerdo con la misión del Archivo, una de las tareas más importantes es conservar los objetos originales según las normas internacionales de conservación, por lo que la Biblioteca ha implementado un depósito de colecciones con las condiciones climáticas específicas para fotografías, donde las colecciones son resguardadas en sobres, carpetas y cajas de conservación, con materiales que han aprobado la norma PAT, y en mobiliario metálico donde se combinan muebles, ficheros metálicos esmaltados y estanterías abiertas tipo mecano.

Asimismo, el equipo del Archivo, compuesto por cuatro funcionarios, se ha capacitado tanto en la catalogación como en la digitalización de fotografías, lo que permite poner en acceso el acervo, sin necesidad de manipular las fotografías en forma directa y evitar así su deterioro. Conscientes, además, de la vertiginosa evolución y transformación de la cultura de las imágenes digitales, el equipo participa activamente en iniciativas de preservación digital investigando las implicancias de los nuevos medios en la preservación y acceso de las colecciones, con el propósito de preparar a la institución para la realidad tecnológica y cultural asociada al siglo XXI.

El área de investigación y difusión ocupa una parte importante de los esfuerzos, ya que junto al servicio de consulta y reproducción de las colecciones, se realizan exposiciones temáticas año a año, con el propósito de dar a conocer la fotografía chilena, sus autores y obras más importantes. Un ejemplo de ello fue la exposición *Maestros de la fotografía en Chile del siglo XX* (2005 y 2006), *Hans Ehrmann retratos* (2008), *Escritura de luz* (2009), *Luis Poirot: Identidad fortuita* (2010), *Reflejos de modernidad: fotografía estereoscópica en Chile* (2011), *Armindo Cardoso* (2015), entre otras.

Además, la Biblioteca Nacional es sede de numerosas actividades culturales relacionadas con la fotografía, y apoya a otras instituciones en la ejecución de publicaciones y exposiciones sobre el tema.

El Archivo apoya las diversas publicaciones de la Biblioteca Nacional. Durante el año 2015 trabajó en una publicación conjunta con el Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional y Editorial Pehuén, en la realización del libro *Chile en 1000 fotos*. Además, el mismo año, se publicó el libro *Un otro sentimiento del tiempo* del fotógrafo Armindo Cardoso, realizado por Ediciones Biblioteca Nacional, que ya cuenta



con una segunda edición. Recientemente se publicó el libro *Instantes Memorables, 100 años de fotografía minuterana en Chile*, con el apoyo del Centro de Investigaciones Barros Arana.

En el año 2014, se integró una nueva área de trabajo al equipo, el Archivo Audiovisual, conformado por tres profesionales. Esta área resguarda colecciones de imagen en movimiento y sonoras, y procesan el patrimonio audiovisual en los diversos formatos que posee la institución. Asimismo, es una unidad técnica que apoya transversalmente los otros departamentos que poseen este tipo de registros. En sus cuatro años de funcionamiento, las colecciones han crecido exponencialmente, y de las cuales se destaca la colección de cine casero y el archivo de la palabra, entre muchos otros.

Esta revisión general del Archivo Fotográfico da cuenta de la ardua tarea de preservar el patrimonio fotográfico chileno para las generaciones futuras. Aún hay mucho por hacer, especialmente en lo que respecta a la incorporación de nuevos fondos de autor a la colección y a profundizar en la investigación de estos para entregar más herramientas para la construcción de la historia de la fotografía en Chile.

Para la Biblioteca Nacional de Chile es muy importante dar a conocer no solo los fondos y colecciones fotográficas y audiovisuales que están resguardados, sino también los procesos que se realizan para cumplir con el mandato de poner este conocimiento a disposición de la comunidad, de manera que esta se reconozca e identifique para la construcción de su memoria colectiva.

## Conclusiones

Al realizar una revisión del estado del arte de la conservación de fotografía en Chile y en algunos países latinoamericanos, inmediatamente resalta el desarrollo significativo de numerosas instituciones y organizaciones que han trabajado colaborativamente en los últimos años para crear una base de conocimiento y establecer buenas prácticas en torno a la preservación de acervos. Esto ha contribuido a generar redes de trabajo y un constante flujo de actividades de capacitación.

Sin embargo, la realidad de los archivos y colecciones fotográficas en varios países aún dan cuenta de la enorme carencia de recursos, humanos y materiales, para proveer una adecuada protección y acceso a los valiosos acervos que resguardan la memoria colectiva. Muchos de los encargados deben postergar las tareas propias de la conservación, para dedicarse a la gestión de recursos, difusión y conseguir apoyo institucional, ya que los materiales fotográficos requieren tratamientos y

condiciones especiales, y demandan costos más elevados que el resto de las colecciones, en muchos casos.

Dado lo anterior, junto con la necesidad de formar especialistas en conservación de fotografía, que en sí misma es una disciplina que requiere muchos años de estudio y práctica, se necesitan profesionales con una amplia visión y competencias que incluyen el diseño y gestión de proyectos, manejo de equipos interdisciplinarios y otras herramientas de la gestión de colecciones, para dar mejor respuesta tanto a las necesidades correspondientes a la misión institucional como a la cada vez más alta demanda de investigadores y usuarios, que finalmente son los que le dan sentido a la labor de preservación. Así, se puede constatar la experiencia del Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile, donde el trabajo en las áreas de investigación y difusión es una parte fundamental para la sustentabilidad de trabajo de conservación, al destacar su estrecho vínculo con la comunidad.

Esta situación hace que, en la realidad regional, aún se tenga que subordinar el desarrollo de las investigaciones científicas, los tratamientos sofisticados y la restauración –que se pueden ver en las reuniones internacionales o en trabajos publicados en línea– al trabajo de acondicionamiento y almacenaje de grandes cantidades de fotografías que aún se encuentran en riesgo de desaparecer.

En este contexto, es indispensable que las instituciones desarrollen políticas claras, impulsadas por la necesidad de priorizar los problemas de las colecciones y el desarrollo de criterios en la toma de decisiones, ya que nunca se podrán tener todos los recursos para gestionar la preservación de todo el patrimonio fotográfico existente en los países, pero si se toman las decisiones correctas, se podrá preservar lo más significativo para la cultura de cada país.

## Bibliografía

**Collins, T. J.** “El cuidado de archivos fotográficos”, *Conservaplan* N° 6, London, Society of Archivist, 1986. Ed. en español: Biblioteca Nacional Venezuela, 1995.

**Csillag, Ilonka.** *Conservación de fotografía patrimonial*. Chile, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico y el Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2000. Disponible en [http://www.cncr.gob.cl/611/articles-4942\\_archivo\\_01.pdf](http://www.cncr.gob.cl/611/articles-4942_archivo_01.pdf).

**Fuentes de Cía, Ángel.** *Preservación del patrimonio fotográfico: problemas y necesidades*. Disponible en [https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/9524/preservacion\\_fuentes ICT\\_2003.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/9524/preservacion_fuentes ICT_2003.pdf?sequence=2&isAllowed=y).

**Funarte.** *Cuadernos técnicos*. Brasil, Centro de Conservação Fotográfica da Funarte, 1997. Los cuadernos 1, 2 y 3 en español.

**Lavédrine, Bertrand.** *Reconocer y conservar las fotografías antiguas*. Francia, Comité des Travaux Historique, 2009.

**Pavão, Luis.** *Conservación de colecciones de fotografía*. Trad. por Ángel Fuentes. Portugal, Ed. Consejería de Cultura de Andalucía, 2002.

**Roosa, Mark.** “El cuidado, manipulación, almacenamiento de fotografía”, *International Preservation Issues* N° 5. Trad. Amparo Torres y Martín Salazar. IFLA PAC, USA, 2004.

Caraffa, Costanza. "El archivo fotográfico como laboratorio. Historia del arte, fotografía y materialidad", *TAREA* 6 (6), pp. 116-137.

## RESUMEN

Investigadores, archivistas, bibliotecarios y curadores se encuentran con un desafío único cuando hallan una enorme cantidad de fotografías acumuladas en sus instituciones. Encararlas de una manera responsable significa reflexionar sobre estándares de catalogación y digitalización, capaces de registrar su complejidad (material). Esto también implica justificar constantemente una serie de inversiones: en proyectos de catalogación y digitalización, pero también en espacio de guardado, en restauración, en materiales de archivo y conservación, por no hablar de los recursos humanos. Por último, significa reflexionar sobre los sistemas de valores que se deciden aplicar al abordar estas colecciones. En este ensayo me voy a concentrar en estos sistemas de valores. Se están desarrollando alrededor del mundo –también en Latinoamérica– un número creciente de iniciativas aplicadas a los problemas de conservación y manejo de archivos fotográficos. Mi objetivo con este trabajo es agregar una reflexión conceptual a esas preocupaciones de conservación y manejo, y ofrecer algunas herramientas metodológicas para el tratamiento de fotografías documentales en las instituciones de historia del arte. Estos instrumentos derivan de la conjunción de teorías fotográficas y archivísticas y de las prácticas que moldearon mi experiencia como Jefa de la Phototek en el Kunsthistorisches Institut en Florencia, Max Planck Institute, durante más de una década.

**Palabras clave:** *Archivos fotográficos, Historia del arte, Kunsthistorisches Institut, materialidad.*

## ABSTRACT

"The Photo Archive as Laboratory. Art History, Photography, and Materiality"

Scholars, archivists, librarians, and curators today meet unique challenges when facing huge numbers of photographs accumulated in their institutions. Coming to terms with these masses in a responsible way means to reflect on cataloguing and digitization standards able to record their (material) complexity. It also means to constantly justify a series of investments: in cataloguing and digitization projects, but also in storage space, restoration, archival and conservation materials, not to speak of human resources. It means, ultimately, to reflect on the systems of value that one decides to apply while dealing with these holdings. While the dematerialization rhetoric that often goes hand-in-hand with digitization campaigns tends to increase their fragility, on the other side we are confronted more and more often with the "contemporary repackaging of erstwhile ephemeral and disposable photographic prints" that acquire a new "archival value". In this essay, I will focus on these systems of value. An increasing number of commendable initiatives all over the world –also in Latin America– have been dedicated to issues of conservation and management of photo archives. My aim with this paper is to add to these conservation and management concerns a conceptual reflection and to offer some methodological tools to deal with documentary photographs in art historical institutions. These instruments derive from the intersection of photographic and archival theories and practices that shape my experience as Head of the Photothek at the Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max Planck Institute, over more than a decade.

**Key words:** *photographic archives, Art History, Kunsthistorisches Institut, Materiality*

## El archivo fotográfico como laboratorio. Historia del arte, fotografía y materialidad<sup>1</sup>

Costanza Caraffa<sup>2</sup>

Investigadores, archivistas, bibliotecarios y curadores se encuentran con un desafío único cuando hallan una enorme cantidad de fotografías acumuladas en sus instituciones. Encararlas de una manera responsable significa reflexionar sobre estándares de catalogación y digitalización capaces de registrar su complejidad (material). Esto también implica justificar constantemente una serie de inversiones: en proyectos de catalogación y digitalización, pero también en espacio de guarda, en restauración, en materiales de archivo y conservación, por no hablar de los recursos humanos. Por último, significa reflexionar sobre los sistemas de valores que se decide aplicar al abordar estas colecciones. Mientras que la retórica de la desmaterialización —que a menudo va de la mano de campañas de digitalización— tiende a aumentar su fragilidad, por otra parte estamos

---

1 Este artículo es una versión ligeramente ampliada de un trabajo publicado en enero de 2019: Costanza Caraffa. "The Photo Archive as Laboratory. Art History, Photography, and Materiality", *Art Libraries Journal*, 44 (1), 2019, pp. 37-46. Agradezco a Kraig Binkowski el otorgarme la autorización para utilizar el material. © de las reproducciones digitales: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max Planck Institute. Traducción de Lucio Burucúa.

2 Jefa de la Photothek de la Kunsthistorisches Institut en Florencia, Instituto Max Planck. Correo electrónico: caraffa@khi.fi.it.

confrontados cada vez más seguido con el “reempaque contemporáneo de lo antiguamente efímero e impresiones fotográficas descartables’ que adquiere un nuevo ‘valor archivístico’”.<sup>3</sup> En este ensayo me voy a concentrar en estos sistemas de valores. Se está desarrollando alrededor del mundo –también en Latinoamérica– un número creciente de iniciativas aplicadas a los problemas de conservación y manejo de archivos fotográficos. Mi objetivo con este trabajo es agregar una reflexión conceptual a esas preocupaciones de conservación y manejo, y ofrecer algunas herramientas metodológicas para el tratamiento de fotografías documentales en las instituciones de historia del arte. Estos instrumentos derivan de la conjunción de teorías fotográficas y archivísticas y de las prácticas que moldearon mi experiencia como jefa de la Phototek en el Kunsthistorisches Institut (KHI) en Florencia, Max Planck Institute, durante más de una década.

## Introducción

Prácticamente, toda institución (de historia del arte) posee fondos fotográficos. Elizabeth Edwards describe dos formas principales de colecciones fotográficas dentro de las instituciones: la colección de fotografías reconocidas por su valor artístico y con un estatus oficial dado en los departamentos de museos, y aquellas que llama “no-colecciones” de fotografías documentales acumuladas azarosamente en museos, universidades e institutos de investigación.<sup>4</sup> Estas colecciones misceláneas, a menudo constituidas por fotografías anónimas, son de procedencias múltiples, representan un espectro muy amplio de técnicas y datan de distintos períodos. Muchas de ellas parecen haber perdido hoy su valor original (que había sido considerado exclusivamente “documental”), ya que parecen haber quedado obsoletas frente a nuevas reproducciones producidas por tecnologías más avanzadas. Estas no-colecciones son a menudo olvidadas, abandonadas al deterioro en armarios polvorientos, o son simplemente descartadas. Sin embargo, forman parte de un porcentaje significativo de todas las fotografías existentes en el mundo (junto

3 Nina Lager Vestberg. “Archival Value. On Photography, Materiality and Indexicality”, *Photographies*, 1 (1), 2008, pp. 49-65.

4 Elizabeth Edwards. “Thoughts on the ‘Non-Collections’ of the Archival Ecosystem”, en Julia Bärnighausen, Costanza Caraffa, Stefanie Klamm, Franka Schneider y Petra Wodtke (eds.): *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*. Berlin, EOA, 2019, pp. 69-84. Véase también: Elizabeth Edwards y Christopher A. Morton (eds.). *Photograph, Museums, Collections. Between art and information*. London, Bloomsbury Academic, 2015.

a instantáneas familiares). La enorme cantidad de fotografías anónimas que no han sido ni inventariadas ni catalogadas y que permanecen congeladas dentro de las instituciones, constituye un desafío especial. En los sistemas operativos de la historia del arte y de los museos, las fotografías cumplen un rol que es tan fundamental como mal percibido, precisamente por ser ubicuas. Pueden encontrarse en cualquier parte (como documentación, en exhibiciones, como material de estudio, como herramientas para los curadores), pero no son vistas. Esto sucede porque son reproducibles y, por ende, carecen de la cualidad de “unicidad”, que es el criterio principal para evaluar y valorar objetos en los museos. Además, resisten los enfoques convencionales de la historia del arte, que tienden a concentrarse en la autoría fotográfica y en la indicialidad. Este estado incierto<sup>5</sup> relega las fotografías documentales a una posición muy baja en la jerarquía de los museos y de los valores de la historia del arte. La fragilidad inherente de semejantes colecciones fotográficas –o no-colecciones– es aún más aguda en contextos geopolíticos caracterizados por crisis económicas y humanitarias, inestabilidad política y conflictos.

## Fotografía e historia del arte

Durante las últimas décadas, hubo una gran cantidad de estudios sobre la interacción dinámica entre técnicas fotográficas y métodos de análisis científico, especialmente en el área de la historia del arte.<sup>6</sup> Esta interacción se basó en la presunta neutralidad de los documentos fotográficos como productos de un proceso químico-mecánico: bajo esta premisa, el pensamiento académico positivista pudo ubicar la fotografía al servicio de la “ciencia” como una forma de evidencia objetiva. La retórica de la objetividad fotográfica anclada en el siglo XIX fue deconstruida hace tiempo, pero, paradójicamente, se vio reavivada con el advenimiento de la fotografía digital. La digitalización es otro de los factores que atrajo una renovada atención hacia archivos privados e institucionales,

---

5 Elizabeth Edwards y Sigrid Lien (eds.). *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs*. Farnham, Ashgate, 2014.

6 Entre las publicaciones más importantes están: Anthony J. Hamber. *A higher branch of the art. Photographing the fine arts in England 1839-1880* (Amsterdam, Gordon and Breach, 1996); Geraldine A. Johnson. *Sculpture and photography: envisioning the third dimension* (Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1998); Costanza Caraffa (ed.). *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History* (Berlin-Munich, Deutscher Kunstverlag, 2011); Dorothea Peters. “Auf Spurensuche. Giovanni Morelli und die Fotografie”, en Herta Wolf (ed.): *Zeigen und/oder beweisen? Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens* (Berlin-Boston, De Gruyter, 2016), pp. 15-43; Sarah Hamill y Megan R. Luke (eds.). *Photography and Sculpture: The Art Object in Reproduction* (Los Angeles, The Getty Research Institute, 2017).

dedicados a la documentación de obras de arte y de arquitectura; otros factores incluyen el creciente interés por una historia crítica de las disciplinas académicas como productos de la sociedad y la cultura, y el reconocimiento de las fotografías como objetos de la cultura material. La misma retórica de objetividad impregna la mirada clásica de los archivos como “templos de memoria”, en los que los documentos (o fotografías documentales) están salvaguardados por archivistas como sacerdotes neutrales de la conservación. Sin embargo, ese papel de la pura custodia fue cuestionado por la teoría archivística posmoderna, por no comprender el conjunto de acciones e interacciones que se ponen en juego con las fotografías en los archivos.<sup>7</sup>

La investigación sobre fotografía e historia del arte estuvo, en un principio, influenciada por el discurso sobre la naturaleza de la imagen fotográfica como *acheiropoieton* (“no hecho por manos humanas”) y sobre su “veracidad”, que tiende a reducir las fotografías a su pura visibilidad y doble dimensión. Un nuevo camino fue abierto por el reconocimiento de que una foto es al mismo tiempo “un objeto físico y una imagen visual”.<sup>8</sup> En efecto, a partir de los noventa se desarrolló una vertiente de estudios interdisciplinarios basados en antropología y estudios archivísticos, que ha extraído de los estudios sobre la cultura material las herramientas metodológicas para direccionar nuevamente la atención hacia la materialidad de los objetos fotográficos, superando las jerarquías tradicionales de valores basados en la unicidad y en la autoría. De acuerdo con esta tendencia de investigación, las fotografías no son solo imágenes y documentos visuales, sino también objetos tridimensionales moldeados históricamente.<sup>9</sup> Tienen una presencia física, con algunas huellas de manipulación y uso, y circulan en redes sociales, políticas e institucionales. Más allá de su contenido visual, tienen que ser reconocidas como “actores” materiales, no solo por representar de manera indicial los objetos que reproducen, sino por cumplir un rol crucial en el proceso de creación de significado dentro de las prácticas académicas y científicas. El enfoque

7 Terry Cook y Joan M. Schwartz. “Archives, Records, and Power,” *Archival Science: International Journal on Recorded Information* 2, Nº 1-2 y 3-4, 2002.

8 Joan M. Schwartz. “We Make Our Tools and Our Tools Make Us: Lessons from Photographs for the Practice, Politics and Poetics of Diplomats”, *Archivaria* 40, otoño 1995, pp. 40-74, aquí p. 45.

9 En este punto, las publicaciones más destacadas son: Joan M. Schwartz. “We Make Our Tools...”, *op. cit.*; Christopher Pinney. *Camera Indica. The Social Life of Indian Photographs* (London, Reaktion Books, 1997); Elizabeth Edwards. *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums* (Oxford, Berg, 2001); Elizabeth Edwards y Janice Hart (eds.). *Photographs Objects Histories: on the Materiality of Images* (London, Routledge, 2004). Para una visión general, ver Costanza Caraffa. “Photographic Itineraries in Time and Space. Photographs as Material Objects”, en Gil Pasternak (ed.): *Handbook of Photography Studies*. London, Bloomsbury Academic, 2019, pp. 79-96.



material incentivó estudios sobre fotografía e historia del arte y dio inicio a la exploración del potencial epistemológico de los archivos fotográficos documentales.<sup>10</sup> Los archivos también son más que la suma de las fotografías que se conservan en ellos. Son organismos dinámicos que están dotados de su propia materialidad. Constituyen el entorno en el que las fotografías interactúan con las estructuras y las prácticas archivísticas, con las taxonomías y las tecnologías utilizadas, con las diversas ideologías institucionales y académicas que están por encima de ellas y, por supuesto, con archivistas, coleccionistas y usuarios.<sup>11</sup> Un archivo de este tipo es la Photothek del Kunsthistorisches Institut de Florencia.

### Foto-objetos ejemplares: el legado Ludwig en la Photothek

El Kunsthistorisches Institut de Florencia, Max Planck Institute, es una de las instituciones de investigación más antiguas dedicadas a la historia del arte y la arquitectura italianas. El KHI, incluyendo su Biblioteca y su Photothek, fue fundado en Florencia en 1897, por iniciativa de un grupo de historiadores del arte del área germano parlante.<sup>12</sup> Bajo los auspicios de la Sociedad Max Planck desde 2002, hoy en día sus actividades de investigación están situadas en la intersección de la historia del arte mediterránea, europea y global.

Desde hace ciento veinte años, el archivo fotográfico del Instituto colecciona, cataloga y clasifica reproducciones fotográficas de piezas de arte y arquitectura italianas, poniéndolas a disposición de los investigadores con fines comparativos en pesquisas sobre la historia del arte.<sup>13</sup> Mientras tanto, la Photothek se estableció también como una unidad de investigación sobre archivos y fotografía, un laboratorio que contribuye al debate internacional e interdisciplinario acerca del papel que cumplen hoy en día los archivos fotográficos en la investigación y en

---

10 Costanza Caraffa. "From 'Photo Libraries' to 'Photo Archives': on the Epistemological Potential of Art-historical Photo Collections", en Costanza Caraffa (ed.): *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*. Berlin-München, Deutscher Kunstverlag, 2011, pp. 11-44.

11 Joan M. Schwartz. "'Records of Simple Truth and Precision': Photography, Archives, and the Illusion of Control", *Archivaria* 50, otoño 2000, pp. 1-40; Terry Cook y Joan M. Schwartz (eds.). "Archives, Records, and Power", doble tema monográfico del *Archival Science: International Journal on Recorded Information* 2, Nº 1-2 y 3-4, 2002).

12 Hans W. Hubert. *Das Kunsthistorische Institut in Florenz: von der Gründung bis zum hundertjährigen Jubiläum (1897-1997)*. Florenz, Il Ventilabro, 1997.

13 Para la historia de la Photothek, véase Ute Dercks. "Wenn das Sammeln zur 'fixen Idee' wird: Die frühen Fotokampagnen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", *Rundbrief Fotografie* 22 (2), 2015, pp. 7-18.

la sociedad del siglo XXI.<sup>14</sup> Las cuestiones de investigación discutidas en proyectos, conferencias y publicaciones conciernen a la circulación y distribución de fotografías, a la construcción de métodos alrededor del manejo y uso de fotografías en contextos académicos, al arreglo, clasificación y prácticas laborales *in situ* en los archivos fotográficos, a la formación y transformación de cánones, así como también a los procesos de institucionalización.

