XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015.

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

Julieta Pestarino.

Cita:

Julieta Pestarino (2015). *La imagen fotográfica bajo la mirada antropológica. El caso de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/000-061/941

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/eM78/eEv

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

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

Por *Julieta Pestarino* (UBA-FFyL-CONICET)
julietapestarino@gmail.com

En Argentina, como en casi todos los lugares del mundo, con la llegada de la fotografía en el siglo XIX, las clases más pudientes encontraron una técnica con la cual reflejar sus concepciones e ideales positivistas. Los ricos fotógrafos aficionados de la élite económica y política de la Ciudad de Buenos Aires buscaron compartir y desarrollar esta práctica en función de sus expectativas. Para ello, fundaron en 1889 la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFAA en adelante).

El objetivo principal de esta investigación radicó en indagar y problematizar la construcción de dos sentidos en la imagen fotográfica a principios del siglo XX en Argentina, propios de la modernidad como tal: la imagen de la arquitectura de la Ciudad de Buenos Aires siguiendo el eje del *progreso,* y la imagen de la figura del gaucho siguiendo el eje del *tradicionalismo*. Se limitó el estudio al caso de la SFAA buscando analizar, desde la perspectiva de la cultura visual, cómo sus integrantes utilizaron al medio fotográfico como una herramienta para la difusión y exaltación del desarrollo del país en las esferas sociales, económicas y políticas, tanto en el interior como en el exterior del mismo.

Palabras claves: fotografía – antropología – modernidad – tradición – porgreso

La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados

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

La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFAA en adelante) fue fundada un 29 de abril de 1889 por Francisco Ayerza y otros 13 fotógrafos aficionados pertenecientes a la élite porteña[1], funcionando hasta mediados de la década del '20. La entidad funcionó en un céntrico local ubicado en Florida 365. Conformó para su funcionamiento un estricto Estatuto a imitación del estilo europeo que especificaba, entre otras cosas, que todos sus miembros debían ser *aficionados*, esto es, no desarrollarse profesionalmente en la labor. La SFAA se constituiría como un longevo proyecto fotográfico, y uno de los más prolíficos y geográficamente abarcadores, emulando la práctica asociacionista europea en torno a la fotografía[2] (Tell, 2009). En efecto, el asociacionismo era un rasgo fundamental de la vida pública de los porteños, y el hecho de que un ejemplar de su Estatuto se encuentre en la biblioteca de la Societé Francaise de Photographie comprueba que la Sociedad mantenía estrechos vínculos con sociedades fotográficas de otras partes del mundo.

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

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

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

contexto sociocultural del período, como por ejemplo en la conformación de la identidad nacional, las tensiones entre modernidad y tradición, y las diversas representaciones de la alteridad, en el contexto de un estado en pleno proceso de construcción y transformación.

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

La Sociedad estaba compuesta por figuras pertenecientes a algunas de las más importantes familias de la burguesía terrateniente porteña, como Leonardo Pereyra (uno de los fundadores de la Sociedad Rural Argentina), Francisco Ayerza, Federico Lacroze, Francisco P. Moreno, Estanislao Zeballos y Marcelo T. de Alvear, entre muchos otros miembros destacados. Sus fotos se exhibieron en grandes exposiciones internacionales, en sociedades fotográficas extranjeras y en importantes revistas del exterior, buscando generar publicidad para el país, a tal punto que en las memorias de una Asamblea de 1899 podemos leer:

> *"Cuando en el extranjero se propaguen las fotografías que le hagan conocer todas esas cosas, no se nos mirará como un país de hombres vestidos con plumas y quillangos, sino por lo que realmente somos, un país nuevo que encierra todas las riquezas imaginables que factor del trabajo y del progreso, marcha a la cabeza de las naciones sudamericanas, imitando y semejando en todo a las principales Naciones de la Europa."*[3]