Desde esta nueva perspectiva, una serie de seis fotografías de gran formato (en rigor, foto-objetos), que hasta hace apenas algunos años atrás hubieran sido desatendidos, adquieren ahora una nueva relevancia y pueden ayudarnos a poner a prueba el enfoque material. La serie de seis láminas se preserva en archivadores de “Grösstes Format”, el mayor de los tres formatos de cartones soporte utilizados en la Photothek (aproximadamente 40 x 50 cm). Como lo indica el sello en el reverso, “Dr. Gustav Ludwigs / Vermächtnis 1905”, estas imágenes provienen del legado de Gustav Ludwig (1854-1905), uno de los historiadores del arte más sobresalientes de su generación, aunque hoy en día ha sido prácticamente olvidado.<sup>15</sup> Las láminas están relacionadas con un ensayo sobre el pintor renacentista Bonifazio Veronese, que Ludwig publicó en 1901-1902, en tres partes, en el *Jahrbuch der Preußischen Kunststammlung*.<sup>16</sup> En el ensayo, Ludwig no solo documentó la poco conocida biografía del pintor renacentista con la ayuda de material de archivo fresco, sino que también intentó una reconstrucción de la decoración que hizo del Palazzo dei Camerlenghi en Venecia (1529, y después completada por Tintoretto). Las pinturas con escenas bíblicas y de santos, que anteriormente adornaban las partes superiores de las paredes de los distintos pasillos del *palazzo*, fueron removidas en 1806 y ahora están dispersas mayoritariamente entre Venecia, Milán y Módena.<sup>17</sup> Ludwig intentó reconstruir con la mayor precisión posible la posición original en la que estaban colgadas en las habitaciones. Para ello, mandó a hacer una copia del plano del piso del Palazzo dei Camerlenghi, ubicado en el Archivo

14 Aquí solo hago mención a la serie de conferencias internacionales “Photo Archives”, y también a las “Florence Declaration – Recommendations for the Preservation of Analogue Photo Archives” (más en <http://www.khi.fi.it/PhotoLibrary>, desde el 6 de junio de 2019).

15 Martin Gaier. “Die heilige Ursula hängt mir schon ellenlang zum Hals heraus”: Gustav Ludwig tra storia artistica e culturale 1895-1905”, en Susanne Winter (ed.): *Presenze tedesche a Venezia*. Rome, Ed. di Storia e Letteratura, 2005, pp. 131-175.

16 Gustav Ludwig. “Bonifazio di Pitati da Verona: eine archivalische Untersuchung”, *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 1-2, 1901, pp. 61-78, 180-199; y 3, 1902, pp. 36-66.

17 Algunas pinturas pertenecientes a este ciclo están ahora en Budapest, Berlín y Florencia. En los tiempos de Ludwig, un buen número de pinturas estaban en Viena. Sandra Moschini Marconi. *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*. Rome, Istituto Poligrafico dello Stato, 1962, pp. 37-66; Philip Cottrell. “Corporate Colors: Bonifacio and Tintoretto at the Palazzo dei Camerlenghi in Venice”, *The Art Bulletin* 82, 2000, pp. 658-678.

di Stato en Venecia, y levantó los muros de cada habitación individual –probablemente con la ayuda del dibujante Zaccaria Dal Bo, quien lo asistió en por lo menos otro proyecto, la reconstrucción del llamado “restello”–.<sup>18</sup> Este material nos ofrece una infrecuente aproximación al laboratorio visual y mental del historiador del arte. Muestra cómo Ludwig utilizó la técnica del fotomontaje para poner a prueba e ilustrar la reconstrucción propuesta, pegando fotografías (en este caso, impresiones a la albúmina) de las pinturas individuales en las alzadas y anotando sus ubicaciones contemporáneas (entonces Venecia o Viena) en los compartimientos inferiores de las paredes, junto a las fechas propuestas con base en sus estudios archivísticos. La claridad con que Ludwig entendió este método como un proceso creativo puede verse en el dibujo con la inscripción: “Roher Versuch” (ensayo experimental) (fig. 1). Este tipo de “prueba” formó la base para las ilustraciones de su trabajo en el *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlung* (fig. 2). Explorando las cajas dedicadas a Bonifazio en la sección de pintura/Renacimiento, se encuentra otro grupo de fotografías montadas sobre cartón de formato estándar (c. 24 x 34 cm), también provenientes del legado de Ludwig, y que reproducen cada una de las escenas de la decoración mural del Palazzo dei Camerlenghi (figs. 4-6). El grupo de fotografías presentadas (véase también las figs. 9 y 10) –de las que son parte integral los cartones soporte, los sellos, las inscripciones, etc.– nos ofrece la oportunidad de reconstruir la rutina cotidiana del historiador del arte, excepcionalmente bien documentada gracias a la conservación de varias etapas del proceso intelectual –y también manual, casi artesanal–, que apuntaló la interpretación de Ludwig sobre el ciclo Camerlenghi (incluyendo la reconstrucción arquitectónica de los muros). Aquí el uso de la fotografía está directamente relacionado con una indagación precisa de la historia del arte. Con el objetivo de reconstruir la secuencia del ciclo de Bonifazio, Ludwig sustrajo las pinturas de las paredes de los museos que las exhibían y las repuso –de manera virtual, al menos– en sus contextos espaciales y funcionales originales. Esta práctica corresponde a un cambio en la manera en la que la fotografía fue utilizada como herramienta de la historia del arte: luego de que las primeras generaciones de historiadores del arte explotaron la descontextualización de las obras, facultada y fomentada por la introducción de la fotografía, la misma técnica fue empleada aquí en el sentido contrario, como una manera de recontextualizar las obras y

---

18 Costanza Caraffa y Almut Goldhahn. “Fotografien als Forschungsobjekte. Der Nachlass Gustav Ludwigs in der Photothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz”, en Irene Ziehe y Ulrich Hägele (eds.): *Fotografie und Film im Archiv: Sammeln, Bewahren, Erforschen*, Münster-New York-München-Berlin, Waxmann, 2013, pp. 73-84, aquí p. 79.

reconstruir el contexto en el cual habían sido dispuestas originalmente. No solo las pinturas, sino también las fotografías fueron resituadas en el espacio y en la historia. Gustav Ludwig había perfeccionado la técnica de la fotografía al menos desde la época de su formación en Viena, cuando concurrió a cursos de fotografía en el Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren.<sup>19</sup> Allí no solo adquirió habilidades puramente técnicas, sino que también participó de un ambiente experimental, cuyo objetivo era la aplicación del proceso fotográfico a la investigación científica.<sup>20</sup> En alguno de los cartones Camerlenghi, agregó incluso anotaciones manuscritas con instrucciones específicas para la preparación de las láminas fotográficas y sobre el modo en que debían insertarse en la publicación. La inscripción en la parte central superior de la lámina cuyo número de inventario es 8392, por ejemplo, dice: “Das Ganze in Platindruck ausgeführt retouchiert und harmonisiert giebt dann ein vorzügliches Cliché” (“Todo hecho como una copia al platino, retocado y armonizado, dará un excelente cliché para impresión”).

La lámina con el número de inventario 8392 (fig. 2) es un verdadero palimpsesto que registra las huellas de la función original del foto-objeto, incluyendo, como hemos visto, las anotaciones e instrucciones del mismo Ludwig destinadas al técnico y a la imprenta. También documenta su biografía o su itinerario al interior de la Photothek, luego de que su legado entrara en el KHI entre 1905 y 1906.<sup>21</sup> En la esquina superior izquierda del cartón soporte vemos, entre otras cosas, el número de inventario de la Photothek “Inv. N° 8392”, también registrado en el libro inventario de 1908 (fig. 3), cuando se creó la entrada correspondiente. En ese mismo momento, el cartón recibió el sello del KHI, en el centro inferior. El sello “Mal. Renaiss.” en la parte superior derecha indica que forma parte de la sección *Malerei* (pintura), subsección *Renacimiento*. La inscripción en lápiz “Ma XVI” (pintura 16. c.), levemente a la izquierda, está relacionada con el sistema de clasificación original usado en la Phototek hasta 1912-1914, que no se basaba en períodos de la historia del arte, sino en siglos:<sup>22</sup> también la historia de

19 Martin Gaier, “Die heilige Ursula...”, *op. cit.*, p. 140.

20 Josef Maria Eder, Maren Gröning y Ulrike Matzer. *Photographie als Wissenschaft: Positionen um 1900*. Paderborn, Fink, 2013.

21 Verein zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz e.V., *Kunsthistorisches Institut in Florenz. Jahresbericht, 1905-1906*, 4. El concepto de biografía social de los objetos se toma de Arjun Appadurai (ed.). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

22 Ute Dercks. “‘And because the use of the photographic device is impossible without a proper card catalog...’: the typological-stylistic arrangement and the subject cross-reference index of the KHI’s Photothek (1897-1930s)”, *Visual resources*, 2014, pp. 181-200, aquí 190.

la Photothek y su estructura está inscrita en el soporte. El punto rojo sobre el número de inventario significa que la imagen fue catalogada en la base de datos de la Photothek, lo cual ocurrió en la fase temprana de nuestra catalogación electrónica, comenzada en 1993, aunque la fecha exacta de creación de la entrada no está registrada en la base de datos. La lámina fue digitalizada en 2011 para la preparación de la exhibición *online* de la Photothek sobre el legado de Ludwig,<sup>23</sup> pero el número “fld0004772x\_p” de la reproducción digital, anotado en lápiz a la derecha en la parte inferior del cartón, no es visible en la ilustración aquí publicada dado que el escaneo es previo. En el mismo 2011 se agregó una entrada sobre el escaneo a los metadatos correspondientes a la lámina 8392. Todo este conocimiento —y no solo información— está registrado también en el catálogo de fichas de la Photothek (fig. 7).<sup>24</sup> Mientras tanto, el conjunto Camerlenghi fue agregado progresivamente a la sección *Cimelia Photographica* (Memorabilia Fotográfica), junto a otras fotografías históricas particularmente valiosas. Me gustaría destacar aquí que investigadores, archivistas y bibliotecarios llevan a cabo acciones cotidianas en sus instituciones, y que estas acciones cambian y moldean los foto-objetos. Las claves que hasta aquí describí solo pudieron emerger y ser detectadas durante un proceso que tomó mucho tiempo e involucró muchas conversaciones con mis colegas y otros expertos.<sup>25</sup> Por supuesto, este proceso no ha concluido.

## Análogo, digital: material

Utilizando el enfoque material, el citado conjunto de fotografías, que a primera vista no atraía a los historiadores del arte hacia la búsqueda de material visual, comenzó a desplegar su agencia. Está claro que la lámina 8392 tiene mucho para decirnos, si es que estamos dispuestos a escucharla y no nos limitamos a su contenido visual. Para captar la complejidad y las múltiples capas de las láminas Camerlenghi de Ludwig, fue necesario ir más allá de la observación visual y considerarlos como objetos materiales en una dimensión espacial y temporal, en contextos sociales y culturales. Reconstruir el contexto y los objetivos de su

---

23 En preparación de la exhibición *online* “Gustav Ludwig. The photographic bequest”, desde el 25 de octubre de 2018 (<http://photothek.khi.fi.it/documents/oau/00000045>).

24 Terry Cook. “From Information to Knowledge: An Intellectual Paradigm for Archives,” *Archivaria*, vol. 19, invierno, 1984-1985, pp. 28-49.

25 Una historia narrada con maestría en “how clues become detectable” en Zeynep Devrim Gürsel. “A Picture of Health: The Search for a Genre to Visualize Care in Late Ottoman Istanbul”, *Grey Room* 72, verano, 2018, pp. 36-67.

producción es tan relevante como rastrear su itinerario (abierto) dentro de la Photothek.

¿Qué preguntas surgen desde el enfoque material hacia los foto-objetos tales como la 8392? La materialidad de los foto-objetos debe considerarse como producto de una técnica fotográfica particular, con propiedades físicas y químicas particulares, impresas mediante un proceso particular en un tipo de papel particular, con dimensiones particulares, y así siguiendo. También, la materialidad de su forma de presentación debe ser analizada —el montaje sobre cartón, con sus sellos e inscripciones, y las cajas y carpetas en donde están contenidas—. Otras preguntas tienen que ver con procesos asociados a su producción, difusión, uso, conservación, desecho y reciclado. Muchas de estas prácticas históricas permanecieron en uso o se han seguido desarrollando hasta hoy, y en cierta medida se transfirieron a la esfera de lo digital. Los foto-objetos son dinámicos e inestables tanto en su dimensión histórica como en la actual; y todo lo que hagamos o digamos sobre ellos será un aporte adicional a su formación y transformación.

Este enfoque tiene consecuencias para las prácticas actuales en los archivos fotográficos que incluyen catalogación electrónica y digitalización. Los foto-objetos deberían digitalizarse en alta resolución, no solo las imágenes, sino todo el soporte y, de ser necesario, también el dorso. La catalogación de fotografías como objetos materiales genera problemáticas específicas, debido a que las prácticas de catalogación y los sistemas taxonómicos (ya sean análogos o digitales) se han basado tradicionalmente en el texto y tienden a reducir las fotografías a su contenido visual.<sup>26</sup> En aras de considerar todos los aspectos materiales y las capas entre las impresiones originales y sus copias digitales (que son nuevos foto-objetos digitales, de hecho), fue necesario expandir el rango de campos y categorías utilizados en la base de datos de la Photothek.

Todas las acciones aquí descritas fueron y son realizadas a diario, no por “el archivo” como entidad abstracta, sino por individuos: archivistas, fotógrafos e investigadores como actores “históricamente situados”<sup>27</sup> que deben tomar decisiones todos los días y, por lo tanto, moldear la estructura del archivo y los posibles significados y usos de las fotografías. Aplican diferentes sistemas de valores que también están “situados” en espacio y tiempo. Crean nuevo conocimiento. Por esta razón, siempre hay una dimensión política inherente en sus actividades: los archivistas deben reflexionar críticamente sobre sus procesos

26 Joan M. Schwartz. “Coming to Terms with Photographs: Descriptive Standards, Linguistic ‘Othering’, and the Margins of Archivry”, *Archivaria* 54, 2002, pp. 142-171.

27 Joan M. Schwartz. “We Make Our Tools...”, *op. cit.*, p. 62.

de trabajo, y hacerlos transparentes. Esto es lo más importante (y difícil) con la actual coexistencia de formatos analógicos y digitales y los borrosos límites entre ambos. Paolo Favero recomienda no hablar de imágenes digitales, sino de “imágenes en un hábitat digital”.<sup>28</sup> En este hábitat digital es esencial extender nuestra atención hacia la materialidad de lo digital en sí. Los medios digitales moldean los actos de nuestra memoria –individual, familiar y colectiva–. Incluso sin considerar el problema de la basura digital,<sup>29</sup> el empleo de la fotografía digital presupone la necesidad de servirnos de una variedad de objetos (por ejemplo, *tablets* y *smartphones*, pero también tecnologías portátiles) cuyo uso está ligado a una gestualidad específica. Las transformaciones que ocurren en el hábitat digital no se dirigen de hecho hacia una “desmaterialización” progresiva: hay una serie de tecnologías (como la de las impresoras 3D y otras tecnologías portátiles) que, cada vez más, serán utilizadas para traducir imágenes o ideas abstractas a objetos materiales.<sup>30</sup> Estas tecnologías transforman las relaciones entre la visión, el cuerpo y los sentidos a los que la fotografía analógica nos acostumbró. También cuestionan la asociación entre fotografía y tiempo, ya que las prácticas de la fotografía digital ya no aparecen en las redes sociales para registrar el pasado; parecen, en cambio, comentar el presente, en un constante estado de devenir.<sup>31</sup> Las imágenes digitales que circulan en las redes sociales tienen la capacidad de impactar en la vida de las personas y de reunir individuos en comunidades: están, por lo tanto, lejos de ser “inmateriales”.<sup>32</sup> Todo esto tendrá y ya tiene consecuencias para las prácticas de los archivos fotográficos, que cambian con el transcurso del tiempo y son ellos mismos moldeados por las tecnologías y por los sistemas de valores.

---

28 Paolo S. H. Favero. *The Present Image. Visible Stories in a Digital Habitat*. London, Palgrave Macmillan, 2018.

29 Jennifer Gabrys. *Digital Rubbish: A Natural History of Electronics*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2011; Richard Maxwell, Jon Raundalen y Nina Lager Vestberg (eds.). *Media and the Ecological Crisis*. London, Routledge, 2015.

30 Paolo S. H. Favero. *The Present Image*, *op. cit.*

31 Scott McQuire, “Photography’s afterlife: Documentary images and the operational archive”, *Journal of Material Culture*, vol. 18, 2013, pp. 223–241; Daniel Miller, “Photography in the Age of Snapchat”, *Anthropology & Photography*, vol. 1, Royal Anthropological Institute, London, 2015, acceso *online* abierto.

32 Graeme Were y Paolo S. H. Favero (eds.). “Imaging Digital Lives: Participation, Politics and Identity in Indigenous, Diaspora, and Marginal Communities”, número especial de *Journal of Material Culture*, 18 (3), 2013; Daniel Miller. “Photography in the Age of Snapchat”, *op. cit.*; Shireen Walton. “Photographic Truth in Motion: The Case of Iranian Photoblogs”, *Anthropology & Photography*, vol. 4, Royal Anthropological Institute, London, 2016, acceso *online* abierto.

## Archivos fotográficos como ecosistemas

Este carácter dinámico de los archivos fotográficos puede explicarse mejor en términos de ecosistema.<sup>33</sup> Los archivos fotográficos son sistemas abiertos, dinámicos y complejos formados por organismos de distinto tipo, que tienen una acción recíproca entre sí y con su entorno —no solo las fotografías, sino también los libros de inventario, los cartones de soporte, los muebles archiveros, e incluso los registros digitalizados y electrónicos que interactúan dentro del hábitat del archivo—. También los recursos humanos involucrados —como archivistas e investigadores—, así como las prácticas académicas y archivísticas y las tecnologías, son parte fundamental del ecosistema. Ante todo, pensar un archivo fotográfico como un ecosistema nos permite superar finalmente las jerarquías de valor (a menudo asociadas con la autoría) que tradicionalmente determinan el estatus de las fotografías dentro de una institución de historia del arte —en un ecosistema, el menor y el mayor, las mosca y el pavo real, son igualmente indispensables para el equilibrio del sistema y su mantenimiento—. Solo considerando la lámina 8392 como una fotografía individual y también como un organismo que interactúa con el contexto material de la Photothek, podemos explorar el potencial epistemológico en su totalidad. El examen detallado de estos foto-objetos seleccionados nos permite reflexionar sobre un posible peligro inherente al enfoque material, el “efecto museo”<sup>34</sup> asociado a su traslado al Cimelia Photographica. Si nos concentramos en unos foto-objetos individuales y excepcionales, nuestro objetivo no debería ser extrapolarlos de su archivo y colocarlos aislados en una vitrina de vidrio, olvidando el resto. De ser así, terminaríamos perpetuando el enfoque museístico que alimentó hasta ahora el fenómeno contrario, esto es, la baja visibilidad de muchas colecciones fotográficas “funcionales”. Historias como la de la 8392 nos permiten entender, por el contrario, que la *masa* anónima del archivo es un valor en sí mismo, un valor para preservar como parte de nuestro patrimonio cultural.

Este análisis detenido de un pequeño grupo de objetos extraídos del archivo fotográfico pone de relieve las interacciones dentro del ecosistema y expone al ecosistema como un todo. Debido a su capacidad para

---

33 Elizabeth Edwards y Sigrid Lien (eds.). *Uncertain Images*, op. cit., pp. 4-5; Costanza Caraffa. “Manzoni in the Phototek, Photographic Archives as Ecosystems”, en Hana Buddeus, Katarína Mašterová y Vojtěch Lahoda (eds.): *Instant presence. Representing Art in Photography: in Honor of Josef Sudek (1896-1976)*. Prague, Artefactum, Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences, 2017, pp. 121-136; Elizabeth Edwards. “Thoughts on the ‘Non-Collections’”, op. cit.

34 Svetlana Alpers, “The Museum as a Way of Seeing”, en Ivan Karp y Steven D. Lavine (eds.): *Exhibiting Cultures*. Washington, Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 25-32, aquí p. 26.



hacer foco en “grandes narrativas” a partir de “pequeñas narrativas”, la técnica de la lectura en detalle fue privilegiada en los estudios sobre fotografía y materialidad.<sup>35</sup> La “pequeña narrativa” que creé sobre la lámina 8392 puede ayudarnos a entender un contexto más amplio: aquel del archivo en el cual este foto-objeto está activo –la Photothek, con su amplio volumen de fotografías anónimas–. La historia que relaté hasta aquí es, efectivamente, una nueva narrativa, tan construida como una de tipo tradicional que hubiese considerado la 8392 simplemente en un sentido indicial. Esta nueva narrativa sirve para varios propósitos, sin ser menores los fines institucionales, puesto que produce su propia “retórica de valor”.<sup>36</sup> Puede ser usada como moneda de cambio en las negociaciones llevadas adelante dentro de las instituciones mismas, o con niveles más altos de burocracia, para enfatizar el valor –y por ende la necesidad de conservación– de este tipo de foto-objetos como *pars pro toto* de sus respectivos archivos. Este es un objetivo común a muchas instituciones que hoy en día deben luchar con uñas y dientes para asegurar la supervivencia de las colecciones fotográficas frente al extendido pero ilusorio precepto de absoluta digitalización. De todos modos, el valor creado por cualquier intervención de este tipo no puede limitarse a –o acabarse en– la consagración de fotografías individuales como piezas de museo en detrimento del ecosistema como un todo. Las cajas de la Cimelia Photographica como parte de nuestras colecciones especiales no deben convertirse en algo extraído del ecosistema, algo por fuera de él. El ecosistema, por otra parte, no puede mantener su propio equilibrio si algunas especies son quitadas de él. En última instancia, este enfoque sugiere que las jerarquías de valor académicas de la fotografía son ellas mismas construcciones históricas destinadas a mutar en el tiempo y en el espacio. Investigaciones futuras podrán dirigir su atención a otras fotografías que aún deben emerger del archivo. En conclusión, el primer paso necesario para la conservación de archivos fotográficos a largo plazo es promover la investigación pormenorizada de sus objetos fotográficos.

---

35 Elizabeth Edwards. *Raw Histories*, op. cit., p. 5, con referencia a Janet Hoskins, *Biographical Objects: How Things Tell the Stories of People's Lives* (New York, Routledge, 1998) para la relación entre “pequeñas narrativas” y “grandes narrativas”.

36 Corinne A. Kratz. “Rhetorics of Value: Constituting Worth and Meaning through Cultural Display”, *Visual Anthropology Review*, 27 (1), primavera, 2011, pp. 21-48.



Figura 1. Reconstrucción de Gustav Ludwig de la decoración mural en la segunda sala del Magistrato del Sale, Palazzo dei Camerlenghi en Venecia, previo a 1901, aguada e impresiones a la albúmina, con anotaciones manuscritas de Ludwig, 41,7 x 53,5 cm (soporte), inv. N° 8392.

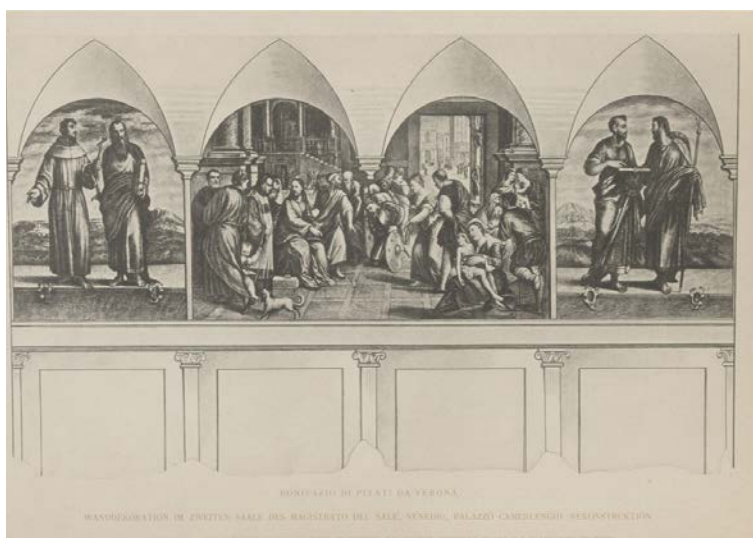


Figura 2. Reconstrucción de Ludwig de la decoración mural en la segunda sala del Magistrato del Sale, fototipia. De: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 22/1901, placa sin número (anteriormente p. 63).

Nº de inv.	Material	Signatura	Clase	Apuntes	Revelado	Exposición	País	Fecha de entrega	Revelado	Observaciones
8382	Bonifazio Veronese	Fransisco de Sales	Wien, Hofmuseum	Inv. 101	Litogr.	Austria, Viena		1	1	En Dúbrava expuestas
8383	"	"	"	"	"	"	"	1	1	En Dúbrava expuestas
8384	"	"	"	"	"	"	"	1	1	En Dúbrava expuestas
8385	"	"	"	"	"	"	"	1	1	En Dúbrava expuestas
8386	"	"	"	"	"	"	"	1	1	En Dúbrava expuestas
8387	"	"	"	"	"	"	"	1	1	En Dúbrava expuestas
8388	"	"	"	"	"	"	"	1	1	En Dúbrava expuestas
8389	"	"	"	"	"	"	"	1	1	En Dúbrava expuestas
8390	"	"	"	"	"	"	"	1	1	En Dúbrava expuestas
8391	"	"	"	"	"	"	"	1	1	En Dúbrava expuestas
8392	Bonifazio	Reinhold von	"	Inv. 101	"	"	"	1	1	En Dúbrava expuestas
8393	"	"	"	"	"	"	"	1	1	En Dúbrava expuestas
8394	"	"	"	"	"	"	"	1	1	En Dúbrava expuestas
8395	"	"	"	"	"	"	"	1	1	En Dúbrava expuestas
8396	"	"	"	"	"	"	"	1	1	En Dúbrava expuestas
8397	Stipione Curjel	Reinhold von	"	Inv. 101	"	"	"	1	1	En Dúbrava expuestas
8398	"	"	"	"	"	"	"	1	1	En Dúbrava expuestas
8399	"	"	"	"	"	"	"	1	1	En Dúbrava expuestas
8400	"	"	"	"	"	"	"	1	1	En Dúbrava expuestas
8401	Antonio Palma	Reinhold von	"	Inv. 101	"	"	"	1	1	En Dúbrava expuestas

Figura 3. Libro de inventario N° III de la Photothek, entradas 8382 a 8401, 1908.



Figura 4. Carlo Naya: Bonifazio Veronese, Cristo y la adúltera. Venecia, Accademia, previo a 1901, copia a la albúmina, 20,3 x 25,9 cm (fotografía), inv. N° 7233.

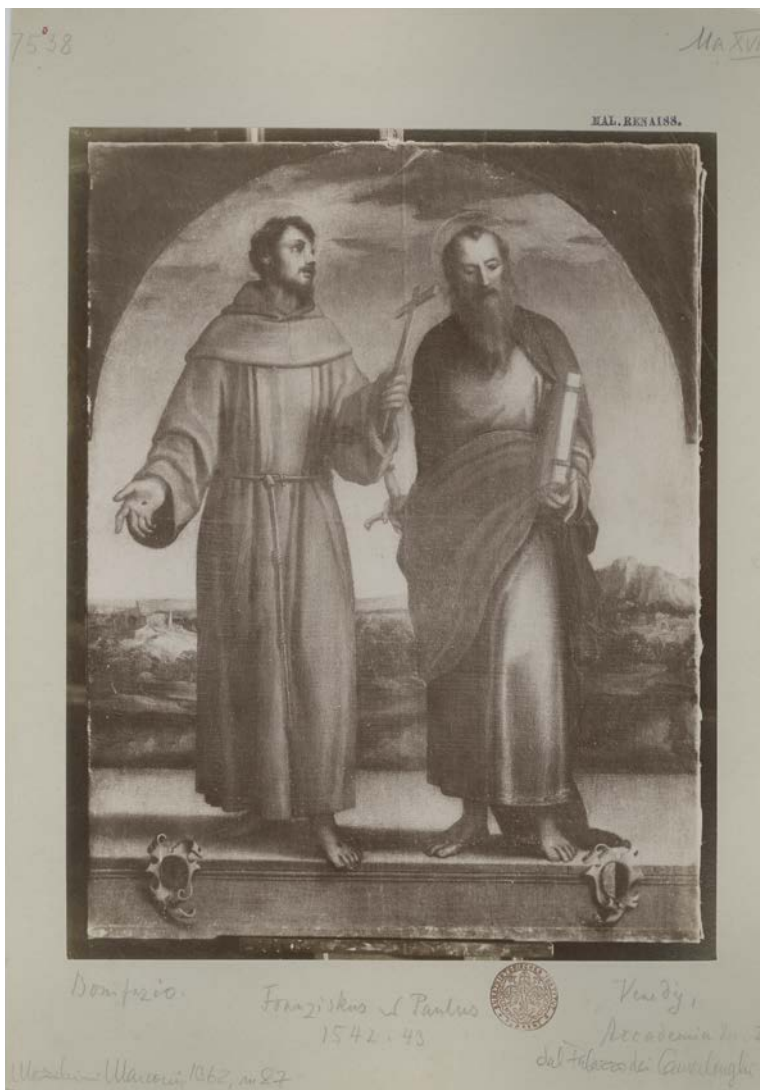


Figura 5. Fotógrafo desconocido: Bonifazio Veronese, San Francisco y Pablo. Venecia, Accademia, previo a 1901, copia a la albúmina, 26 x 20,6 cm (fotografía), inv. Nº 7538.

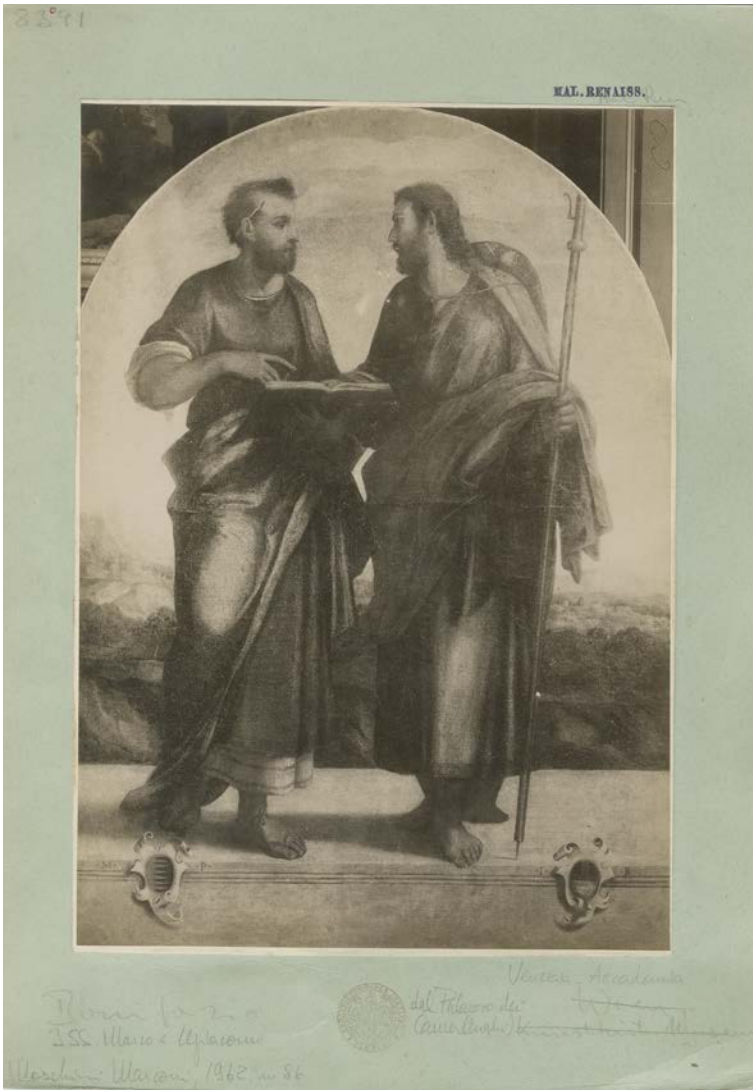
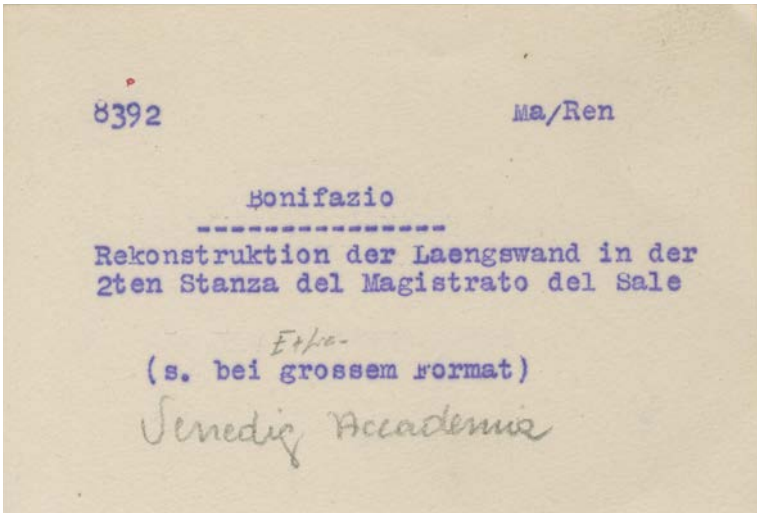


Figura 6. Fotógrafo desconocido: Bonifazio Veronese, Santos Santiago y Marcos. Venecia, Accademia (anteriormente Vienna, Kunsthistorisches Museum, entre 1838 y 1919), previo a 1901, copia a la albúmina, 26,1 x 18,5 cm (fotografía), inv. Nº 8391.



Figura 7. Reverso de inv. N° 7538 (fig. 5).



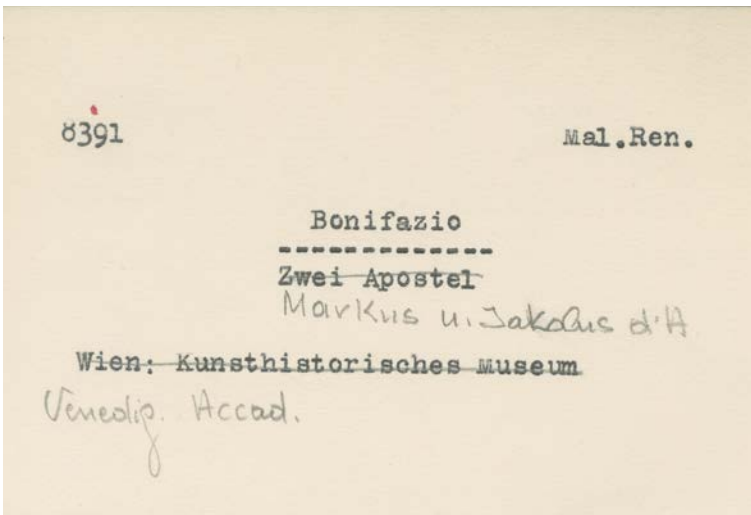
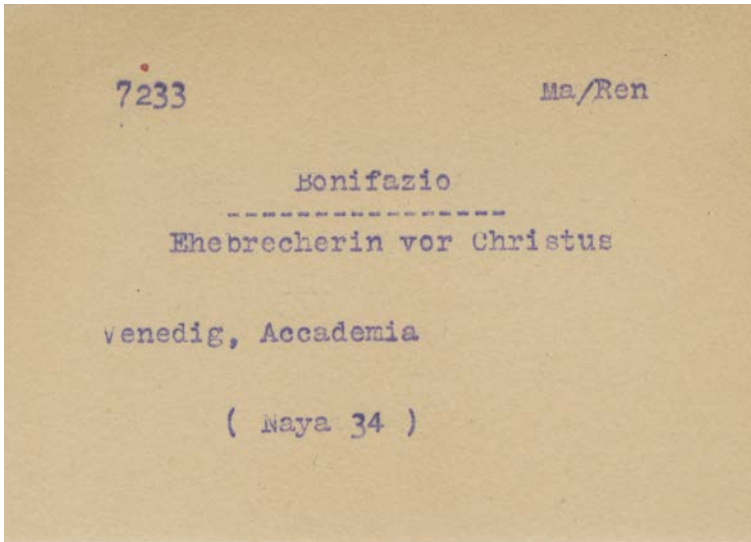


Figura 8. Ficha de archivo de la Photothek, fichas relacionadas con inv. N° 8392, 7233 y 8391 (figs. 1, 4 y 6).



Figura 9. Reconstrucción de Ludwig de la decoración mural de la primera sala del Magistrato delle Entrate, Palazzo dei Camerlenghi en Venecia, previo a 1901, aguada e impresiones a la albúmina, con anotaciones manuscritas de Ludwig, 38,2 x 48,1 cm (soporte), inv. N° 8440.





Figura 10. Fotomontaje con impresiones a la albúmina de los trabajos de Tintoretto para el Palazzo dei Camerlenghi en Venecia, con anotaciones manuscritas de Gustav Ludwig, previo a 1901, 38,5 x 52,4 cm (soporte), inv. N° 8404.



# TAREA

## OTROS ARTÍCULOS

Chababo, Rubén. “Guerra y dolor en Colombia: representar las muertes, recordar las ausencias”, *TAREA 6* (6), pp. 140-157.

## **RESUMEN**

A partir de una serie de obras sobre la guerra en Colombia, se trazan algunos acercamientos, diálogos e intentos, por parte de los artistas, de acompañar, dar testimonio o contribuir a tramitar el duelo de seis décadas de violencia e injusticia.

**Palabras clave:** *Guerra en Colombia, arte colombiano, memoria.*

## **ABSTRACT**

“War and pain in Colombia: represent deaths, remember absences”

Based on a series of works on the war in Colombia, some approaches, dialogues and attempts by artists to accompany, testify or contribute to the mourning of six decades of violence and injustice are drawn.

**Key words:** *War in Colombia, colombian art, memory.*

Fecha de recepción: 4 de junio de 2019.

Fecha de aprobación: 25 de agosto de 2019.

## Guerra y dolor en Colombia: representar las muertes, recordar las ausencias<sup>1</sup>

Rubén Chababo

Desde hace ya más de sesenta años, Colombia se desgarró como consecuencia de una de las guerras más prolongadas que recuerde Occidente. Y si esto se afirma en tiempo presente es porque, a pesar de la firma de los Acuerdos de Paz sellados en Cartagena de Indias en 2016, las víctimas del conflicto siguen multiplicándose, acaso no con la misma intensidad que en años anteriores, pero ni las masacres ni los ajusticiamientos han cesado.

La bibliografía se debate en torno a la definición del drama; algunos aceptan llamarlo guerra y otros apelan al más elusivo “conflicto armado”, pero lo cierto es que más allá de las denominaciones que se elijan, el número de humillados por la violencia asciende hasta cifras incomparables si se las compara con otras regiones del continente: más de 4 millones de desplazados, alrededor de 300.000 muertos y más de 80.000 personas desaparecidas cuyos cuerpos están desperdigados en miles de fosas comunes a lo largo y ancho del amplio territorio nacional.

---

<sup>1</sup> Transcripción de la conferencia brindada con motivo de la apertura de la muestra *Memoria en hilo. Auras anónimas*, de Beatriz González. Centro de Estudios Espigas, TAREA IIPC, Buenos Aires, 26 de marzo de 2019.

Como todos lo reconocen, la tragedia colombiana, que hunde sus raíces en la cuestión agraria y en las batallas entre liberales y conservadores iniciadas a mediados del siglo pasado, fue derivando, con el paso de los años, en una guerra degradada, en la que ninguno de los actores del conflicto evitó recurrir a las peores formas de la violencia para alcanzar su cometido. Desde el ejército, en muchos casos en alianza con el paramilitarismo oficiando como defensores de los intereses de las grandes multinacionales, hasta las mismas guerrillas en sociedad con el narcotráfico hicieron de la forma de matar un espectáculo aleccionador no exento de goce para los perpetradores, y de enorme sufrimiento para las víctimas.

A lo largo de los últimos diez años, el Centro Nacional para la Memoria Histórica de Bogotá ha logrado construir un verdadero archivo de esta violencia desenfrenada reuniendo testimonios de las más diversas masacres, muchas de ellas prolongadas en el tiempo y con características dantescas, como la de Bahía Portete, Trujillo, Bojayá o Montes de María. Según los testimonios de los testigos y sobrevivientes, sumados a las evidencias recogidas en territorio, nada ha faltado en ellas: ni la violación sistemática perpetrada por humanos o animales, ni la tortura, ni la rumba bailada al borde de las fosas mientras campesinos o dirigentes sociales esperan el inminente degüello. No son otra cosa que formas macabras de envilecimiento de la práctica criminal estrechamente asociadas a la construcción de reputaciones guerreras.

María Victoria Uribe fue una de las primeras antropólogas en describir esta nueva forma de la violencia sostenida en la sevicia, en la degradación humana de la víctima, y que apela a la espectacularidad como forma de manifestarse a la vez que como modo de transmitir un mensaje, al señalar que en muchos casos no alcanzaba con matar, sino que era necesario crear un desorden visual con el cuerpo de la víctima:

poniendo afuera lo que es de adentro: la lengua la sacaban como corbata, a las mujeres embarazadas les sacaban el feto y en su lugar les metían diversos objetos, la cabeza, que es de arriba, la cortaban y la ponían entre los brazos, o entre las piernas, es decir, invertían las relaciones arriba-abajo, adentro-afuera, para crear un desorden absoluto en la clasificación del cuerpo.<sup>2</sup>

Lo que allí se construye es una teatralidad que produce, en quien mira esas construcciones mortuorias, un efecto paralizante y aterrador, un *narcoteatro* en el que el cuerpo muerto *habla*, escena macabra que “a la manera de una naturaleza muerta actúa como *memento mori*”.<sup>3</sup>

---

2 María Victoria Uribe Alarcón. *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*. Bogotá, Ed. Norma, 2004.

3 Ver Ileana Diéguez. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba,

A pesar de haberse prolongado tantos años, el drama de esta guerra, aunque parezca increíble, ha pasado desapercibido para millones de colombianos. La guerra ha trascendido, como se dice, en los territorios, lejos de las grandes ciudades donde en muchos casos la vida ha continuado como si nada ocurriera, mientras detrás del valle o en el monte, diferentes comunidades eran o son diezmadas. Una matanza sostenida e invisibilizada por la propia voluntad de quienes optaron por girar su rostro ante el dolor de aquellos cuyos rostro y nombre desconocen.

La guerra o el conflicto armado se manifestaron tantas veces en las ciudades, es cierto, pero una rara voluntad amnésica los ha borrado del recuerdo. Hoy, es difícil encontrar en las calles bogotanas alguna referencia a hechos de violencia tales como la toma del Palacio de Justicia por parte del M-19, que tuvo lugar el 6 de noviembre de 1985, y la consiguiente masacre de 11 magistrados en el intento por recuperar ese espacio por parte de la fuerza pública, una represión indiscriminada que fue seguida en directo por millones de personas a través de las pantallas televisivas y de la que quedan pocas huellas visibles en el espacio público. O en el caso de Medellín, donde hacia mediados de los años noventa el narco transformó la ciudad en un infierno, pocas son las evidencias que quedan de esos años en que la ciudad era territorio de los violentos. Para el visitante extranjero, acaso las palomas de Botero estalladas por un artefacto explosivo en el corazón de una plaza, y que ya son el emblema de la ciudad, ofician como único y mínimo testimonio de que allí *algo* pasó no hace demasiado tiempo (fig. 1).

Una mezcla de amnesia como garantía de sobrevivencia, pero también el miedo asociado a la impunidad han hecho que la memoria de esta tragedia sea portada en el recuerdo de manera casi exclusiva por las víctimas o sus familiares directos, como si el drama colombiano solo a ellos les perteneciera, y no a toda una comunidad de más de cuarenta millones de habitantes.

“Cuando yo nací me encontré aquí con una guerra entre conservadores y liberales que arrasó con el campo y mató a millares. Hoy la guerra sigue, aunque cambió de actores, es de todos contra todos y ya nadie sabe quién fue el que mató a quién. Ni sabe ni le importa”, dice el escritor Fernando Vallejo, condensando en pocas palabras una sensación compartida por millones de colombianos.<sup>4</sup>

En ese “ya nadie sabe quién mató a quién” se cuece una parte nada menor de un drama —en este punto muy similar a lo que ocurrió en Perú durante los años de apogeo de Sendero Luminoso— en el que, en

---

Ediciones DocumentA, 2013.

4 Fernando Vallejo. “Vallejo sigue provocando”, *El tiempo*, Bogotá, 31 de agosto de 2000.



Figura 1. Palomas Botero, Parque de San Antonio, Medellín.

muchos casos, víctimas y victimarios entrecruzaron roles, como lo fueron los miles de adolescentes reclutados por la fuerza, tanto por la guerrilla como por el paramilitarismo, obligados a cometer actos aberrantes y transformándose, así, contra su propia voluntad, en asesinos.

## Narrar la masacre

Frente a la dimensión de este verdadero derrumbe prolongado en el tiempo, los artistas colombianos idearon diversas formas de hacer visible lo que tantas veces parecía condenado a ser devorado por el olvido. El caso de las *Tejedoras de Mampuján* es uno de ellos: mujeres que luego de las masacres se empeñaron en construir un archivo visual del impacto de esas atrocidades perpetradas sobre sus comunidades, diseñando tapices que tienen hoy el valor de poder ser apreciados como poderosos testimonios de aquello que ocurrió en sus comunidades. Mujeres que luego de las masacres de El Salado y de Montes de María se reúnen en torno a una mesa para bordar sus historias, y de ese modo narrarle al mundo la dimensión de lo padecido, en una línea muy semejante y que dialoga en cuanto al procedimiento con aquella que desarrollaron durante los años de la dictadura las mujeres chilenas a través de sus tapices (fig. 2).





Figura 2. Tejidos, Mujeres de Mampuján.

Cuando falta la lengua, cuando el cuerpo se enmudece frente al dolor y al arrebato de la violencia, bordar puede ser un modo de conjurar la pesadilla de la guerra. También un modo de tramitar el duelo y de tratar de entender lo padecido, dándole un sentido para no enloquecer o morir de tristeza.