Estos fotógrafos amateurs confirieron a su actividad en la SFAA una característica elitista (considerando que la fotografía ya era una actividad elitista de por sí para su época): su sociedad era exclusivamente para aficionados, ningún fotógrafo profesional o asalariado era admitido en ella; la cuota de ingreso y la suscripción mensual eran elevadas, y las exposiciones que organizaban eran cerradas, únicamente para exhibir sus propios trabajos. Probablemente estos aficionados no esperaban de la distribución de sus fotografías una

[3] Memoria de la Asamblea General del 29 de julio de 1899, en Gómez, Juan (1986) p. 143

retribución económica, aunque sí cierta gratificación y prestigio social. Sin embargo, más allá de la retribución económica, las diferencias técnicas entre los profesionales y los aficionados de la época eran probablemente mínimas. El por entonces nuevo lenguaje fotográfico establecía una alianza entre la tradición ancestral y los recursos técnicos, lingüísticos y expresivos de la vanguardia. La realización de fotografías entonces no sólo suponía contar con dinero para invertir en cámaras de fuelle, pesados trípodes y químicos, sino también con tiempo de ocio necesario para desarrollar la práctica fotográfica y conocimientos técnicos específicos a desarrollar durante la toma y el posterior revelado.

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

Exhibición de la Photographic Society de Londres en 1858.

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

Teniendo en cuenta las características sociales de estos aficionados es comprensible que adhirieran a las ideas modernizadoras de su época: en sus imágenes se preocuparon por mostrar un país moderno, próspero, a la par que registraron lo pintoresco, como los tipos populares y oficios, y los deslumbrantes paisajes de la Argentina. En aquella época, tanto los fotógrafos profesionales como así también los aficionados de la SFAA coincidieron en representar al país como un territorio en plena expansión económica, ya dominado por completo y conocido por sus habitantes, en un momento en que el Estado buscaba inversionistas y promocionaba la inmigración europea. En sus fotografías se imponía el lema de "orden y progreso", mediante la imagen de un país con ciudades y paisajes deslumbrantes, oficios pintorescos y obras públicas en marcha. Uno de los tantos aspectos que sedujo a Francisco Ayerza y a los demás participantes por su tinte pintoresco fue la Pampa, cuya geografía comenzaba a ser alterada por el maquinismo y la inmigración, como documentan algunas imágenes de la época. De ese interés por el campo argentino y sus costumbres nació, por ejemplo, la idea de ilustrar fotográficamente el Martín Fierro. En relación a las temáticas elegidas y la forma de abordar a las mismas fotográficamente, se retomarán los dos ejes sobre los cuales trabaja la historiadora del arte Andrea Cuarterolo: la *modernidad*, ligada a las ideas de positivismo decimonónico, y el *tradicionalismo*, afín a las ideas del nacionalismo vernáculo (Cuarterolo, 2012).

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

exposiciones de la Sociedad Rural, y algunos reportajes, como por ejemplo en ocasión de la visita del presidente brasileño Campos Salles en 1900.

Los influyentes socios del grupo tenían en la mira vehiculizar a través de sus imágenes la apreciación del parecido de Argentina con los países europeos. En una sociedad en que el poder económico y el poder político se confundían, los miembros de la SFAA tenían especial interés en que la Argentina tuviera una imagen favorable en el resto del mundo de modo tal que pudiera incentivar los intercambios comerciales y las inversiones extranjeras. Tanto dentro del país como en el exterior, la Sociedad proveía de imágenes a las publicaciones ilustradas, convirtiéndose en una suerte de agencia gráfica. En este momento histórico en particular, la fotografía, por su alcance masivo y por la democrática accesibilidad que proponía su lenguaje, se convertía en los medios ideales para la configuración de un imaginario colectivo (Cuarterolo, 2012). En el doble proceso ya nombrado, este medio de reproducción mecánica asociado a la técnica y al progreso, exaltaba el proceso de modernización que comenzaba a instalarse en Argentina. Pero, al mismo tiempo y en sintonía con el discurso nacionalista que surgía entonces, se mostraba frente al impacto inmigratorio una gran nostalgia por la tradición nacional y el mundo rural.