Un conjuro que también ha asumido como tarea Doris Salcedo, referente de una de las propuestas estéticas más poderosas de la escena contemporánea colombiana y que ha alcanzado uno de los mayores reconocimientos críticos en la escena internacional.

Luego de los Acuerdos de Paz en La Habana, ella propuso cubrir un amplio espacio con el metal fundido de las armas entregadas por exguerrilleros de las FARC en el marco de los Acuerdos, como una forma de quebrar simbólicamente el ciclo de la violencia, una acción de la que participaron activamente 30 mujeres, todas ellas víctimas de esclavitud o abuso sexual durante los años del conflicto armado.

Tuvieran o no tuvieran armas, las mujeres fueron victimizadas y es una historia que hay que contar. He llegado a comprender que es el crimen más terrible que hay; te destruye a ti mismo, destruye tus relaciones con el otro, con el mundo. Si logramos, como hicimos con este grupo de mujeres, permitirles que cada víctima cuente su historia, que nadie usurpe su voz, desde ahí empezaremos a escuchar una versión distinta de lo que fue la guerra.<sup>5</sup>

5 Doris Salcedo. "Guerra al piso, el contra-monumento de Doris Salcedo", *El espectador*, 12

Con *Sumando ausencias*, otra de sus obras, buscó hacer visible esta vez el drama de los desaparecidos cubriendo la plaza Bolívar de Bogotá con lienzos blancos que llevaban inscriptos en ceniza el nombre de los ausentes. Una ceremonia civil que transformó la gran plaza con la “instalación” de ese monumento efímero (fig. 3).

“El arte es solo una manera de fracasar mejor, dice Doris Salcedo, no existen los triunfos... El arte no es más que una manera de plantearse preguntas, ir apartando hilo a hilo para entender la realidad”.<sup>6</sup> Y esto que dice Doris Salcedo es clave, porque en esa incertidumbre, en esa posibilidad del fracaso es donde radica la fuerza de estas obras. ¿Y qué quiero decir cuando remarco la idea de fracaso? Quiero decir que esta clase de artistas sabe, de antemano, que el arte no es capaz de detener ninguna guerra, tampoco de impedir ningún genocidio, pero sin embargo cuando el creador mira con los ojos abiertos el mundo, entiende que no hay otra alternativa que intervenir en él manifestando su propia indignación frente a lo injusto.

Una rebelión frente a esa injusticia de la que también han participado los fotógrafos documentalistas, aquellos que en los años más duros de la guerra abandonaron el confort de sus estudios en las ciudades, para documentar lo que ocurría en los territorios. Fotógrafos que han podido hacer visible lo que pretendió ser invisibilizado por los perpetradores, fueran narcos, militares, paramilitares o guerrilleros del ELN o de las FARC, actores centrales de una guerra que encontró, siempre, absolutamente siempre en la población civil, su blanco móvil.

¿Qué hubiera sabido un habitante de Bogotá o de Medellín, si Jesús Abad Colorado no hubiera documentado la destrucción de San Carlos y Granada? ¿Qué hubieran sabido en las grandes ciudades de la migración forzada a la que se vieron forzadas las comunidades que huían frente al avance de los ejércitos? ¿Qué noticia hubieran tenido del estado de ruina en que quedaron casas, templos, haciendas, una vez que las bombas estallaron y dejaron su legado de muerte y destrucción? Acaso ninguna. La fotografía de Jesús Abad Colorado tiene una capacidad singular: no juzga, no señala con dedo acusador, simplemente registra y documenta el impacto de la barbarie. Y es quien mira la fotografía, la escena del desasosiego, quien tiene la tarea de sacar sus conclusiones. ¿Dónde estaba yo cuando eso estaba ocurriendo? ¿Qué aldea, qué pueblo, qué comunidad es esa de la que nada ha quedado? (figs. 4 y 5).

---

de diciembre de 2018.

6 Jesús Ruiz Mantilla. “Entrevista: Doris Salcedo, la artista colombiana que fundió 37 toneladas de armas entregadas por las FARC”, *El País*, Madrid, 20 de enero de 2019.



Figura 3. *Sumando ausencias*. Instalación de Doris Salcedo. Plaza Bolívar, Bogotá.



Figura 4. *Jesús Abad Colorado*.



Figura 5. *Jesús Abad Colorado*.

Este registro-archivo, además, tiene un valor no solo en este presente, sino que su plena eficacia acaso se cumpla o alcance en el futuro, cuando la guerra haya pasado y las nuevas generaciones se pregunten por lo ocurrido, cuando los mayores quieran, con razón y justicia, olvidar lo ocurrido, o cuando ya no queden testigos directos de ese inmenso derrumbe.

Porque la guerra, toda guerra, es un derrumbe. Derrumbe de certezas, de creencias, de modo de vida, de confianza en las instituciones, pero fundamentalmente de la confianza en la empatía de los otros, de aquellos que pertenecen a nuestra propia especie y que pensamos, ingenuamente, que no permitirán que eso atroz nos ocurra. La guerra es un derrumbe, no solo porque arrasa lo construido pacientemente por las generaciones que nos precedieron, sino porque tiene la oscura capacidad de arrojar a la orfandad más absoluta a las víctimas que sienten que hay algo *allí* que es inexplicable cuando ocurre aquello que no pueden terminar de procesar o de entender. Y ese derrumbe tiene un *pathos* común, que es posible reconocer a lo largo de la historia, desde las guerras del Peloponeso hasta las que están teniendo lugar en este presente. Los testimonios de las víctimas dicen exactamente lo mismo: cambia el paisaje, cambia la geografía, cambia la lengua en la que enuncian su desasosiego, lo dicen en griego, en latín, en inglés, en alemán, en español, en guaraní, en todos los idiomas existentes. Las víctimas siempre dicen lo mismo, y eso que dicen es que la lengua nunca alcanza para nombrar lo sufrido, y que el alma tampoco alcanza nunca a entender plenamente cómo sus vidas han sido arrojadas a tamaño desamparo.

Y es entonces allí, en ese desconsuelo, cuando el arte llega tantas veces para acompañar interpretando ese enmudecimiento, ese asombro, esa afasia que conquista el alma. No digo que el arte sea traductor; digo que el arte media entre lo imposible de ser dicho, entre lo amenazado por el olvido y la voluntad de que quede siquiera un mínimo registro de lo ocurrido. Nadie, nada, ninguna obra será capaz de abarcar en sí misma ningún horror social, solo son intentos, aproximaciones, merodeos en torno a lo que tantas veces alcanza la dimensión de lo indecible. Así nos lo enseña Paul Celan con su poesía escrita después de Auschwitz; así nos lo enseña Fray Bartolomé de las Casas en su *Brevísima*, donde narra la destrucción de las Indias; así nos lo enseñan los grandes maestros del cine como Elem Klimov, cuando filma *Masacre vengá y vea*, o más recientemente Lazlo Lemes, con *El hijo de Saúl*, película donde narra, apelando a una estrategia visual que interpela con audacia los modos tradicionales de representación cinematográfica, el trabajo de los hombres esclavizados en los campos de exterminio, obligados a incinerar el cuerpo de los cautivos en los hornos crematorios.

Y así también lo intenta decir Fernando Botero en su serie de pinturas dedicadas a narrar la violencia colombiana. La obra de Botero está generalmente asociada a esos cuerpos de grandes volúmenes que parecieran brindar una visión *naïf* de la vida. Pero hay que mirar su obra con atención, porque ella desborda ese encasillamiento fácil. Toda una serie creada por Botero desde hace muchos años, y que en su gran mayoría se aloja hoy en las salas del Museo del Banco de la República en Bogotá, es un intento por narrar el impacto de la violencia en la sociedad colombiana. Masacres, secuestros, fusilamientos, cuerpos comidos por los gallinazos, el asedio del narco, la complicidad de las clases acomodadas en la posibilidad de que esa masacre haya tenido lugar, un repertorio macabro que hila el modo en que la guerra se fue deglutiendo ese país lentamente, vertiginosamente otras, con testigos mudos, con testigos enmudecidos, en medio de la espesura de la selva, en medio de las ciudades, en el corazón de la fiesta cuando de golpe, y sin aviso, irrumpe la muerte y produce el desmoronamiento, como en esa pequeña tela llamada “Masacre de mejor esquina”, donde los músicos son sorprendidos por la metralla, el baile de los parroquianos que no continuará jamás, porque la violencia ha irrumpido, de manera abrupta, en ese sosegado fluir de lo cotidiano quebrando en dos la noche y las vidas de los presentes para siempre, algo que Colombia vivenció, una y otra vez, sin descanso, a lo largo de estos últimos sesenta años<sup>7</sup> (fig. 6).

En este punto quisiera detenerme en otra producción artística también valiosa, generada al calor y al drama del conflicto. Se trata de la obra de Erika Diettes, que en su obra *Relicarios* construye un archivo de la destrucción y de la sobrevivencia del recuerdo. Se trata de pequeños cubos contruidos en resina, en cuyo interior ha ido alojando prendas, objetos, restos de aquello que ha quedado entre las manos de los familiares de los caídos. Dispuestos en su conjunto, tienen la capacidad de producir el asombro y generar la curiosidad por la magnitud de ese derrumbe.

El proceso de construcción de *Relicarios* no puede ser definido como una mera tarea de recolección; cada objeto incorporado a la obra ha llegado hasta allí luego de un largo recorrido que ha implicado diferentes etapas: viaje a los territorios donde han ocurrido las masacres, búsqueda de los familiares de las víctimas, diálogos prolongados con ellos, en los que se van acordando los términos de la “entrega” de una prenda o de un

---

7 La Masacre de mejor esquina retratada por Fernando Botero tuvo lugar el 3 de abril en el corregimiento del Municipio de Buenavista, en Córdoba, mientras los vecinos estaban celebrando el domingo de Resurrección en una parcela en las afueras del pueblo. A las 7:30 de la noche, un grupo de 15 paramilitares que pertenecían al “Los Magníficos”, grupo bajo el mando de Fidel Castaño que más adelante se convertiría en las Autodefensas de Córdoba y Urabá, disparó contra los pobladores. En total murieron 27 personas, uno de ellos menor de diez años.

objeto que perteneció al ser querido. De ese modo, el lento “armado” de la colección fúnebre implica el despliegue de un ceremonial en el que los familiares y allegados a las víctimas comienzan, en muchos casos, a hacer por primera vez un duelo postergado. Frente a la negación de la barbarie, en medio de contextos en los que el miedo impone el mandato del silencio y el recogimiento, el encuentro con la artista oficia muchas veces como un catalizador del dolor acumulado (figs. 7 y 8).



Figura 6. Fernando Botero. *Masacre de Mejor Esquina*. Colección Botero. Museo del Banco de la República, Bogotá.



Figuras 7 y 8. Erika Diettes. *Relicarios*.

Esta práctica escultórica es, ante todo, una práctica de memoria. Una práctica en la que la artista deviene embalsamadora, los objetos son literalmente embalsamados. Practicar memoria es amasar un cuerpo, darle un cobijo en los afectos que habitan nuestro cuerpo, darle forma a una experiencia de amor y de dolor.<sup>8</sup> Y eso es lo que hace Diettes con sus relicarios que evocan, a través de esos objetos, el vacío dejado en la vida por sus antiguos portadores. Por eso *Relicarios*, si bien es una obra contenedora de algo concretamente material, es, justamente en esa materialidad, en ese resto palpable, donde se presentifica lo opuesto, no otra cosa que la dimensión del abismo generado por la ausencia de los seres queridos. Pero también el *acontecimiento* que hizo posible que ese objeto se vuelva significativo para el familiar o deudo: la visión del objeto allí depositado obliga a quien lo ve a preguntarse no solo por la biografía de su antiguo poseedor, sino por las condiciones que hicieron posible el despojo de esa vida por parte de los perpetradores. Y entonces el procedimiento artístico de Diettes, como diría Gerard Wajcman, nos “hace ver en el presente lo que no se ve en el presente, pero que está en él. Arrojando eso al mundo, en objetos. Arrojándolo a los ojos. A veces, a la cara”.<sup>9</sup>

Antes de realizar *Relicarios*, Erika Diettes desarrolló otra obra, que de algún modo anticipa y dialoga con esta, llamada *Sudarios*, en la que reúne los rostros de 20 mujeres dolidas por el conflicto: madres de desaparecidos, viudas, hermanas de asesinados, inmensas Magdalenas cuyas expresiones dan cuenta del dolor del arrebato producido por la pérdida de sus seres queridos. Se trata de inmensos trozos de seda colgantes dispuestos en el interior de iglesias, lo que le da al conjunto una sensación casi sagrada, tan sagrada como la que tiene, desde el mismo nombre que llevan los *Relicarios*. “Cuando el espectador está en la exposición, es como si ellas estuvieran exhalando”, dice Diettes. Y acaso lo que más me interesa de esta obra es el señalamiento de lo sacro. Al fotografiar estos rostros dolidos, Diettes nos recuerda que la vida humana, más allá de nuestras creencias, es sagrada, y que si algo hace la guerra, si algo produce en las comunidades donde ella muestra su eficacia, es justamente la vulneración de esa sacralidad. La guerra arrasa lo humano, y su acción se traduce en despojo. La guerra crea desechos, es la más oscura y profana de las creaciones humanas (fig. 9).

Y cuando vemos estos rostros, pienso que aunque no lo veamos, está allí, también, el rostro innombrable de la Gorgona que con su fuerza aniquiladora arrebató de nuestro lado lo más preciado, aquello que más

---

8 Ver Ileana Diéguez. *Cuerpos sin duelo*, op. cit.

9 Gerard Wajcman. *El objeto del siglo*. Buenos Aires, Amorrortu, 2001, p. 24.

amamos. Estas Magdalenas de Diettes no ocultan su sufrimiento, lo exhiben en la amplia superficie de sus propios rostros. Y esos rostros son, de algún modo, parte de ese inmenso campo de batalla donde se ha librado la guerra en Colombia a lo largo de los años. Ojos cerrados que parecieran recordar “hacia dentro” los paisajes que alguna vez habitaron junto a los que amaron.

¿Qué miran esas mujeres en ese viaje al interior del alma cuando cierran sus ojos? ¿A quién ven? ¿Qué escuchan? ¿Qué recuerdan? No lo sabemos, no podemos saberlo. Solo una está allí con sus ojos abiertos. No ha querido cerrarlos, o acaso la artista le ha pedido que los mantenga abiertos. Esa mujer parece querer decirnos algo, y ese algo es inaudible a nuestros oídos (fig. 10).

Miro esos ojos que me miran, que nos miran, y pienso: el rostro humano siempre nos demanda moralmente. Lo dice Emanuel Levinas, la precariedad del rostro supone siempre una demanda ética. Y yo siento que esos ojos que me miran están suplicando “no me mates”, o en todo caso me recuerdan –a mí, a los perpetradores, a los testigos, a los de frágil memoria– que la vida humana es frágil, sumamente frágil, tan frágil como un cristal o como la superficie de ese trozo de seda sobre la que Erika Diettes imprimió el rostro de esas mujeres dolidas.



Figura 9. Erika Diettes. *Sudarios*.



Todo este recorrido que hemos hecho en una apretada síntesis en absoluto puede considerarse un panorama total de la producción de los artistas colombianos que han dedicado su tiempo y su imaginación para tratar de entender lo que la guerra les ha arrebatado. En todo caso, quisiera que lo entiendan como un preludio o preámbulo para presentar la obra de Beatriz González, que hoy estamos inaugurando aquí en estas salas.

Desde hace décadas González ha venido construyendo un singular universo narrativo a través de imágenes que hoy ocupan las salas de tantos museos alrededor del mundo. Una obra que abrevia en buena parte del repertorio visual que le ofrece la prensa gráfica, porque muchas de sus obras han sido tomadas, inspiradas, impulsadas por el asalto que a su visión le han producido las fotografías tomadas de recortes de periódicos. Ella ha retratado el poder colombiano, las máscaras detrás de las que el poder se ha ocultado, las fiestas sangrientas de las que han participado. Pinturas, grandes telas, murales coloridos a través de los cuales es posible reconstruir parte nada menor de la historia de ese país.

Los *columbarios* comparten parte de ese linaje, tienen esa heredad, pero con un añadido nada menor: se trata de una obra cuya fuerza significativa radica en el lugar donde ella está emplazada, no cualquier sitio de la inmensa trama urbana, sino los nichos abandonados del Cementerio Central de Bogotá.

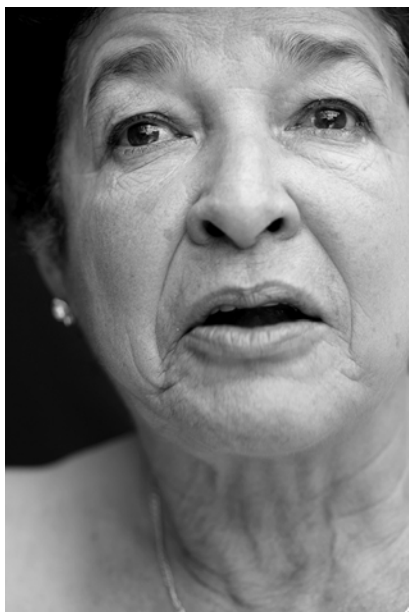


Figura 10. Erika Diettes. *Sudarios*.

Cuando uno llega a esa ciudad viniendo desde el aeropuerto en dirección al centro, no puede dejar de mirar hacia ese lugar ubicado a un costado de la carretera. Hasta allí, pero en el año 1948, hasta ese mismo sitio fueron llevados los muertos de una de las revueltas más recordadas de la historia social y política latinoamericana que se llamó “el Bogotazo”. Una revuelta popular que estalló con el asesinato de un líder popular perteneciente al Partido Liberal llamado Jorge Eliécer Gaitán. Ese día de abril de 1948, a las pocas horas de que Gaitán cayera ultimado por las balas, Bogotá se alzó en repudio y protesta popular, lo que desencadenó una fuerte represión con su saldo de muertos y de heridos (fig. 11).

Ese día, precisamente ese día de abril de 1948 fue el comienzo de lo que en Colombia se conoce como el período de “La violencia”. No es que antes de esa fecha Colombia no hubiera conocido asesinatos y masacres, pero todos los historiadores acuerdan en decir que ese fue el inicio más agudo de este dolor intenso que arrastra a ese país por más de setenta años.

Los muertos del Bogotazo fueron llevados hasta ese sitio, allí fueron apilados, primero, y luego, puestos en los nichos de manera improvisada, en muchos casos sin preocupación por conocer sus nombres. Nadie podía imaginar que ese día se estaba escribiendo el primer capítulo de una historia violenta que parece interminable.

SeSENTA años más tarde de aquella jornada violenta, Beatriz González volvió a mirar esas ruinas, ese sitio del dolor abandonado, pensó en el



Figura 11. Beatriz González. *Auras anónimas*. Instalación en los columbarios del Cementerio Central de Bogotá.

olvido al que Colombia había arrojado a esas víctimas, y también en los miles de muertos y asesinados que eran diariamente arrojados en su país al desprecio de la amnesia más cruel.

Así nació el proyecto de intervenir ese espacio a través de una serie de imágenes de hombres cargando en sacos el cuerpo de un caído, repetidas una y miles de veces, que ocupan cada uno de los nichos abandonados. Ver esas imágenes conmueve, pero también cansa, cansa porque se siente que la guerra ha repetido sobre miles de cuerpos su violencia homicida. La obra no necesita palabras, nada que la explique, nada que diga lo que ella significa, porque cada uno de esos pares de cargadores de muerte es en sí mismo un emblema de ese oscuro corazón de la historia.

Si en el origen de esa obra están los muertos del Bogotazo, a esos muertos primeros se les han ido sumando, con el paso de los años, tantos otros, tantos como los que Colombia suma día a día en sus veredas, en sus aldeas, en sus ciudades, en sus territorios.

Beatriz González le ha puesto por nombre a esa instalación *Auras anónimas*. Y cada uno de esos muertos es parte del gran todo de una nación fracturada y herida en su epidermis, en la misma epidermis que ofrecen a primera vista los rostros de las Magdalenas de Diettes.

Las auras anónimas están allí, a la vista de todos, y como un gran antimonumento, lejos de buscar alguna idea de permanencia eterna, sus imágenes se ofrecen, como los muertos de la guerra que quedan tendidos sobre la superficie de la tierra, a la fuerza implacable del sol, de las lluvias, del viento. Quien recorre ese espacio entiende que ese carácter de ruina no le resta a la obra, sino que la completa de un modo magistral. Hay en ese lugar olor a hierba, a cal seca. Se camina entre el césped que crece entre las grietas debiendo uno ahuyentar los insectos que vuelan en el aire (fig. 12).

¿Quiénes son esos muertos? ¿Por qué cayeron? ¿Cómo cayeron? ¿A quién le interesan esos muertos? Todas esas y más preguntas asaltan al visitante del sitio, y cada uno de los visitantes acaso tiene una respuesta diferente. Allí la eficacia absoluta de esta obra, que más que ofrecer respuestas, ofrece las formas de una gran interrogación.

Podría cerrar aquí esta presentación, pero falta decir algo importante. Desde hace ya unos años, los columbarios resisten el empeño de las autoridades bogotanas que pretenden quitarlos de allí con la idea de “embellecer” el sitio para volverlo agradable a la vista y a la vida de los bogotanos.

Y esta decisión y este empeño no hacen más que ratificar el sentido incómodo de la obra de Beatriz González. O, en todo caso, ponen de manifiesto que esos muertos, que la memoria de esos muertos, molesta.

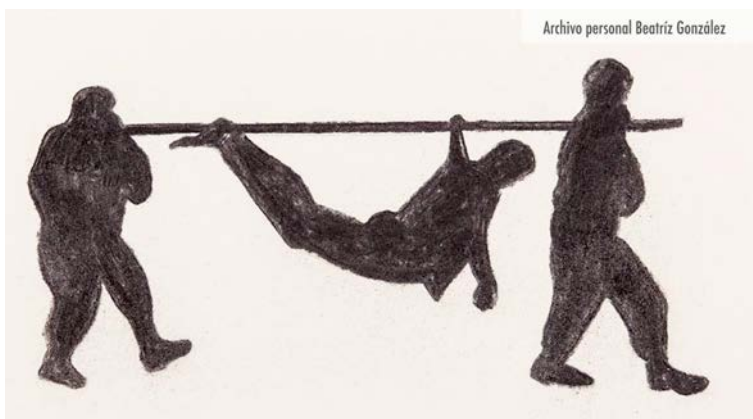


Figura 12. Beatriz González. *Auras anónimas*. Instalación en los columbarios del Cementerio Central de Bogotá.

Molesta por lo que recuerdan, por lo que evocan, por lo que ponen en evidencia. Perturba la mirada de quien los mira, como aquí en la Argentina en los años ochenta “molestaban” las siluetas de los desaparecidos dispuestas en las paredes de Buenos Aires.

Toda sociedad tiene muertos que son recordables y otros olvidables. Hay muertos a los que *se debe llorar y rendir tributo, y hay muertos que no deben* ser llorados y mucho menos recordados porque su evocación trae al presente demasiadas preguntas que es mejor no responder. Y así como Judith Butler nos recuerda que hay vidas que merecen ser lloradas y otras no, cada sociedad tiene su caudal de muertos arrojado en los desvanes del olvido, y hay quienes se enfurecen cada vez que alguien pretende sacarlos a la luz para mostrar la pervivencia de su ausencia entre nosotros.

De eso se trata esta obra, de un intento por exhumar, no los cadáveres que ya han sido devorados por el trabajo del tiempo, sino sus memorias. No la de sus nombres, sino la de las circunstancias que hicieron posible que esas muertes tuvieran lugar, que es algo acaso mucho más perturbador, algo mucho más inquietante.

Yo quisiera que esta presentación no solo sirva para provocar en ustedes el interés por el arte colombiano, por estos valiosos artistas, por este modo que tienen de acercarse a nombrar un dolor tan inconmensurable, sino que, además, quisiera que sirva para que de aquí nos vayamos pensando en torno a los estragos de la guerra y la violencia, no solo en Colombia. Porque mientras aquí estamos inaugurando este ciclo educativo, mientras en esta sala recorremos las obras de Botero, de Jesús Abad, de Doris Salcedo, de Erika Diettes, de Beatriz González, en

México siguen cavando fosas para arrojar allí a miles de desaparecidos, y en El Salvador y en Nicaragua y en Guatemala, la policía y el ejército siguen matando con sevicia, a pesar de que hace tan pocos años atrás juraron no volver hacerlo nunca más. Y en la frontera sur de los Estados Unidos, la Guardia civil se ensaña con las familias de migrantes, y en Brasil, el ejército espera que se le dicte la orden para comenzar un nuevo exterminio.

Si para algo debiera servir este recorrido por la violencia colombiana no debiera ser solo para sumar nuevos nombres a nuestro repertorio de artistas y obras conocidas.

Me iría satisfecho sabiendo que he ayudado a despertar una sensibilidad y un interés nuevo en ustedes por este violento derrumbe al que estamos asistiendo.

Ya lo dije, el arte no detendrá ninguna masacre, ningún genocidio. Y ese no es ningún fracaso del arte.

El arte, aun el que muestra lo más oscuro de la condición humana, existe, entre tantas otras cosas, para enseñarnos a ver aquello que estando presente no logramos ver. Y si fuera esa su sola razón de ser, bastaría.



# TAREA

## AVANCES DE INVESTIGACIÓN

## RESUMEN

El objetivo de este artículo es analizar las iniciativas que surgieron, luego del fallecimiento de Bartolomé Mitre, para erigir un monumento conmemorativo a su figura en la ciudad y provincia de Buenos Aires. Recorre los debates que cotejaban consagrar a Mitre o a Urquiza como fundador de la unidad nacional y que condujeron a la revalorización de la representación de Don Bartolo. Se plantea que esta figura funcionó, como un contrapunto a las grandes narrativas heroicas en disputa, y se examina la fortuna crítica de esta imagen que abrió juego a otras relaciones entre estilo y política. Recupera la intensa condensación de pasiones e intereses entorno a la forma simbólica en que debía ser recordado, para restaurar, al menos en parte, los modos en que esa imagen se vinculó con otros discursos.

**Palabras clave:** *Bartolomé Mitre, estatua, homenajes, monumento conmemorativo.*

## ABSTRACT

"Don Bartolo"

The objective of this article is to analyze the initiatives that appeared, after Bartolomé Mitre's death, to build a memorial monument along Buenos Aires City and Buenos Aires Province. It goes through the debates that dispute if Mitre or Urquiza were considered as the founder of the national unit. Those debates led to the revaluation of the representation of Don Bartolo. It is suggested that this figure worked, as a counterpoint to the great heroic narratives in dispute, and the critical fortune of this image that opened game to other relations between style and politics is examined. It recovers the intense condensation of passions and interests of the symbolic way in which he should be remembered, to restore, at least in part, the manners in which that image was linked to other speeches.

**Key words:** *Bartolomé Mitre, statue, tribute, memorial monument.*

Fecha de recepción: 12 de septiembre de 2019.

Fecha de aprobación: 17 de octubre de 2019.



## Don Bartolo

Manuela Güell<sup>1</sup>

¡Es en vano tu afán, pueblo de mayo!  
Si un molde en que encerrar sus perfecciones  
Quieres hallar, que a Mitre represente.  
Soto y Calvo, *La Estatua* (1906)

Bartolomé Mitre nació en Buenos Aires el 26 de junio de 1821. En su larga vida desarrolló múltiples actividades y funciones: fue político, militar, historiador, traductor y periodista. Mitre inició su carrera de hombre público como integrante de la generación de 1837, cuyo pensamiento y acción consistieron en enfrentar al gobierno de Juan Manuel de Rosas. Llegó al grado de teniente general, ocupó diversos cargos políticos y fue presidente de la República entre 1862 y 1868, luego de la victoria en la batalla de Pavón (1861) contra el ejército de la Confederación Argentina, liderado por el general entrerriano Justo José de Urquiza.<sup>2</sup> En sus últimos años dirigió *La Nación*, periódico que fundó en 1870, identificado con el lema “tribuna de doctrina”, y que se configuró como plataforma de difusión de las ideas liberales y expresión política del “mitrismo”.

<sup>1</sup> Estudiante de la Maestría en Historia del arte argentino y latinoamericano, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín. guellmanuela@gmail.com.

<sup>2</sup> Para más información sobre la vida y carrera política de Bartolomé Mitre, ver Miguel Ángel de Marco. *Bartolomé Mitre. Biografía*. Buenos Aires, Planeta, 1998.

Mitre falleció el 19 de enero de 1906, y su muerte impulsó una serie de propuestas y leyes para homenajear su trayectoria, muchas de ellas acompañadas por tensiones que aún permanecían latentes entre los partidarios de Urquiza y Mitre.<sup>3</sup> Estas disputas interpretativas y debates políticos que consagraban a uno u otro como “padre” de la unidad del Estado nacional fueron postergando las iniciativas de alzar el fastuoso monumento conmemorativo y glorificador al héroe de la patria que habían imaginado, para moldear y erigir otro ideario iconográfico de su figura.

Luego de la muerte del general Mitre, la prensa de la época le dedicó numerosas ediciones que evocaban las grandes virtudes de su persona. Al respecto, el 27 de enero de 1906, *Caras y Caretas* publicó un número especial que recorría los distintos aspectos de la carrera de Bartolomé Mitre y señalaba la importancia y urgencia de levantar una estatua en su nombre:

Su genio de estadista, su talento militar, sus glorias de tribuno, sus prestigios de historiador y hombre de letras, y sobre todo, el ejemplo de su noble vida consagrada a la edad y a su país, constituyen el mejor pedestal de su estatua, de esa estatua que todos debemos apresurarnos a elevar en el sitio más visible de Buenos Aires.<sup>4</sup>

El periódico *La Nación*, por su parte, publicó una columna diaria entre 1906 y 1908 titulada “La muerte del general Mitre. Ecos del duelo público”, que daba cuenta de los múltiples actos e iniciativas nacionales e internacionales para homenajear al expresidente y fundador del diario. Durante esos dos años, si bien hubo un pronunciamiento generalizado y consensuado a favor de la erección de un monumento nacional conmemorativo a la figura de Mitre, en sus páginas quedaron plasmadas las más diversas posiciones y debates en torno a la organización de la comisión que tuviera a su cargo el financiamiento, emplazamiento, ejecución y atributos del monumento.

El 18 de febrero de 1906, *La Nación* publicó los principales aspectos del proyecto, pronunciados por Carlos Pellegrini, presidente de la junta ejecutiva de la comisión popular del monumento nacional al general Mitre:

---

3 Al respecto, Julio Victorica repone los elogios pronunciados por distintos dirigentes políticos a Bartolomé Mitre como fundador y organizador de la Nación, para discrepar y marcar posición a favor de Urquiza: “El Presidente de la Suprema Corte Federal, Doctor Antonio Bermejo, ha afirmado que el General Mitre fue, después de 1862, el fundador de la judicatura nacional, olvidando que ya estaba fundada en la Constitución de 1853, y que leyes orgánicas para el funcionamiento de la misma, se dictaron en 1858, durante el periodo presidencial del General Urquiza”. En Julio Victorica. “Prefacio”, en *Urquiza y Mitre. Contribución al estudio histórico de la organización nacional*. Buenos Aires, J. Lajouane & CIA Editores, 1906.

4 *Caras y Caretas*, enero de 1906, p. 15.

Se solicitará de las autoridades a quienes corresponde, permiso para erigir la estatua en la plaza 11 de Septiembre. La estatua será ecuestre y de bronce sobre un pedestal de pórfido ó de otra piedra que elija el artista con anuencia de la comisión. En los lados más anchos del pedestal habrá dos bajo relieves, el primero representando al general Mitre en el acto de prestar juramento ante el congreso nacional como presidente de la nación reorganizada y con sus catorce provincias unidas, el segundo representando al general Mitre en la puerta de su casa en el día de su jubileo, y en actitud de agradecer al pueblo sus manifestaciones de cariño y entusiasmo. Al pie de cada uno de los cuatro frentes del pedestal habrá una figura alegórica en mármol: al frente la Patria arrojando palmas al paso del general Mitre, a uno y otro lado el Valor Cívico y el Valor Militar, al fondo la Historia narrando á la juventud la vida del patricio. El general Mitre, á caballo y de uniforme, estará en actitud de recibir una ovación popular. Sobre estas líneas generales se pedirán bocetos de la estatua a tres escultores de fama mundial: Coutan, francés, Querol, español y Calandra, italiano, que deberán terminar sus bocetos dentro de los seis meses.<sup>5</sup>

Unos días después, en la misma sección, el periódico difundió una carta del director del Museo Nacional de Bellas Artes, Eduardo Schiaffino, quien, lejos de alinearse al programa estético establecido, cuestionó la propuesta con una mordaz pregunta: “¿Qué concurso es este, si todos van con las ideas y hasta la composición impuesta por la comisión?”<sup>6</sup> oponiéndose también, la selección de los artistas convocados:

Tratándose de un homenaje nacional se excluye a los escultores argentinos, los únicos que podrían darle ese carácter. Si antes de la exposición universal de San Luis pudo el Dr. Pellegrini poner en duda la existencia de artistas argentinos, hoy, después de la consagración ganada por ellos entre los primeros artistas de Europa y América, es una inconsecuencia.<sup>7</sup>

El Congreso nacional tampoco fue indiferente. El 26 de junio de 1906 aprobó la Ley N° 4943, que autorizaba al Poder Ejecutivo a comprar la casa en la que había vivido Mitre, ubicada en calle San Martín 336, en la ciudad de Buenos Aires. Así, quedaba conformando, con la biblioteca, colecciones, archivo y muebles, el primer museo con sede en una casa particular considerada histórica. La inauguración de este espacio generó nuevos relatos museográficos, donde conviven aspectos de la vida privada/íntima de la casa con prácticas públicas y funciones sociales del museo. No solo era posible acceder al material de sus colecciones, sino también adentrarse en la recreación del universo de la vida de todos

---

5 Carlos Pellegrini. “La muerte del General Mitre. Ecos del duelo público”, *La Nación*, febrero de 1906, p. 12.

6 Eduardo Schiaffino. “La muerte del General Mitre. Ecos del duelo público”, *La Nación*, febrero de 1906, p. 10.

7 *Ibid.*

los días de Bartolomé Mitre e interpelar otras formas de acercamiento a los visitantes. Lo inmediato de lo cotidiano abrió paso al “encuentro cercano” de su figura.<sup>8</sup>

Entre los oradores se destacó el discurso del diputado nacional del Partido Autonomista, Manuel Carlés, que luego de enarbolar las victorias y grandezas del expresidente, advirtió sobre la necesidad de promover una identidad y memoria histórica cultural de la joven Nación:

Sin detener el andar de nuestro pueblo, rememorémosle, que se encuentran desprovistas de estatuas sus plazas, sin monumentos de glorias pasadas, sus calles; rememorémosle que nuestra historia es corta pero digna; y que hubo próceres, que como el general Mitre, supieron conservar siempre el amor puro a la patria.<sup>9</sup>

La búsqueda por desarrollar un repertorio de imágenes públicas que transmitiesen valores, emociones y generasen lazos de comunidad y patriotismo, continuó siendo tema central en los debates parlamentarios y proyectos de ley entre los grupos de dirigentes. La propuesta de crear un panteón de próceres de la República en el Palacio del Congreso nacional, con la dirección de una comisión compuesta por legisladores de ambas cámaras, el director del Museo Nacional de Bellas Artes, Eduardo Schiaffino, el arquitecto Julio Dormal y el artista Ernesto de la Cárcova evidenciaba no solo la necesidad de conmemorar a los “héroes de la vida parlamentaria”, sino también de establecer un programa estético para dicha tarea.<sup>10</sup> A comienzos del siglo XX, los debates y acciones para embellecer la ciudad y convertirla en un “gran espacio educativo” encontraron en la arquitectura y los monumentos públicos, las herramientas pedagógicas para llevarlos adelante.<sup>11</sup>

Asde 1906, autorizaron a erigir un monumento en homenaje a Bartolomé Mitre en la ciudad de La Plata.<sup>12</sup>

---

8 *Visita al Museo Mitre*, s/f, p. 4. Catálogo del Museo Mitre en el que se recorre habitaciones y objetos que el público podrá encontrar allí: “No bien el visitante traspone la puerta de entrada y penetra en el zaguán, divisa en el primer patio una estatua fundida en bronce. Representa al patricio de a pie, vestido de civil, con las manos en los bolsillos, en una de sus actitudes habituales y con su chambergo, más evocador él solo que todos los cañones y todas las espadas”. Cabe notar la búsqueda de una propuesta enunciativa a sus visitantes de cercanía y cotidianeidad con la figura de Mitre.

9 Ley N° 4943. *Congreso Nacional. Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados*, junio de 1906, p. 691.

10 Antonio Piñero. “Proyecto de Ley Honores Póstumos a Legisladores Argentinos”, *Congreso Nacional. Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados*, julio de 1906, p. 784.

11 Raúl E. Piccioni. “El arte público en Buenos Aires. Imágenes urbanas para un proyecto civilizatorio”. Ponencia presentada en *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*, CAIA, 2001.

12 Ley N° 2995. “Monumento a Mitre”. *Boletín Oficial e impresiones del Estado. Provincia de*



Figura 1. "Busto de Bartolomé Mitre". Primer busto conmemorativo de Bartolomé Mitre, realizado en bronce y erigido en San Andrés de Giles, provincia de Buenos Aires, el 30 de diciembre de 1906. Fuente: [www.alepolvorines.com.ar](http://www.alepolvorines.com.ar), 2008.

El 30 de diciembre de 1906, luego de la sanción de la ley, se levantó el primer busto a Mitre (fig. 1), en el Polígono de Tiro de San Andrés de Giles (predio perteneciente, en aquel entonces, a la Liga Patriótica), al cual le sucedieron más bustos y placas conmemorativas, a partir de distintas iniciativas públicas y privadas y en diferentes ciudades de la provincia de Buenos Aires.

También, los proyectos de reforma de la Catedral Metropolitana llevados adelante por el arquitecto Carlos Morra fueron teñidos por el entusiasmo evocador a la figura de Mitre (fig. 2). Entre las modificaciones de la fachada y la construcción de una torre, que serviría de campanario, diseñó un importante mausoleo del general Mitre, con una bóveda sostenida por ocho columnas de mármol que contendría símbolos que recordasen su trayectoria:

El monumento proyectado en mármol, es un sarcófago encima del cual descansa la figura del general Mitre. Sobre el cuerpo de éste se cruzan una espada y una palma. Un manto cubre la parte posterior del sarcófago. Sobre los escalones álzase una figura representando la Victoria. A los lados hállanse dos piras, manteniendo siempre vivo el fuego sagrado de la gratitud y de la admiración popular.<sup>13</sup>

---

Buenos Aires. Ver también copia del decreto del 21 de diciembre de 1934.

<sup>13</sup> *La Nación*, mayo de 1908, p. 17.



Figura 2. "Proyecto de reforma de la Catedral". Ilustración del proyecto del mausoleo de Mitre para la Catedral Metropolitana de Buenos Aires. Diseñado por el arquitecto Carlos Morra en 1908, integra escultura, arquitectura y una secuencia narrativa en *vitraux*, de los principales hechos de armas en que intervino Mitre. Fuente: *La Nación*, junio de 1908.

Los elogios fúnebres a Mitre como fundador de la "unión indestructible de la nación respetando las autonomías indestructibles de las provincias"<sup>14</sup> o como "héroe patrio"<sup>15</sup> –figura compartida junto a los hombres que habían participado de la gesta revolucionaria e independentista– llegaron a oídos de los seguidores de Urquiza, quienes no tardaron en manifestar sus desacuerdos a los atributos asignados a Mitre, reavivando viejas discusiones entre unitarios y federales.

14 Manuel Carlés. "Proyecto de Ley Museo Mitre", *Congreso Nacional. Diario de Sesiones de la Cámara de Diputado*, junio de 1906, p. 174.

15 Antonio Piñero. "Proyecto de Ley Honores Póstumos a Legisladores Argentinos", *Congreso Nacional. Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados*, julio de 1906, p. 784.

Al respecto, cabe destacar el trabajo realizado por María Elida Blasco, *El legado mitrista. Museos, monumentos y manifestaciones de homenaje en la construcción del prócer Bartolomé Mitre*, que da cuenta no solo de los múltiples actos conmemorativos por Bartolomé Mitre, sino también de la enérgica reacción opositora llevada adelante por los admiradores de Urquiza. Principalmente por Julio Victorica (exfuncionario, diplomático y hombre de confianza del caudillo entrerriano) frente a las propuestas impulsadas desde Buenos Aires.

La muerte de Mitre, señala la autora, “parecía haber activado la controversial interpretación acerca de si la tan celebrada ‘unidad nacional’ había sido fruto de Caseros o de Pavón”.<sup>16</sup> Al fallecer los líderes de la contienda, llegaba el turno de la batalla simbólica, que a través de los monumentos consagraba a uno u otro como “padre” de la unidad.

En su libro *Urquiza y Mitre. Contribución al estudio histórico de la organización nacional*, Victorica advierte que desde Buenos Aires se promovía una campaña de reivindicación de la figura de Mitre como artífice de la unión Argentina, y señalaba la necesidad de un revisionismo de los hechos en nombre de la verdad histórica:

leyendo fuera del país, los elogios fúnebres pronunciados en obsequio del general don Bartolomé Mitre, que acababa de fallecer, (...) me decidí, pues, a publicar la rectificación correspondiente y, ya en este tren, me pareció que tampoco debía dejar pasar la oportunidad de corregir otros agravios inferidos a la verdad histórica por los demás oradores.<sup>17</sup>

Las discrepancias entre ambos bandos generaron una intensa actividad sostenida sobre todo desde la prensa, en función de establecer la mirada del ideario de consolidación y construcción de un relato nacional. Esta polémica alentó a los partidarios de Urquiza a proyectar un importante monumento en Paraná, el cual no parece desacertado pensar que haya tenido alguna injerencia en el freno de las gestiones por el de Mitre en Buenos Aires.<sup>18</sup>

Pese a las iniciativas postergadas de erigir una escultura glorificadora en su nombre, las imágenes de Mitre ya circulaban con gran popularidad desde el jubileo de sus 80 años; no solo en los medios gráficos, como en la prensa y la publicidad (fig. 3), sino también sobre diversos soportes y objetos como naipes, hebillas, encendedores, marca de cigarrillos, vajilla,

---

16 María Elida Blasco. *El legado mitrista. Museos, monumentos y manifestaciones de homenaje en la construcción del prócer Bartolomé Mitre*. Buenos Aires, Prohistoria, 2015, p. 129.

17 Julio Victorica. “Prefacio”, en *Urquiza y Mitre*, op. cit.

18 Sobre las respuestas por parte de los seguidores de Urquiza, ver María Elida Blasco. *El legado mitrista*, op. cit., p. 131.

tarjetas postales, medallones, etc. (fig. 4). Dentro de la pluralidad de imágenes, una de las más difundidas tiene como fuente la fotografía tomada en 1899 en el estudio Witcomb (fig. 5). Allí se ve a Mitre, retratado a sus 78 años de edad, en una pose relajada, con mirada fija a cámara, vestido con traje sobrio de ciudad (camisa blanca, chaleco, levita y moño oscuro), la cabeza cubierta con su chambergó, una cadena de reloj que le cruza el torso y las manos en los bolsillos. Esta fotografía, que funcionó como cantera para su repertorio iconográfico, se convirtió, en sus sucesivas referencias, en una estampa al alcance de todos, despojada de toda retórica glorificadora.

Estos modos de apropiación de una imagen pública en el espacio privado y de la difusión de lo privado en el ámbito público generaron distintos usos y prácticas sociales en la forma de representar y concebir lo político. Don Bartolo, apodo con el que se lo conocía a Mitre desde las páginas de *Caras y Caretas* desde 1900, acompañó estas estrategias enunciativas y se convirtió en un régimen semiótico de representación visual de Bartolomé Mitre, en donde la ausencia de atributos y grandes narrativas heroicas abrieron paso a una relación discursiva más cercana entre el personaje y el lector y a una construcción imaginaria de la figura de Mitre como un ciudadano moderno más.

*Caras y Caretas* acompañó los homenajes públicos al general Mitre con una edición extraordinaria que recorría distintas facetas de su vida. Cabe destacar el artículo escrito por José M. Niño, en donde realza la figura de Don Bartolo como hombre-símbolo, despolitizado y reconocido por las mayorías, en una celebración popular:

Para las arduas y complicadas tareas del gobierno, era el general Mitre; para su pueblo era don Bartolo á secas. Y don Bartolo hubiera dejado de ser el ídolo de la muchedumbre el día en que al cruzar la calle de la gran ciudad seguido por las miradas cariñosas de un pueblo entero no se le hubiese visto con su clásico "chambergó". Ese sombrero era algo así, como la misma bandera patria, suficiente para agrupar multitudes en clamorosos entusiasmos. Don Bartolo sin su "chambergó" hubiera sido siempre un gran hombre, pero no hubiera sido el hombre-símbolo.<sup>19</sup>

Don Bartolo, que es una y muchas imágenes a la vez, ocupó un lugar activo y eficaz en el entramado histórico, no solo como testimonio o documento visual de una época, sino como protagonista de resignificaciones de nuevos sentidos e identificaciones. Esta representación de Mitre, sin rasgos románticos de la figura idealizada del héroe patrio que evoquen los valores de la nación, recobró potencia visual dentro del programa moderno del naturalismo.

---

19 José M. Niño. "Mitre y su símbolo", *Caras y Caretas*, enero de 1906, p. 54.





Figura 3. "Vino Popular Mitre de Santiago Mezzera y Hnos.". Publicidad gráfica de Vino Popular Mitre, difundida en el diario *La Nación*, con su retrato a los 78 años de edad, vestido de civil con su chambergo característico. Fuente: *La Nación*, enero de 1906.



Figura 4. "Objeto conmemorativo Bartolomé Mitre". Peineta de carey, de 1910. Al frente, retrato en color de Bartolomé Mitre en traje civil con su chambergo, escudos y banderas argentinas y las fechas 1810-1910. Fuente: Colección Museo Mitre.



Figura 5. "Fotografía Bartolomé Mitre". Fotografía de Bartolomé Mitre, vestido de civil con su chambergo, a los 78 años de edad, tomada en 1899 en estudio Witcomb. Fuente: Colección Museo Mitre.

En este sentido, en marzo de 1908, se descubrió en Mar del Plata el primer monumento de cuerpo entero de Bartolomé Mitre, realizado en bronce por el escultor argentino César Santiano (1886-1919). La estatua se encuentra ubicada en la plaza Mitre, sobre un pedestal sobrio, sin ornamentación, en donde la atención solo se focaliza en Don Bartolo (fig. 6). No hay en él otros elementos que den cuenta de su



Figura 6. "Estatua Bartolomé Mitre". Estatua conmemorativa de Bartolomé Mitre, realizada en bronce por el escultor César Santiano, erigida en Plaza Mitre, Mar del Plata, en marzo de 1908. Escultura de Bartolomé Mitre vestido de civil con su sombrero característico. Fuente: *La Razón*, marzo de 1908.

trayectoria o figura, más que la de su propia semejanza a la del representado como Don Bartolo. Si bien los diarios de la época cubrieron la inauguración señalando la masiva concurrencia al acto, le bajaron la categoría de artista al escultor, al considerarlo como un mero aficionado: "El trabajo fue encargado a un aficionado, hecho un maestro de la noche a la mañana, el Señor César Santiano, concripto del 1° de

Infantería, actualmente bajo bandera, el cual hizo el trabajo en un mes y medio escaso”.<sup>20</sup>

Unos meses después, con motivo de la celebración del 80° aniversario del nacimiento de Mitre, el museo que lleva su nombre inauguró la escultura en bronce patinado de Don Bartolo, que había sido encargada al artista argentino Lucio Correa Morales (1852-1923). Formado gracias a una beca de estudio en la Academia de Florencia, y con una importante trayectoria y reconocimiento en el campo artístico local, los diarios de la época elogiaron la obra de Correa Morales y destacaron la importancia de su presencia en el acto. El vínculo entre el escultor y su obra inscribió la imagen de Don Bartolo dentro de los circuitos artísticos consagrados:

La afluencia de visitantes fue grande durante todo el día. En presencia de todos los miembros de la familia Mitre y de un crecido número de niños de las escuelas públicas, se descubrió una estatua del general, obra del escultor Correa Morales. El autor de la escultura que se hallaba presente en el acto de la inauguración fue efusivamente felicitado por la concurrencia.<sup>21</sup>

Emplazada en el patio central, la escultura de Mitre, que se erige en tamaño natural, de pie y con las manos en los bolsillos, sobre un pequeño pedestal, recuerda a la fotografía de Don Bartolo (fig. 7), pero bajo una nueva relación ya no solo de semejanza, sino también de contigüidad con el espacio. Este vínculo indicial entre el monumento y la casa-museo repone información sobre la figura que se presenta sin atributos: sabemos que es Mitre no solo por su parecido, sino, también, porque se encuentra en su casa.

Tocó a Correa Morales demostrar su saber, cuando le encomendaron por concurso la misión de llevar al bronce una figura muy amada y muy conocida del pueblo argentino: la severa y familiar estampa del general Bartolomé Mitre. Un éxito cabal coronó esa tarea, pues el escultor supo hacer de “Don Bartolo” una efigie capaz de satisfacer, en cuanto a parecido con el personaje al mitrista más exigente y al mismo tiempo no caer en ese repugnante y despreciable detallismo inexpressivo del modelador que se limita competir con la fotoescultura.<sup>22</sup>

La figura de Mitre como Don Bartolo se inscribe en una serie de imágenes de hombres modernos que representan símbolos de sus

---

20 *La Razón*, marzo de 1908, p. 8.

21 *Caras y Caretas*, junio de 1908, p. 43.

22 Julio E. Payró. “Lucio Correa Morales y el nacimiento de la escultura argentina”, en *Monografías de artistas argentinos. Correa Morales*. Buenos Aires, Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, 1949, p. 25.



Figura 7. "Estatua de Bartolomé Mitre". Estatua en bronce patinado, alto 197 cm; base 53 x 53 cm, realizada por el escultor Lucio Correa Morales. Erigida en el patio de la Casa/Museo Mitre, con motivo del 80° aniversario del nacimiento de Bartolomé Mitre, junio de 1908. Figura de Bartolomé Mitre anciano, de pie, en traje civil, con chambergo y las manos en los bolsillos del pantalón. Al frente, abajo, a la derecha aparece la inscripción: L. Correa Morales/Escultor Bs. As. 1908; a la izquierda: Fundon. Talleres Bellagamba y Rossi. Fuente: Museo Mitre.

tiempos: postura relajada, traje de ciudad y reloj. No se trata de un retrato que interpela al espectador con aires de triunfo y grandeza heroica, sino que el sujeto se representa como un ciudadano que se abre paso entre sus contemporáneos.

En ese sentido, conviene considerar que si bien las disputas de opiniones, en los primeros años luego del fallecimiento de Mitre, sobre la autoría de la “unión nacional” generaron fuertes discusiones políticas e intelectuales en torno a cómo debía ser homenajeado y con qué atributos. La imagen de Don Bartolo, con su potencia y eficacia visual, despojada de toda glorificación y ampliamente reproducida y reconocida en el imaginario colectivo, surge como una vía de consenso iconográfico de identificaciones y resignificaciones de Mitre, que aún pervive en nuestros días.<sup>23</sup>

---

23 *La Nación*, diciembre de 2006, en <https://www.lanacion.com.ar/cultura/honran-a-mitre-con-una-estatua-frente-a-la-estacion-de-tigre-nid870842>. El partido de Tigre, provincia de Buenos Aires, celebró el aniversario de la primer llegada del tren, con la inauguración del monumento a Don Bartolo frente a la estación Mitre: “Cuando cambiábamos ideas sobre cuál sería la estatua de Mitre que mejor lo identificaba con Tigre, él no tuvo absolutamente ninguna duda. Dijo: El paisano. Vestido igual que la mayoría de los que vivían por aquí, cuando él imprimió con el tren un fuerte empujón hacia el progreso que indudablemente percibió”.

# TAREA

## LECTURAS

Majluf, Natalia. "Campana 'Salvemos Chinchero y el Valle Sagrado de los Incas'", *TAREA* 6 (6), pp. 176-180.

# TAREA





## **Campaña “Salvemos Chinchero y el Valle Sagrado de los Incas”**

**Natalia Majluf**

En enero de 2019, el gobierno peruano anunció el inicio de los trabajos de remoción de tierras para avanzar con el proyecto de construcción de un aeropuerto internacional en Chinchero, un sitio inca de enorme importancia, ubicado en la zona conocida como el “Valle Sagrado de los Incas”. El proyecto, que ha sido cuestionado por diversos problemas técnicos que van desde asuntos aeronáuticos hasta hídricos, había sido ya descartado sucesivas veces en las últimas décadas. Desde hace algún tiempo, grupos en Cusco como “Unión Ciudadana por un aeropuerto con Dignidad” venían alertado sobre los graves impactos que el aeropuerto tendría sobre el patrimonio cultural de la zona, pero el impulso que el actual gobierno dio al proyecto sirvió para levantar la alerta más allá de la capital regional. La noticia se expandió a partir de una petición que fue lanzada a fines de enero de 2019 por Mónica Ricketts, profesora de Historia en Temple University, en Estados Unidos, Gabriela Ramos, profesora de Historia en la Universidad de Cambridge, y la historiadora de arte Natalia Majluf, y que hoy cuenta con cerca de cien mil adhesiones. Por las mismas fechas, con el apoyo del antropólogo Eduardo Bryce, ellas formaron la página “Salvemos Chinchero y el Valle Sagrado de los Incas” en Facebook, desde donde

se vienen difundiendo informaciones y noticias sobre el desarrollo del caso. Chinchero es uno de los sitios inca mejor preservados, un pueblo colonial asentado sobre lo que fue el palacio del inca Túpac Yupanqui. El aeropuerto se proyecta precisamente sobre las tierras de la comunidad, y destruye la integridad de un complejo paisaje que incluye tramos de la red de caminos inca Qhapac Ñan, así como un sistema de lagunas, humedales y restos arqueológicos que están rodeados por una majestuosa cadena de montañas. La obra se lleva a cabo contra la opinión de los principales antropólogos, historiadores y arqueólogos, sin cumplir los requisitos que exige la legislación peruana, incluyendo el Certificado de Inexistencia de Restos Arqueológicos, y sin contar con un estudio serio de impacto patrimonial. Todo ello ha levantado preocupación en organizaciones internacionales de prestigio preocupadas por la conservación del patrimonio mundial, entre ellas la Society for Architectural Historians, el World Monuments Fund y la UNESCO.

## Petición

<https://www.change.org/p/presidente-de-la-republica-del-peru-salve-mos-chinchero-patrimonio-cultural-de-la-humanidad>

## Facebook

<https://www.facebook.com/salvemoschinchero/>

<https://www.facebook.com/pages/category/Community-Organization/Union-Ciudadana-por-un-Aeropuerto-con-Dignidad-229166774494362/>

## Principales notas y noticias

*Science*, 5 de febrero de 2019

<https://www.sciencemag.org/news/2019/02/>

airport-construction-threatens-unexplored-archaeological-sites-peru

*La República*, Lima, 9 de abril de 2019

[https://larepublica.pe politica/1446251-informante-aeropuerto-aire-ricardo -uceda](https://larepublica.pe politica/1446251-informante-aeropuerto-aire-ricardo-uceda)

*La República II*, Lima, 14 de mayo de 2019  
<https://larepublica.pe/politica/1468265-caminos-fantasmas>

*BBC Mundo*, Londres, 15 de mayo de 2019  
<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-48279144>

*The Guardian*, Londres, 15 de mayo de 2019  
<https://www.theguardian.com/cities/2019/may/15/archaeologists-outraged-over-plans-for-machu-picchu-airport-chinchero>

*Lonely Planet Travel News*, 16 de mayo de 2019  
<https://www.lonelyplanet.com/news/2019/05/16/airport-machu-picchu-airport-overtourism/>

*Ojo Público*, Lima, 1º de julio de 2019  
<https://ojo-publico.com/1263/cusco-aeropuerto-de-chinchero-avanza-sobre-caminos-inca>

*Ojo Público*, Lima, 10 de julio de 2019  
<https://www.google.com/url?client=internal-uds-cse&cx=017974253276988828517:agc5n2x5tk0&q=https://ojo-publico.com/1273/natalia-majluf-es-un-crimen-lo-que-se-esta-haciendo-en-chinchero&sa=U&ved=2AHUKEWJKSEJ417LJAHXPslKKHE-QDB9IQFjABEGQIEBAC&USG=AOvVAW3QORC2xKVVWkXjInFIKjTB>

*New York Times*, Spanish edition, 16 de julio de 2019  
<https://www.nytimes.com/es/2019/07/16/aeropuerto-peru/?action=click&clickSource=inicio&contentPlacement=1&module=toppers&REGION=RANK&PGTYPE=HOMEPAGE&FBCLID=IWAR2PkZ4WBE738MNcAWTNZOR-zwQMcl3DQR31IAMCHoWx3PK42FY4KRTJUMJ4>

*Le Monde*, París, 30 de julio de 2019  
[https://www.lemonde.fr/international/article/2019/07/30/un-projet-d-aeroport-international-pres-du-machu-picchu-declenche-l-indignation\\_5494789\\_3210.html](https://www.lemonde.fr/international/article/2019/07/30/un-projet-d-aeroport-international-pres-du-machu-picchu-declenche-l-indignation_5494789_3210.html)

*Deutsche Welle*, Alemania, 3 de agosto de 2019  
[https://www.dw.com/es/un-aeropuerto-amenaza-a-machu-picchu/a-49874369?FBCLID=IWARIEGLAA-YMIXScV-704ENs\\_5QvFC-VxEvIAnJ7FWDA2ALEKNGUGGQLCJHHG](https://www.dw.com/es/un-aeropuerto-amenaza-a-machu-picchu/a-49874369?FBCLID=IWARIEGLAA-YMIXScV-704ENs_5QvFC-VxEvIAnJ7FWDA2ALEKNGUGGQLCJHHG)

*UOL*, Brasil, 4 de agosto de 2019

[https://esporte.uol.com.br/ultimas-noticias/2019/08/04/novo-aeroporto-pode-destruir-machu-picchu-dizem-intelectuais-e-cientistas.htm?fbclid=IwARiQAO\\_XR6X2K3IUUO9XY-IAZEQFA3BMTIOSJIAUR99U8oOjYLJoTHEsAc4](https://esporte.uol.com.br/ultimas-noticias/2019/08/04/novo-aeroporto-pode-destruir-machu-picchu-dizem-intelectuais-e-cientistas.htm?fbclid=IwARiQAO_XR6X2K3IUUO9XY-IAZEQFA3BMTIOSJIAUR99U8oOjYLJoTHEsAc4)

*El Comercio*, Lima, 30 de octubre de 2019

<https://elcomercio.pe/luces/world-monuments-watch-2020-valle-sagrado-de-los-incas-ingresa-a-lista-de-monumentos-mundiales-en-peligro-noticia/>

*punto.edu*, Lima, 25 de noviembre de 2019

<https://puntoedu.pucp.edu.pe/es/entrevistas/construir-un-aeropuerto-en-chincho-va-a-destruir-la-memoria-del-peru/>

*El Comercio*, Lima, 7 de diciembre de 2019

<https://elcomercio.pe/peru/cusco/cusco-gobierno-no-hizo-evaluacion-recomendada-por-la-unesco-en-area-de-futuro-aeropuerto-de-chincho-noticia/>

# TAREA

## RESEÑAS

LA RESTAURACIÓN DE *EL JURAMENTO  
DE LOS TREINTA Y TRES ORIENTALES*

Laura Malosetti, Elisa Pérez Bucchelli, Claudia Barra,  
Mechtild Endhardt, Cristina Bausero, Fernando Marte  
y Federico Eisner  
Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes  
Juan Manuel Blanes, 2018  
245 pp.

**Luz C. Vanasco**<sup>1</sup>

El 19 de abril de 1825 habrían desembarcado en la playa de la Agraciada los treinta y tres orientales liderados por Juan Antonio Lavalleja, quienes bajo el juramento de libertad o muerte dieron inicio a la Cruzada Libertadora contra la dominación brasileña. Cincuenta años más tarde, Juan Manuel Blanes plasmó este posible aunque no comprobado suceso en un lienzo de gran formato (305 x 560 cm) que pasaría a ocupar un lugar clave en el imaginario nacional y cuyo gran poder simbólico le ha permitido resignificarse hasta la actualidad. Esta pintura, *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales*, perteneciente al Museo Nacional de Artes Visuales del Uruguay, ha estado bajo la custodia del Museo Juan Manuel Blanes desde el año 1976, y ha sido esta institución la que ha gestionado su estudio y restauración, cuyo resultado se ha plasmado en este libro. El mismo se organiza en tres claras secciones: historia e iconografía, conservación y estudio de la materialidad y técnica pictórica.

En el prólogo escrito por la directora del Museo Juan Manuel Blanes, Cristina Bausero, se explica la gestión del proyecto y cómo este trabajo responde a la gran responsabilidad institucional no solo de exhibir y custodiar, sino también de investigar, difundir y garantizar la preservación de sus colecciones. *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales* es uno de los cuadros más importantes del acervo público uruguayo, y su gran valor identitario, histórico y artístico ha justificado que todos los trabajos de conservación que se realizaron se llevaran a cabo a la vista del público. De esta forma también educaron y visibilizaron tareas del museo muchas veces desconocidas. La publicación de todo el trabajo, realizado en una excelente edición bilingüe español-inglés, resulta también el punto cúlmine de la responsabilidad museística, ya que inéditamente difunde el estudio histórico e iconográfico, el estudio material y técnico,

---

<sup>1</sup> Conservation & Technology, Courtauld Institute of Art, University of London.

los resultados analíticos y los fundamentos y tratamientos de conservación y restauración de una obra de Juan Manuel Blanes.

En la primera sección, presentada con una interesante introducción de Laura Malosetti, Elisa Pérez Buchelli realiza un exhaustivo análisis del contexto de la obra con gran respaldo documental y deteniéndose especialmente en ciertos momentos clave de su creación.

Comienza este recorrido histórico con las primeras ideas creativas que le surgen a Blanes, diez años antes de su ejecución. En un contexto en el que las producciones culturales eran particularmente significativas para consolidar la formación de un Estado nación moderno, Blanes vuelve de su primera estadía en Florencia (1860-1864) con una mayor claridad acerca de cuál podría ser su aporte a las recientes naciones sudamericanas. Pérez Buchelli se basa en el análisis documental para develar los antecedentes y la gestión de la pintura, particularmente en correspondencias entre Blanes y Andrés Lamas, que datan de 1865, y otra dirigida a la Junta Económico-Administrativa de Montevideo en la que formula un proyecto inicial. Estas cartas le permitieron develar cuestiones prácticas de la gestión, las intenciones y necesidades generadas a partir del proyecto y también el trasfondo artístico y moral. También recurre a fuentes que pudieron haber servido como respaldo de la construcción iconográfica, como la publicación de Francisco A. Berra de 1866, en la que se hace un relato historiográfico del desembarco de los orientales. Pero es recién a mediados de la década de 1870 cuando se dieron las condiciones económicas y políticas para llevar a cabo la creación de esta pintura emblemática que materializaría ciertos imaginarios sobre la historia nacional.

La autora luego se detiene en el proceso de creación de la imagen, para lo cual Blanes hace muchos estudios previos en diálogo con relatos historiográficos, testimonios, tradición oral e incluso teniendo acceso directo a ciertos aspectos que le darían una mayor legitimidad a la obra, como la supuesta visita de Blanes a la playa de la Agraciada, lo cual le permite sumergirse en el espacio físico de la obra. Al comparar estos bocetos con la obra acabada concluye que hay una clara concordancia entre ambos, por lo que Blanes tenía muy en claro la representación iconográfica que buscaba. También marca algunas relaciones con otras obras del artista que pudieron haber sido estudios preparatorios.

Luego, Pérez Buchelli se enfoca en el momento en el que se finaliza y se hace pública la pintura. Resulta interesante el análisis de ciertos aspectos que parecen haber sido una eficiente estrategia de difusión y de legitimación de la imagen para lograr pregnancia y una recepción favorable de la sociedad. En 1877, Blanes termina de pintar *El Juramento...* y al año siguiente lo exhibe públicamente en su taller, a la vez que da

una conferencia y publica una memoria sobre el cuadro, difundida como libro independiente y en el Boletín de la Sociedad Ciencias y Artes. Inmediatamente después, Blanes, en un acto patriótico, dona la pintura al Estado uruguayo y autoriza la reproducción fotográfica de la obra, lo cual significó una mayor difusión acompañada de una retribución económica. No solo la selección temática y la conceptualización de la obra fueron muy oportunos, sino también el contexto de presentación pública fue muy acertado para su consagración.

Finalmente, el recorrido de la investigación histórica termina con la historia material de *El Juramento...* que detalla las variadas trayectorias de la obra en exhibiciones y distintas instituciones, así como también en el uso y la resignificación de la iconografía durante la dictadura de 1973. La obra participó en varias muestras, como su primera exhibición en Buenos Aires en 1878, o la del Teatro Solís de 1941, en la que tuvo un rol museográfico principal. Pero fue después de una exhibición temporal en 1976, que la obra quedó bajo la custodia del Museo Juan Manuel Blanes y desde ese momento fue exhibida permanentemente hasta la actualidad.

El capítulo dedicado a la conservación comienza con la explicación de conceptos básicos y teoría de la conservación a modo de introducción y justificación de los procesos que se desarrollaran más adelante, especialmente útil para un público no especializado. Claudia Barra y Fernando Marte describen los conceptos de conservación preventiva, conservación curativa y restauración y detallan los agentes de deterioro que pueden afectar el patrimonio. Por su parte, Cristina Bausero explica cómo ciertos impedimentos económicos abrieron la puerta para considerar la idea de restaurar la obra frente al público, lo cual resultó en algo sumamente didáctico e inédito en materia pictórica en el Uruguay. También describe los pasos que se llevaron a cabo para manipular una obra de semejantes proporciones y para acondicionar la sala como área de trabajo, lo cual trajo aparejada una gran mejora en cuanto a medidas preventivas.

Posteriormente, Claudia Barra y Mechtild Endhardt, las dos conservadoras que llevaron a cabo la intervención de *El Juramento...*, hacen una descripción técnica de cada aspecto y estrato de la obra: soporte, bastidor, preparación, capa pictórica, recubrimiento y marco. También hacen mención de las intervenciones previas que pudieron identificar con base en investigación documental y las describen basadas en observación directa de la obra. Siguiendo la misma lógica de recorrido, describen el estado de conservación de cada estrato antes de la intervención. En términos generales, el mayor inconveniente que se encontró fue cierta inestabilidad debido a la mala adhesión entre los estratos pictóricos, que ya había generado pérdidas y desprendimiento de material, y estéticos, ya que el barniz alterado, los faltantes y la presencia de repintes con el



color desajustado dificultaban la correcta lectura de la obra. Con base en esto, diseñaron un plan de tratamiento que luego llevaron a cabo y que describieron paso a paso junto con los criterios de mínima intervención y reversibilidad que tuvieron en cuenta para su realización. Una vez que la capa pictórica se encontraba estable después de la consolidación, se enfocaron en la eliminación del barniz y balancearon, en cada caso, la remoción o adelgazamiento de repintes y estucos de intervenciones previas. Luego, se aplicó un primer barniz, a modo de aislante y para saturar los colores, sobre el que se aplicaron los estucos, a veces texturados, y se reintegró cromáticamente con *tratteggio* y miméticamente en los pequeños faltantes. Finalmente, se aplicó una capa final de barniz sintético con un aditivo estabilizador de radiación ultravioleta, para proteger el barniz natural inferior y los retoques. El texto está acompañado por imágenes que grafican el proceso y por una documentación fotográfica comparativa de detalles con luz reflejada y bajo radiación ultravioleta del antes y después de la intervención. Por último, hacen una evaluación del estado de conservación luego de los tratamientos de conservación y restauración llevados a cabo y plantean ciertas recomendaciones de conservación preventiva para la obra.

En el último punto del capítulo sobre conservación, Federico Eisner, Fernando Marte y Claudia Barra hacen un estudio de la materialidad y de la técnica pictórica, lo cual es una gran contribución no solo al conocimiento de la técnica pictórica de Juan Manuel Blanes, sino también al mundo de la investigación, ya que no hay antecedentes publicados sobre el análisis material de una obra de Blanes. Para esto, hicieron análisis estratigráficos de diez muestras de la pintura mediante microscopía óptica y análisis de pigmentos con espectrometría Raman. Se exponen ordenadamente los resultados de cada muestra, con una descripción de las características de cada estrato en conjunto con los resultados arrojados por la espectroscopia Raman y, finalmente, se integran e interpretan los resultados. Estos estudios permitieron entender la construcción e identificar los pigmentos de los estratos pictóricos, los cuales son consistentes con el contexto y con un artista académico como Juan Manuel Blanes. Sin embargo, resulta indispensable seguir investigando y difundiendo la materialidad y técnica de otras obras de Blanes, para llegar a conclusiones más firmes sobre su producción creativa de acuerdo con sus diferentes etapas marcadas, principalmente, por sus viajes de formación en Florencia. Asimismo, sería interesante en un futuro poder acceder a estudios por imágenes, como la reflectografía infrarroja o rayos X, para poder profundizar en su técnica y en la preparación y traspaso de sus estudios preparatorios a la tela de gran formato, lo cual no fue posible en esta instancia.

Por último, hay una cronología de los momentos clave de la historia de la pintura y, finalmente, una completa y organizada bibliografía organizada temáticamente.

Así es que el libro *La restauración del Juramento de los Treinta y Tres Orientales* da cuenta de una investigación exhaustiva, que abarca todos los aspectos de la pintura, desde su creación hasta su instancia material y simbólica, con un gran respaldo en documentación textual y visual. Cada punto está detallado de forma tal que resulta didáctico y de interés no solo para profesionales de diversas áreas, sino también para el público en general. Sin duda, este libro es un valioso aporte al campo de la investigación y un gran precedente para el estudio material y técnico de la obra de Juan Manuel Blanes.

## ASOCIACIÓN PARA PRESERVACIÓN PATRIMONIAL DE LAS AMÉRICAS (APOYONLINE)

2ª Conferencia regional y talleres sobre preservación patrimonial  
Antigua, Guatemala  
2 al 5 de octubre de 2018

### Beatriz Haspo

El tema de la conferencia de esta segunda edición se circunscribió a la “Gestión de emergencias en el patrimonio cultural: compartiendo experiencias y fortaleciendo las redes en las Américas”, teniendo presente los recientes y graves desastres que se han sucedido en el último tiempo. Los contenidos seleccionados para el evento incluyeron la evaluación de riesgos, la preparación para emergencias y la respuesta y recuperación después de un desastre.

El programa tuvo como objetivo fortalecer y fomentar las redes profesionales a través de comunicaciones que invitaban a la reflexión, *posters* sobre proyectos relacionados con la gestión de desastres en el patrimonio cultural y discusiones de grupo que promovieran el intercambio de experiencias. Asimismo, la conferencia promovió, como siempre, la comunicación entre los profesionales de los distintos países, lo que propicia expertos más preparados y capacitados en temas específicos, que trabajarán de manera más eficiente en la gestión de amenazas provocadas tanto por los desastres naturales como por el hombre.

El lugar elegido para la conferencia se dividió en dos sedes: el Centro de Formación de la Cooperación Española, Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA), y la Casa K’ojom, cuyo nombre oficial e histórico es Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala, ubicadas ambas sedes en la ciudad de Antigua, en Guatemala. Este país fue seleccionado después de que la Asociación para la Preservación del Patrimonio en las Américas (APOYOnline) hiciera un estudio del alcance de su red, en el cual consideraba esta zona como una región que ha sufrido y sigue sufriendo desastres naturales que afectan el patrimonio cultural.

Durante los cuatro días se trataron los problemas sobre la evaluación de riesgos, las necesidades para la preparación ante las emergencias y la respuesta y recuperación después de un desastre. Hubo dos componentes centrales en el programa: 1) La presentación de trabajos de los participantes en forma de presentaciones orales o *posters*, y 2) Talleres de capacitación, que incluían módulos teóricos,

ejercicios prácticos y simulacros de emergencia. Estos talleres fueron ofrecidos por un equipo de instructores de Brasil, Colombia y los Estados Unidos.

La conferencia reunió a profesionales de 19 países, y el tema abordado sobre las emergencias fue sugerido por la mayoría de los participantes de la primera conferencia realizada en Medellín, en agosto de 2016, quienes lo consideraron de importancia prioritaria para la región. El evento contó con la colaboración de expertos internacionales y de más de 25 instituciones públicas y privadas locales e internacionales.

El programa se ofreció, principalmente, en español, con excepción de algunas presentaciones en inglés y portugués, y cuando APOYOnline consideró necesario, se proporcionó la traducción. La conferencia incluyó, además, un espacio dedicado a la exhibición de materiales y servicios de preservación, donde los participantes tuvieron acceso a muestras de materiales de conservación, información sobre los servicios ofrecidos por las empresas y contacto directo con sus representantes.

Las recomendaciones resultantes de las discusiones y las presentaciones fueron compartidas por APOYOnline a través de su página web y sus cuentas de las redes sociales (Facebook y Twitter).

En ese sentido, la labor de APOYOnline continúa, y este año se reúne nuevamente para celebrar *APOYOnline: 30 años creando puentes de comunicación y abriendo caminos para fortalecer la preservación del patrimonio cultural en la Américas*.

En el 2019 se celebra el XXX aniversario de APOYOnline (anteriormente conocida como APOYO). En estos años pasó de ser un grupo de voluntarios visionarios a ser una organización que une a miles de profesionales.

Al inicio, la meta era construir puentes de comunicación en el continente americano, para que todos los profesionales dedicados a la preservación del patrimonio cultural pudieran conectarse, recibir entrenamiento y actualizarse con información relevante a sus áreas de trabajo. Hoy, 30 años después, más de 4200 profesionales de la conservación y preservación en Latinoamérica, el Caribe y otros países hispano y luso parlantes están conectados. Adicionalmente, más de 721 personas han recibido entrenamiento a través de eventos organizados por APOYOnline. El sueño se hizo realidad.

Esta historia comienza en 1989, cuando un grupo de conservadores en los Estados Unidos se unió para identificar las necesidades de sus colegas latinoamericanos y así proponer diferentes maneras de apoyarlos. Un cuestionario enviado a 150 profesionales logró identificar como dos de los principales obstáculos la falta de información en temas de conservación en español y portugués y el sentirse aislados de otros profesionales de su misma área.

Con el fin de suplir las necesidades identificadas en la encuesta, se publicó en 1989 el primer Boletín APOYO en español. Este boletín fue el primero de su tipo, en el que se incluyeron traducciones de artículos con información técnica de punta y noticias frescas relevantes a la conservación. En esta época, el internet no era tan accesible, por lo que el Boletín fue impreso y enviado vía correo postal dos veces al año hasta el 2003. La impresión se hizo gracias al apoyo del Laboratorio de Conservación Analítica del Smithsonian (Smithsonian's Conservation Analytical Laboratory), ahora Instituto de Conservación de Museos (Museum Conservation Institute). Todos los tomos del Boletín están disponibles en la página web de APOYOnline: [apoyonline.org](http://apoyonline.org).

En 1994, ICCROM ofreció unificar su base de datos con la de APOYO, la cual contaba con más de 1500 profesionales de la preservación en países hispano y luso parlantes. Por los siguientes 14 años, esta base de datos fue administrada y actualizada por ICCROM. La red ha seguido creciendo y hoy cuenta con más de 4200 profesionales de la preservación alrededor del mundo.

En 1997, APOYOnline forjó una alianza con el American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (AIC) y el Programa de Ayuda financiera del Getty (Getty Grant Program) para establecer un programa de becas para Latinoamérica y el Caribe. Este programa crea oportunidades para el intercambio de información y colaboración entre colegas de Norteamérica y Latinoamérica. A la fecha, más de 721 profesionales de más de 27 países han participado en las reuniones anuales del AIC y en los talleres bilingües organizados por APOYOnline durante los diferentes encuentros.

A través de colaboración y acuerdos bilaterales con instituciones alrededor del mundo, se han traducido, y se continúan traduciendo, publicaciones técnicas al español y portugués. Algunas de las importantes publicaciones realizadas han sido el Plan para la preservación de colecciones (Framework for Preservation of Museum Collections) del Instituto Canadiense de Conservación (CCI) en 1998; la Rueda de Salvamento (Salvage Wheel), del Heritage Preservation; Materiales de almacenamiento, exhibición y rotulado de fotos. Guía de pruebas de "foto-seguridad" de ISO 18902 (Photo-safe Guide for Display and Labeling Materials), del Image Permanence Institute; y, desde 2001, los resúmenes de artículos para el JAIC, entre muchas otras traducciones.

La expansión en línea comenzó en el 2003 cuando se creó la primera página web con el apoyo del Instituto de Cultura de Mendoza, en Argentina. Muchos voluntarios han ayudado a mantener y rediseñar la página web a través de los años, y hoy en día el sitio [www.apoyonline.org](http://www.apoyonline.org)

y la presencia en las redes sociales (Facebook y Twitter) llega a miles de profesionales del mundo.

En 2009, APOYO obtuvo personería jurídica en Maryland y la condición fiscal de organización sin ánimo de lucro (501c3) como APOYOnline-Association for Heritage Preservation of the Americas.

APOYOnline también ha desarrollado diferentes iniciativas para apoyar a las instituciones de América Latina y el Caribe con necesidades especiales. En el 2017, luego de que la temporada de huracanes golpeará el Caribe, APOYOnline coordinó dos campañas de donación de materiales de conservación para suplir las principales necesidades de las instituciones culturales afectadas en Cuba. Se recolectaron materiales donados por compañías y donantes individuales, que fueron distribuidos personalmente a 22 instituciones cubanas.

Recientemente se lanzó un nuevo proyecto, “Manos a la obra”, en el cual un grupo de profesionales voluntarios se concentra en agradecer a la comunidad donde APOYOnline realiza su conferencia, por medio de contribuciones en especie. En 2018, los asistentes a la conferencia, expertos en preservación patrimonial, trabajaron en la limpieza superficial y reubicación en carpetas de óptima calidad del material del Archivo Histórico Municipal de la ciudad de La Antigua, en Guatemala. Está planeado continuar con esta iniciativa en futuros eventos.

Desde 2015, APOYOnline ha expandido sus acuerdos bilaterales y actividades de recaudación de fondos para la realización de conferencias y talleres multiculturales en Latinoamérica, para así ofrecer becas a los participantes. Entre los eventos en los que han participado los becarios, están el taller “Conservación preventiva, principios éticos en museos con colecciones etnográficas”, realizado en Colombia durante el 2015; la primera conferencia regional de APOYOnline “Preservación del patrimonio cultural en las Américas: intercambios prácticos y proyectos futuros”, y el “Taller de conservación fotográfica y cómo recaudar fondos para la protección de las colecciones”, realizado en Medellín, Colombia, en 2018; el taller de “Identificación y conservación de fotografía”, realizado en La Habana, Cuba, en 2018; la segunda conferencia regional de APOYOnline y el taller “Manejo de emergencias en patrimonio cultural: compartiendo experiencias y fortaleciendo redes en las Américas”, realizado en La Antigua, Guatemala, en 2018.

Algunos de los patrocinadores son: el Programa de Arte y Conservación de Winterthur/Universidad de Delaware (EE.UU.), la Universidad de los Andes (Colombia), la Fundación Oswaldo Cruz (Fiocruz, Brasil), entre otros, incluyendo más de 50 patrocinadores corporativos y donantes individuales. Estos eventos han promovido el trabajo en conjunto y el desarrollo de profesionales en la región, lo que

ha fortalecido lazos de colaboración entre más de 721 profesionales de más de 27 países.

Para celebrar nuestro XXX aniversario, se está organizando la “Conferencia APOYOnline 30 años: Taller de conservación fotográfica”, que se realizará del 23 al 27 de septiembre de 2019 en Río de Janeiro, Brasil, en colaboración con la Fundación Oswaldo Cruz (Fiocruz), Casa de Rui Barbosa, la Universidad de Delaware y otros donantes. Esperamos la participación de 200 personas de Latinoamérica, Norteamérica y Europa, quienes compartirán sus experiencias en trabajo en equipo, conservación preventiva, manejo de riesgos, preservación digital y educación. También está planeado realizar una nueva iniciativa de “Manos a la obra” para instituciones locales que lo necesiten.

Otros proyectos que se están desarrollando durante el año del XXX aniversario son la selección y coordinación de los 21 becarios del programa de becas del 2019 de Latinoamérica y el Caribe para asistir a la reunión del AIC en mayo, 2019; liderar el panel “Manejo de emergencias en patrimonio cultural: compartiendo experiencias y fortaleciendo redes en las Américas”, en la reunión anual del American Alliance of Museums (AAM); la traducción de la nueva versión (2015) del CCI, “Framework for Preserving Heritage Collections” al español y portugués; la expansión de nuestras actividades en línea, y, por supuesto, una fiesta para celebrar nuestro XXX aniversario en Río de Janeiro, Brasil.

Liderado por Beatriz Haspo y Amparo Rueda, el equipo de APOYOnline espera continuar afrontando nuevos retos y liderando iniciativas para apoyar el desarrollo profesional e intercambio en la región. APOYOnline agradece a todos los voluntarios y patrocinadores que en estos 30 años han hecho de este sueño, una realidad.

## 20° JORNADA DE CONSERVACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Museo Reina Sofía, Madrid, España  
28 de febrero y 1° de marzo de 2019

**Carla Coluccio<sup>1</sup>**

Con el objetivo de compartir y debatir experiencias e investigaciones, abrir nuevas vías de estudio y reflexionar sobre los criterios actuales de intervención que se vienen aplicando a las obras contemporáneas, el jueves 28 de febrero y viernes 1° de marzo de 2019 se celebró en la ciudad de Madrid (España) la 20° Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo en el Museo Reina Sofía, organizada por el Departamento de Conservación-Restauración de dicha institución, en colaboración con el Grupo Español de Conservación (GEIIC).

Las palabras de bienvenida estuvieron a cargo de Jorge García Gómez-Tejedor (jefe del Departamento de Conservación-Restauración del Museo Reina Sofía), quien exaltó las arduas tareas y el compromiso que permitieron la continuidad de estas jornadas a lo largo de 20 años. También reflexionó sobre las problemáticas y la lucha por la regulación de la conservación-restauración en España, en defensa del adecuado ejercicio de esta profesión y su concientización social.

Merece destacarse la inusitada concurrencia de profesionales de distintas disciplinas y especialidades, provenientes de diferentes partes del mundo: conservadores, curadores, personal de museos, estudiantes, investigadores y profesores, que pudieron conversar en diferentes ámbitos.

La 20° edición contó con ponencias dedicadas a temas como el proceso de restauración de la obra *Un mundo*, de Ángeles Santos, por Manuela Gómez, Paloma Calopa, Carmen Muro, Humberto Durán (Departamento de Conservación-Restauración del Museo Reina Sofía), Ana López-Linares (conservadora-restauradora de pintura) y María Barra (graduada en Química); los nuevos modelos de adquisición y conservación para obras performativas de arte sonoro y *media art*, como los desarrollados para la colección *Beep*, *poster* presentado por Salomé Cuesta Valera, Regina Rivas Tornés, Alicia Adarve Marín, Moisés Mañas Carbonell y Ricardo Forriols González (Universitat Politècnica de València); o la restauración y digitalización, por la Filmoteca Nacional, de la película *Noventa*

---

<sup>1</sup> Ministerio de Hacienda de la República Argentina, Universidad Nacional de las Artes (UNA).



minutos, de Antonio del Amo, disertado por María Muñoz Fernández, Mariano Gómez Parrondo, Javier Rellán y Beatriz Cervantes (Filmoteca Española).

El encuentro contó también con la participación de los investigadores argentinos, Alejandro Bustillo y Florencia Gear (docentes de la Universidad del Museo Social Argentino), quienes presentaron la ponencia “Permanencia material y técnicas en las artes visuales: asignatura de la Licenciatura en Artes Visuales desde 2005”. La cátedra teórico-práctica, destinada a estudiantes de la carrera de Bellas Artes, tiene como objetivo brindar conocimientos sobre el comportamiento y la conservación de materiales tradicionales y no tradicionales de las manifestaciones contemporáneas. Allí se establece un intercambio de información entre las dos partes: los docentes de conservación, desde el análisis del efecto del tiempo, los deterioros de la materia y el concepto de la perdurabilidad de la obra, y los alumnos, desde su creatividad en la fusión idea-materia. A través de esa experimentación, los estudiantes incorporan herramientas y principios de conservación preventiva para la aplicación posterior en sus propias producciones artísticas. En este sentido se incluye la importancia del registro y la documentación en paralelo a la producción, que resultan, en algunos casos, el único testimonio de la existencia de esas obras efímeras. Esta labor de enseñanza se viene realizando de manera exhaustiva hace ya catorce años y resalta la responsabilidad mancomunada de las dos disciplinas y su compromiso con la investigación, divulgación y conservación del arte contemporáneo.

Un caso de estudio interesante fue el presentado por la restauradora Sandra Gracia Melero (investigadora independiente) con la ponencia titulada, “*Le jeu de vivre*: el uso de geles polietoxilados y rígidos en una obra de gran formato de Teresa Ramón”, donde se propone la utilización de nuevas metodologías de limpieza de capas pictóricas a base de látex. Además, la ponencia contó con la presencia de la artista altoaragonesa Teresa Ramón, que contó al público qué materiales utilizó para crear la obra y cuál fue el proceso artístico. Mediante entrevistas, muestras y ensayos con los materiales, se debatió la conservación y transmisión de la obra. De esta manera, quedó explícita la importancia del consenso entre el artista y la restauradora para fundamentar el tratamiento y la recuperación de la legibilidad de la obra.

*Le jeu de vivre* está compuesta por cuatro lienzos de 17 x 2,20 metros cada uno, lo que hace un total de casi 70 metros de largo, ubicada en el Museo Provincial de Huesca. Presentaba diferentes alteraciones: incrustación, sustancias detríticas depositadas sobre la superficie pictórica y, particularmente, una gran cantidad de excrementos de paloma que entorpecían la lectura homogénea de la obra.

El proceso de limpieza se basó en las metodologías propuestas por Richard Wolbers y Paolo Cremonesi, con la utilización de geles. La fase se dividió en dos partes: en primer lugar, la *Dry cleaning*, o limpieza en seco, y posteriormente, la fase acuosa de la limpieza, o *Wet cleaning*. Dada la sensibilidad de la superficie al medio acuoso de la técnica, se escogió el gel rígido de agar para reblandecer las deyecciones hidrosolubles, sin que el agua penetrara de esta forma en la policromía. También cabe mencionar la utilización de macro emulsiones poliméricas, gel polietoxilado para otros sectores de la capa pictórica.

A continuación de las ponencias principales, en consonancia con el temario, se desarrollaron por la tarde las sesiones de siete *poster*s que lograron reunir a diferentes conservadores de Europa y Latinoamérica reforzando un vínculo profesional estimulador de posibles encuentros. Aquí resultó destacable la presencia de dos casos de estudio rioplatenses de pintura mural: “Aspectos técnicos y estado de conservación del mural volumétrico La energía del artista Eduardo Díaz Yepes” (Universidad Tecnológica de la Energía, Montevideo, Uruguay), cuyo equipo de investigación estuvo formado por los especialistas uruguayos y españoles, Xavier Mas-Barberà, Sandra Maluenda Serra, Juan C. Valcárcel Andrés y María Luisa Martínez Bazán (conservadores-restauradores, Universitat Politècnica de València), Misela Planchat Pérez (conservadora-restauradora independiente) y Vladimir Muhvich Meirelles (conservador-restaurador, Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación, Ministerio de Educación y Cultura, Uruguay). Y, “Murales urbanos en Buenos Aires. Entrevista a Pum Pum, del anonimato a la conservación de sus murales”, de la Lic. Carla Estefanía Coluccio, en representación de la Argentina.

El público tuvo la oportunidad de intervenir y formular preguntas a cada uno de los disertantes, lo que permitió observar que el rol del conservador de obras de arte contemporáneo tiene la necesidad de realizar una adaptación y renovación de las técnicas tradicionales de conservación, ajustándolas a las singularidades de cada tipo de obras.

Aunque resulta imposible resumir y evaluar la actividad de todas las excelentes ponencias, en el segundo día de la Jornada, resultó agradable escuchar las palabras de la Dra. en Química, Margarita San Andrés, sobre los análisis de materiales para limpieza en obra gráfica con la ponencia “Uso de gomas de borrar para la limpieza mecánica de obra gráfica. Valoración de su eficacia limpiadora y efectos sobre las características superficiales del papel” (Departamento de Pintura y Conservación-Restauración, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid).

Por la tarde, y finalizando la Jornada, se desarrolló el debate abierto del grupo de trabajo de arte urbano del GEIC, con la temática, “Museos de arte urbano. Competencias y posibilidades” que fue moderada por la Lic. Elena García Gayo (coordinadora del grupo del Observatorio de Arte Urbano).

A lo largo de cuatro horas se expusieron casos de estudio de historiadoras del arte, conservadoras-restauradoras, y contó con la presencia de diferentes artistas urbanos, entre los que se destacaba la figura del artista cubano Jorge Rodríguez-Gerada.

Las mesas del debate se iniciaron con el análisis de los nuevos museos del siglo XXI. La licenciada en Bellas Artes Rosa Senserricho presentó su ponencia “Identificación de los llamados “museos” de arte urbano. Estado de la cuestión”, en la cual planteó la existencia de diferentes tipos de “museos de arte urbano” en el ámbito internacional y puso en evidencia el carácter libre y poco riguroso de estas denominaciones, lo que generó algunas preguntas tales como: ¿Cómo define el ICOM un museo? ¿Cuáles son sus funciones principales? ¿Están de acuerdo los artistas urbanos en que sus obras puedan formar parte de un museo cuando el arte urbano es un arte contextual? ¿Cómo lo conciben?

Más tarde, la presentación, “La postura del artista (creador) ante los museos de arte urbano”, de la licenciada en Conservación y Restauración Ana Lizeth Mata, planteó, a partir del diálogo y de las entrevistas, la postura de los murales ante la creación de los museos de arte urbano y la exhibición de sus obras o la de sus colegas en exposiciones temporales o visitas guiadas en ciudades que también funcionan como una especie de “museo abierto”. Esta presentación derivó en la reflexión, en el planteo del arte urbano como un objeto museable, que abrió la temática acerca de si la calle es la única alternativa de exhibición, y si debemos preguntarnos qué conservar con respecto al arte urbano: si las obras o los procesos vivos.

Como cierre de las rondas, se contó con la participación de los artistas, y la descripción de sus prácticas colocó en primer plano la precariedad de sus manifestaciones, y se renovó la polémica del concepto del arte “efímero” abriendo la puerta a las inquietudes. Diferentes intervenciones fueron escuchadas y resultaron útiles. El intercambio fluido y la buena disposición de todos los participantes auguran un futuro prometedor de trabajo conjunto sobre las problemáticas, muchas veces ambiguas, del arte urbano, que enriquece tanto a los especialistas del patrimonio cultural como a la comunidad artística.

Dentro del marco de esta jornada de excelencia internacional, todos aquellos que participaron de las dieciséis ponencias y de la exposición de los siete posters pudieron nutrirse de una particular y motivadora

experiencia que permitió abarcar un amplio panorama de la situación actual del arte contemporáneo desde la óptica del campo de la conservación.

El cierre de la Jornada dejó en el aire las ganas de seguir desarrollando nuevos enfoques e investigaciones sobre el complejo del arte contemporáneo.

## MOBILITY CREATES MASTERS - DISCOVERING ARTISTS'S GROUNDS 1550-1700

Copenhague, Dinamarca  
13 y 14 de junio de 2019

**Mariana Calderón<sup>1</sup>**

Durante los días trece y catorce de junio del 2019, se llevó a cabo en la ciudad de Copenhague, Dinamarca, la conferencia internacional *Mobility Creates Masters - Discovering artists's grounds 1550-1700* [La movilidad crea maestros. Descubriendo las bases de preparación de los artistas de 1550 a 1700] en el Campus Sur de la Universidad de Copenhague.

La creación de la red de trabajo Mobility Creates Masters (MoCMA) es fruto del esfuerzo conjunto del Center for Art Technological Studies (CATS), de instituciones universitarias de Holanda, Suecia y Dinamarca, así como de instituciones museísticas como el Statens Museum for Kunst (SMK), la National Gallery de Londres y el Museo del Prado en Madrid. De igual forma, la red cuenta con el auspicio del Independent Research Fund Denmark en colaboración con IPERION CH.

A partir de la financiación del Independent Research Fund Denmark de 2016 a 2017, el CATS asumió el compromiso de mantener en constante comunicación las áreas de investigación sobre la historia material del arte con un interés común y aún así disperso en distintas instituciones y países. La finalidad principal de este esfuerzo se traduce en la creación de redes de intercambio que puedan ampliar proyectos de investigación interdisciplinaria relativos a las técnicas pictóricas europeas.

Se puede afirmar que la creación de la red de trabajo MoCMA ha tenido dos objetivos en igualdad de importancia. El primero, aquel que busca ampliar los proyectos concernientes a la investigación de materiales, el contexto y el impacto de las capas de preparación en las pinturas a lo largo de Europa en el temprano período moderno. El segundo, compartir resultados y experiencias con las distintas instituciones participantes para fortalecer una red de conocimiento a partir de la unión de las humanidades y las ciencias naturales.

Este esfuerzo conjunto se ha traducido, desde el 2017 hasta la fecha actual, en tres seminarios a cargo del MoCMA. Manuales de pintor, procedencia de los materiales en las bases de preparación y las bases de datos con información sobre capas preparatorias han sido los aspectos generales de dichos seminarios, temas de investigación que, sin duda,

---

<sup>1</sup> TAREA-IIPC/UNSAM.

contribuyen a ampliar el conocimiento respecto a la relación material de la pintura con su contexto histórico y la importancia del conocimiento integral de ambos aspectos para comprender el legado del patrimonio artístico en Europa.

La conferencia MoCMA 2019 congregó a restauradores, conservadores, científicos e historiadores en un auditorio de asistentes en su mayoría europeos, con la notable participación de profesionales de instituciones asiáticas y americanas.

Las palabras de bienvenida estuvieron a cargo de Camilla Jalving, directora de colecciones, investigación y conservación del SMK, y de Jorgen Wadum, director del CATS en el SMK; de esta forma se dio una introducción a los objetivos y logros de la red MoCMA hasta el momento.

La sesión del trece de junio estuvo dedicada a los proyectos de investigación sobre bases de preparación del sur de Europa.

Marika Spring, directora de ciencias de la National Gallery de Londres, fue la encargada de abrir el ciclo de conferencias como ponente principal. En su discurso presentó los avances en el esfuerzo por construir una base de datos colaborativa y en línea sobre las bases de preparación coloreadas de pinturas italianas en el siglo XVI. La investigadora hizo notar las inquietudes de los colaboradores de este proyecto por tener una base de datos cuyo registro visual tenga una coherencia y uniformidad cromática, ya que en muchas ocasiones la fotografía y las herramientas empleadas para fotografiar las muestras hacen diferir los colores de las capas pictóricas en forma dramática, lo cual puede resultar también en variantes de interpretación.

Posteriormente, se abrió el primer bloque de sesiones de la mañana, moderado por Jorgen Wardum. La primera conferencia, a cargo de Maite Jover de Celis y María Dolores Gayo, conservadoras e investigadoras del Museo del Prado, estuvo dedicada a las bases de preparación de Velázquez y las diferencias entre sus distintos períodos. A través de distintos ejemplos de bases de preparación en su obra y su coincidencia con la estancia del artista en distintas ciudades durante su producción, la investigación pudo establecer un vínculo entre ciertos colores y materiales empleados por Velázquez en relación con su paso por su producción en distintos lugares, y hacer así un mapeo de dichas elecciones y la relación que guardan con el lugar donde fueron producidas.

La segunda conferencia del bloque fue presentado por Narayan Khandekar, como portavoz de un equipo de investigadores del Straus Center for Conservation and Technical Studies. Se presentó el caso del retrato de Felipe III, a cargo de Pantoja de la Cruz, en el Museo de Arte de Harvard. El estudio de dicho retrato, sujeto de múltiples copias a través de los años, dejó de manifiesto las técnicas de transferencia de dibujo a

través de radiografías y uso de tecnologías analíticas con rayos infrarrojos. De esta manera se pudieron establecer similitudes y diferencias entre las copias hechas mientras el pintor vivía y aquellas posteriores a su muerte.

La ponencia que dio cierre al bloque estuvo a cargo de Silvia A. Centeno y el equipo de investigadores del MET Museum de Nueva York, cuyo trabajo para esta exposición se centró en el descubrimiento del carbón de origen vegetal como material base para distintos procesos artísticos. A partir del análisis de este material se encontró que el carbón vegetal y sus productos manifiestan una morfología particular según el método en que hayan sido producidos; por tanto, la investigación de esta morfología ha llevado a la adecuada identificación de materiales en las bases de preparación de pinturas de geografías tan variadas como México, España e Italia durante el período Barroco.

El segundo bloque de conferencias fue moderado por Abbie Vandivere, de la Universidad de Amsterdam. La primera conferencia fue dictada por Joanna Szpor, de la Academia de Bellas Artes de Varsovia, y se basó en los descubrimientos técnicos hechos a partir del trabajo de restauración de dos pinturas de gran formato del siglo XVII, a cargo del pintor italiano Martino Altomonte. Dichas pinturas fueron concebidas gracias al encargo del rey polaco Jan III Sobieski. Con el análisis estratigráfico de distintas áreas de la obra, la pintura se mostró como un ejemplo de la técnica de Altomonte, al emplear una doble capa de preparación, ambas con una incidencia importante en el aspecto visual de la pintura.

Loa Ludvigsen, de la Universidad Nacional de Dinamarca, en colaboración con la Universidad de Barcelona y el SMK, fue la encargada de presentar una investigación concerniente a las bases de preparación en las obras de Girolamo Troppa, parte de la colección permanente del SMK. Al aplicar diversos estudios analíticos, como la espectroscopía de rayos X, espectroscopía Raman y espectroscopía infrarroja, el equipo de científicos y conservadores encontró que a pesar de la variación de tonalidades en sus capas de preparación, el artista empleó la misma mezcla compleja de materiales en los casos analizados. La investigación también se caracteriza por mantener similitudes, en comparación con los resultados de la única publicación dedicada a analizar la técnica de Troppa.

La conferencia de la conservadora italiana Michela Fasce cerró el segundo bloque de conferencias. Su trabajo resume sus descubrimientos sobre los materiales y técnicas de los pintores en Génova y los cambios en sus técnicas entre mediados del siglo XVI hasta el XVIII. A partir de un análisis comparativo en la técnica de pinturas flamencas en Génova, en contraste con las producidas en dicha región, la investigación concluye que si bien los pintores genoveses se vieron influenciados por los

cambios de técnica ocurridos en toda Italia, la influencia de la pintura flamenca en la región se mantuvo no solo en forma, sino también en materiales y técnica.

El último bloque de conferencias, que concluyó con el primer día de sesiones, fue moderado por Erma Hermens.

La primera ponencia estuvo a cargo de David Young Kim, de la Universidad de Pennsylvania. A diferencia de la mayoría de las conferencias, enfocadas en la historia técnica del arte, el trabajo del doctor Young Kim está basado en un análisis conceptual de las bases de preparación de Giovanni Battista Moroni desde el punto de vista histórico y también filosófico. De este modo, la decisión de color de los fondos no influye en la obra solo como una herramienta óptica, sino que se corresponde con los intereses conceptuales de Moroni respecto a la tridimensión, la arquitectura e incluso la noción de pertenencia de los personajes retratados.

Mateusz Jasinski, de la Academia de Bellas Artes de Varsovia, presentó una investigación en la cual se analizó una pintura de Cecco del Caravaggio; a partir de esta pintura se muestran también las similitudes de técnica de aquellos pintores llamados *caravaggisti*, cuyas características principales son los fondos oscuros y los contrastes dramáticos, a la forma de Caravaggio, en donde la base preparación juega un papel crucial para los efectos visuales que conforman este concepto.

El final de las sesiones del primer día estuvo a cargo de la autora de esta reseña, quien, como parte del equipo de investigación y restauración del Centro TAREA del Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de San Martín, presentó el caso de una pintura de gran formato atribuida al pintor italiano del Barroco, Salvator Rosa. A partir del análisis visual de la obra, surgieron dudas sobre su origen en el siglo XVII; el análisis químico del sistema preparatorio de la obra reforzó la hipótesis de que la pintura es posterior a Salvator Rosa, aunque con una clara influencia estilística del paisaje italiano con influencias flamencas.

El segundo día de la conferencia internacional estuvo dedicado a las bases de preparación del norte de Europa.

El ponente principal de la sesión fue Filip Vermeyleen, director del Departamento de Mercados del Arte Globales en la Universidad Erasmus de Rotterdam. Durante su presentación se hizo manifiesta la importancia de la necesaria colaboración de la conservación con otras ramas del conocimiento y, en este caso particular, de las ciencias económicas. Así, aspectos como la movilidad y migración de los artistas en la historia prueban ser factores determinantes en las innovaciones técnicas de los pintores.



Kriste Sitbul fue la encargada de moderar el primer bloque de conferencias, cuya apertura estuvo a cargo de Joanna Russell, de la National Gallery de Londres. En esta exposición se retoma el proyecto de la base de datos sobre bases de preparación italianas del día anterior, y se complementa con los avances en la creación de un *software* (NIP<sub>2</sub>) para definir la información cromática de las muestras.

Por parte del Rijksmuseum de Amsterdam, Elsemieke van Rietschoten y Arie Wallert presentaron la investigación de los aspectos técnicos de tres pinturas flamencas a través de las cuales tres pintores (François van Knibbergen, Jan Porcellis y Jan van Goyen) compitieron para crear una pieza excepcional en el curso de un día. A partir del análisis de este particular ejercicio se reflexiona sobre la incidencia de las bases de preparación en el aspecto visual final de las pinturas y la relación de las piezas en este ejercicio con otras hechas por los mismos autores dentro de la colección del Rijksmuseum.

William Whitney, de la Universidad París 1 Panthéon-Sorbonne, presentó una investigación a partir de una pequeña pintura de Rubens (*Santa Margarita y el dragón*) a través de la cual se buscó recrear la técnica histórica de Rubens, en particular la de los efectos visuales de los cielos. Esta recreación también retomó los experimentos de Jacques Maroger a principios de siglo, cuyos esfuerzos resultaron en pasos para ir del conocimiento empírico de los connoisseurs al análisis histórico de las técnicas pictóricas.

Momentos después, en el bloque moderado por Anne Hack Christensen, Claire Toussaut, del Royal Institute for Cultural Heritage en Bruselas, Bélgica, expuso los avances de una investigación sobre la técnica del pintor flamenco Theodoor van Loon; en esta se cuestiona el motivo por el cual muchos historiadores decidieron clasificarlo como un pintor caravaggista, ya que tras el análisis exhaustivo de su técnica, las bases de preparación no se corresponden con la técnica de otros pintores caravaggistas. Aunque se deja de manifiesto que el pintor tuvo influencias italianas, se establece una distancia razonable entre estas y las decisiones técnicas de su pintura.

Lidwien Speleers, del Dordrechts Museum, en colaboración con Margriet van Eikema Hommes, de la Universidad Tecnológica de Delft, presentaron una investigación sobre las diferencias en los aspectos visuales de dos pinturas con bases de preparación distintas en la sala Oranjezaal del Palacio Real de los Países Bajos, a cargo de Thomas Bosscahert. El estudio comparativo da pie a una reflexión sobre la técnica del pintor y sobre cómo incide el color de la base de preparación en el aspecto actual de ambas pinturas.

La presentación de Tatjana van Run, de la Universidad Tecnológica de Delft, sirve como cierre del segundo bloque de la tarde. En ella se

habla de dos pinturas de Nicolaes van Helt Stockade pertenecientes al techo de la casa Trippenhuis, en Amsterdam. Al analizar la diferencia de tonos dentro de la misma pintura, surgieron numerosas preguntas para los investigadores sobre la naturaleza del particular proyecto y la influencia de las decisiones de las bases de preparación en el momento de la creación de dicha pintura.

El tercer y último bloque de la conferencia fue moderado por Gianluca Pastorelli y abierto por Marya Albrecht y Sabrina Meloni, en una colaboración de distintas instituciones (Maurithuis, Rijksmuseum, Shell Technology Centre, de Noord Consultant Advanced Data Analysys) para presentar una investigación extensiva sobre la técnica histórica del pintor flamenco Jan Steen, por medio del Análisis del Componente Principal. A partir de este análisis se busca trabajar en una datación adecuada de la técnica de Steen, para buscar un registro de las variantes en su técnica según el lugar donde produjo sus pinturas. En las bases de preparación de Steen se puede observar un uso creciente de bases de preparación de colores más intensos, acordes con los cambios generales de técnica del siglo XVII.

Posteriormente, Jorgen Wadum, del Statens Museum for Kunst, presentó una investigación dedicada a las variantes visuales en las pinturas del pintor Carel Fabritius, famoso discípulo de Rembrandt, y a la influencia que tuvo su movilidad geográfica en las decisiones técnicas y en el aspecto visual de sus obras. A partir del análisis de las obras de Fabritius y sus atribuciones, se logra establecer el principio de una línea del tiempo en donde la importancia de la tonalidad de sus bases de preparación juega un papel dentro de su datación y la ubicación histórica de su producción.

El cierre del ciclo de conferencias está a cargo de Claire Betelu, de la Universidad Pantheon-Sorbonne de París. La investigación en curso se centra en el análisis material de las bases de preparación de pinturas francesas de la segunda mitad del siglo XVII. La mayoría de las investigaciones sobre pintura francesa, de acuerdo con Betelu, está basada en el análisis de la literatura técnica más que en la materialidad de las obras por sí mismas. Por esta razón, la investigación se dedica a contrastar aspectos analíticos de obras de pintores académicos franceses en relación con la literatura sobre técnica escrita en el tiempo, así como con los inventarios de materiales disponibles en el mercado en el mismo espacio de tiempo.

Como cierre de la conferencia, se llevó a cabo un intercambio de impresiones, logros y discusión de objetivos a futuro de la red de trabajo del MoCMA. Durante esta charla final se hizo hincapié en la necesidad de seguir abriendo canales de intercambio de información entre

instituciones y conservadores independientes. De esta forma, la red contribuye a ampliar los conocimientos técnicos de pinturas europeas que no solo repercuten en la cultura visual de los países donde fueron producidas, sino también en todos aquellos lugares a donde han sido influyentes, ya sea como piezas europeas en colecciones de distintos países o como escuelas cuya técnica fue imitada y/o reinterpretada.

Al igual que en ediciones anteriores de la conferencia de la red CATS-MoCMA, cada uno de los trabajos participantes en la conferencia será publicado en un manual de procedimientos, en el curso del año 2020, bajo la edición de Archetype London.

ROMA EN MÉXICO/MÉXICO EN ROMA.  
LAS ACADEMIAS DE ARTE ENTRE EUROPA  
Y EL NUEVO MUNDO 1843-1867

A cargo de Giovanna Capitelli y Stefano Cracolici  
Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México  
6 de diciembre de 2018 al 19 de mayo de 2019

**Jessica Calipari<sup>1</sup>**

Las intenciones que dirigen la muestra son las de restablecer el complejo y fructífero vínculo que se instauró entre la Ciudad de México y Roma a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Estas dos ciudades, por demás distantes, se configuran, durante los años tenidos en cuenta para este análisis, como lugares en las antípodas, pero, de alguna manera, especulares. Una apenas convertida en capital, la otra, al final de su poder temporal, se asemejaban en número de habitantes, centralidad de la posición en la historia y en la geografía de sus continentes y por un tejido urbano plagado de descubrimientos de un pasado ilustre cuyo poder de atracción persiste aún hoy.

Las casi cien obras involucradas en el recorrido expositivo provienen de muchas colecciones públicas y privadas mexicanas (pero también de Colombia). El primer mérito de esta iniciativa es la recomposición de un panorama también fragmentado. Los curadores, Giovanna Capitelli y Stefano Cracolici, eligieron un despliegue narrativo y temático articulado en seis secciones.

La muestra introduce una serie de obras cuya intención es explicar los pródomos de esta historia; el por qué entonces, al principio de los años cuarenta del 1800, a pesar de la situación política incierta del joven país latinoamericano, se decidió apuntar a la cultura y hacer una “apuesta” que tenía en juego, entre una de sus partes, a Roma. En 1843, la administración, en la persona del presidente Antonio López de Santa Ana, comenzó un proyecto ambicioso dirigido a la renovación del sistema educativo, que incluía también la formación artística: la Academia Nacional de San Carlos, el órgano designado para ese objetivo, necesitaba una reforma. La instrucción de pintores y escultores de la nueva nación debía ser adjudicada a los mejores artistas disponibles en el mercado, y los modelos de referencia debían ser de calidad reconocida. Roma fue el laboratorio que había que copiar. La ciudad eterna, entonces entendida como *Fábrica del prestigio* y patria de las artes antiguas y modernas,

---

1 Scuola Normale Superiore di Pisa. Traducido por Lucio Burucúa (TAREA IIPC UNSAM).

restablecida también en su vis turística (el micromosaico proveniente de Chapultepec constituye, en ese sentido, una imagen emblemática). Las obras de Francesco Coghetti y Francesco Podesti, expuestas junto a las copias de pinturas del 1600, además, fijan la atención sobre la función de los modelos y sobre su transmisibilidad.

Los resultados de esta reforma, que copió de Roma métodos y arquetipos y los sucesivos desarrollos, constituyen el cuerpo de la muestra.

*Las Dramatis personae*, los protagonistas de este suceso, componen la segunda sección. Sobre las paredes se destacan las efigies de diplomáticos, políticos, coleccionistas y artistas pensionados que se retrataron y se hicieron retratar recuperando la fórmula nazarena del *Freundschaftsbild*. Roma fue un contenedor de modelos y técnicas; y el objetivo de los pensionados era precisamente saquear estos saberes.

En *El pueblo de Roma* se quiso documentar la fascinación ejercitada por lo que fue el verdadero subgénero muy querido por la comunidad extranjera, y también por el acertado éxito comercial de estos cuadros. La capital pontificia constituyó, además, el escenario más propicio para evasiones literarias y mitológicas. *La virtud de los clásicos* delinea el campo por demás frecuentado por la literatura homérica y ovidiana, y en él se recuperan episodios por demás importantes de la decoración de las residencias nobles romanas: *Las tres Gracias*, de Salvador Ferrando, y el *Mentor y Telémaco en la gruta de la ninfa Calipso*, de Tomás Pérez, son, efectivamente, copias de los cartones preparatorios de Papel Natale, pensados para las casas suburbanas de Marino y Alessandro Torlonia, respectivamente en Porta Pia y en la vía Nomentana (intervenciones que en ambos casos se perdieron).

La ejemplaridad temática del mito se une muy bien con la sección contigua dedicada a *El espectáculo de la historia*, entendiendo por historia también la sagrada (por lo que fueron incluidas obras con destino devocional). Aquí, el idioma purista de una deliciosa hoja de Overbeck y la minardiana *Salutación angélica*, de Juan Cordero, dialogan con una obra capital para la cultura visual local: *La primera juventud de Isabel la Católica al lado de su enferma madre*, expuesta junto a sus numerosos bocetos, del mismo modo como en la sala sucesiva dibujos preparatorios y estudios restituyeron (y gusta mucho el efecto *coin d'atelier*) el aparato decorativo de la cúpula de La Profesa, también ya inexistente.

El recorrido se cierra con una selección de paisajes: muchos son los hechos por el piemontés Landesio, fundador de la escuela local de paisaje; notables los de otros importantes especialistas de formación romana, como Markò. La escultura no cuenta con una sección para sí, evidentemente por la dificultad para distribuir una cantidad notable de ejemplares. Diseminadas por las salas y de acuerdo con el ritmo temático de

la muestra, las obras cumplen de todos modos su servicio: dan cuenta de la “primacía de la escultura” y del magisterio indeleble de Canova y Thorvaldsen, pero también ilustran hechos colaterales, problemáticas de naturaleza material: el *Fauno* mutilado, de Tenerani, el ala que falta de la *Psiche* favorecen, más que las pinturas de gran formato, la reflexión sobre el largo viaje que las obras debían enfrentar y sobre su fragilidad: casi 11.000 km de distancia separan Roma de la Ciudad de México, y 2256 eran los metros sobre el nivel del mar que las obras debían subir.

*La Veduta del Pico de Orizaba (o Citlaltépetl) in Messico*, de Carlo de Paris, debe considerarse una obra de conexión, confluencia: muestra la imagen que de México, lejano y fantástico, fue transmitida en la Roma de la segunda mitad del 1800. *México en Roma*, en la muestra, pero sobre todo en el catálogo, está restituído no solo por su imagen exótica. Los artistas mexicanos vivieron la ciudad como una *magistra artium* de la que extraer los instrumentos para llevar a la propia nación y hacer el equipamiento técnico útil para el avance de un proyecto identificatorio y los *atelier*, la academia y los museos fueron los lugares en los que se desarrolló este “aprendizaje”. La muestra develó a contraluz entonces las redes de sociabilidad de los mexicanos en Roma, nunca antes tenidas en cuenta, y contribuyó a recomponer un panorama compuesto, transnacional, no romano sino universal. La iniciativa se inserta en un tema de investigación y de estudios en continuo crecimiento: de la muestra ideada por Stefano Susinno y Olivier Bonfait, *Maestà di Roma. Universale ed eterna. Capitale delle arti*, de 2003, pasando por los volúmenes sobre el *Mecenatismo pontificio e borbónico alla vigilia dell’Unità*, de Giovanna Capitelli, de 2011, y *Roma fuori di Roma. L’esportazione dell’arte moderna da Pio VI all’Unità (1775-1870)*, de 2012 (a cargo de G. Capitelli, C. Mazzarelli, S. Grandesso), el análisis de los intercambios que sucedían a nivel global continúa con un proyecto quinquenal todavía en curso sobre la correspondencia de los artistas.

La preparación efectuada sobre los azules polvo y los rojos intensos resulta elegante; solo en la sala de los paisajes, las muchas obras expuestas corren el riesgo de hacer perder de vista la calidad de las pinturas individuales. Seleccionadas por “rareza y calidad”, las piezas elegidas no agotan el discurso sobre las relaciones artísticas entre México y Roma, al contrario, estando la muestra basada en una investigación científica –condición ya no descontada en tiempos de muestras-espectáculos–, más bien solicita posibles nuevas preguntas e investigaciones; una de estas es si las obras expuestas, algunas consideradas identificatorias habida cuenta de que representaron a México en las Exposiciones Universales, deben ser consideradas mexicanas o romanas. La urgencia de relocalizar clavijas, la necesidad de repensar cánones consolidados y rehabilitar

obras, personalidades y materiales son, tal vez, los mayores méritos de esta reseña.

“Roma en México/México en Roma”, al recoger los hilos de episodios que se extienden hasta Hungría, Alemania, Francia, favorece paralelismos y estimula reflexiones restituyendo con perspicacia la polifonía del panorama artístico internacional del siglo XIX.