La SFAA se convirtió en la principal proveedora de fotografías para usos de distintas esferas institucionales. Esto estaba incluso estipulado en sus estatutos, donde se preveía que en caso de disolverse la Sociedad los materiales que pudieran tener utilidad científica o artística debían ser donados a museos o bibliotecas del estado. En este hecho se refleja cómo los intereses del ámbito público se anteponían a los privados de quienes fueran sus socios. Al disolverse la Sociedad, su archivo pasó a formar parte de la importante firma fotográfica Witcomb. Actualmente distintos organismos custodian las fotografías de la SFAA, como el Archivo General de la Nación, el Museo de la Ciudad de Buenos Aires, el Museo Histórico Nacional, la Academia Nacional de Bellas Artes, el Museo Mitre y la Biblioteca Manuel Gálvez. Según un relevamiento temático realizado en el Archivo General de la Nación por la Fundación Antorchas, de las 4717 fotos de la SFAA allí conservadas, 3643 son imágenes urbanas y 2703 retratan a Buenos Aires (Mirás, 2007: 9).

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

Uno de los prósitos de este trabajo radica en indagar y problematizar la construcción de sentidos de *modernidad* en las imágenes de la SFAA. La "Modernidad" se constituyó como un movimiento que irrumpió en la Francia prerevolucionaria del siglo XVIII, postulando el rol central de la razón y de la ciencia para analizar los fenómenos físicos, naturales y sociales. La razón fue en este contexto conceptualizada como un instrumento clave para trasformar el mundo, articulada con la idea de cambio y de "progreso", ya que en el eje del movimiento está la idea de cambio cultural y social, en un continuo movimiento de "mejoramiento e innovación incesante". Las elites latinoamericanas asumieron a la Modernidad europea como el modelo válido para construir el Estado, el sistema político y la cultura, buscando ser parte de las naciones "civilizadas" siguiendo camino hacia el "progreso". En consonancia, el proyecto de la élite argentina fue un proyecto "civilizador" que buscó crear un paisaje urbano y organizó la producción y la cultura en adaptación al modelo europeo, según el cual el progreso debía emularse de los países más avanzados de Europa occidental: Francia e Inglaterra (Troncoso, 2003).

La representación visual argentina no quedó fuera de este contexto, haciendo eco de los procesos de selección, apropiación, resignificación y discusión de los modelos europeos que caracterizaron las relaciones entre centros y periferias a fines del siglo XIX. Tanto la fotografía como las artes plásticas fueron artífices de un repertorio iconográfico vinculado explícitamente a un imaginario nacional en construcción. El desarrollo de estas actividades visuales, junto al afán por adquirir la mirada europea y sus normas, formaba parte de aquello que se entendía como "civilización", de la adquisición de un capital simbólico que ubicaría a la Argentina en un lugar cada vez más destacado en el mundo (Malosetti Costa, 2001).

Uno de los temas ampliamente trabajados por la Sociedad, y elegido puntualmente para ser retomado en el presente trabajo, es el seguimiento fotográfico que realizaron sus integrantes de la Ciudad de Buenos Aires y su pujante desarrollo a fines del siglo XIX y principios del XX. Se retoma para este análisis la distinción que realiza Marta Mirás sobre la representación de una *ciudad física* y una *ciudad social* para el análisis de las imágenes producidas por la SFAA de fragmentos selectivos de Buenos Aires (Mirás, 2007). Según esta autora, los motivos elegidos para el relevamiento fotográfico que realizaron los socios

fueron determinados por sus intereses y búsquedas particulares, seleccionando y construyendo un tipo de mensaje de ciudad determinado, permitiendo así entrever a través de sus fotografías códigos significativos, estéticos y sociales.

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

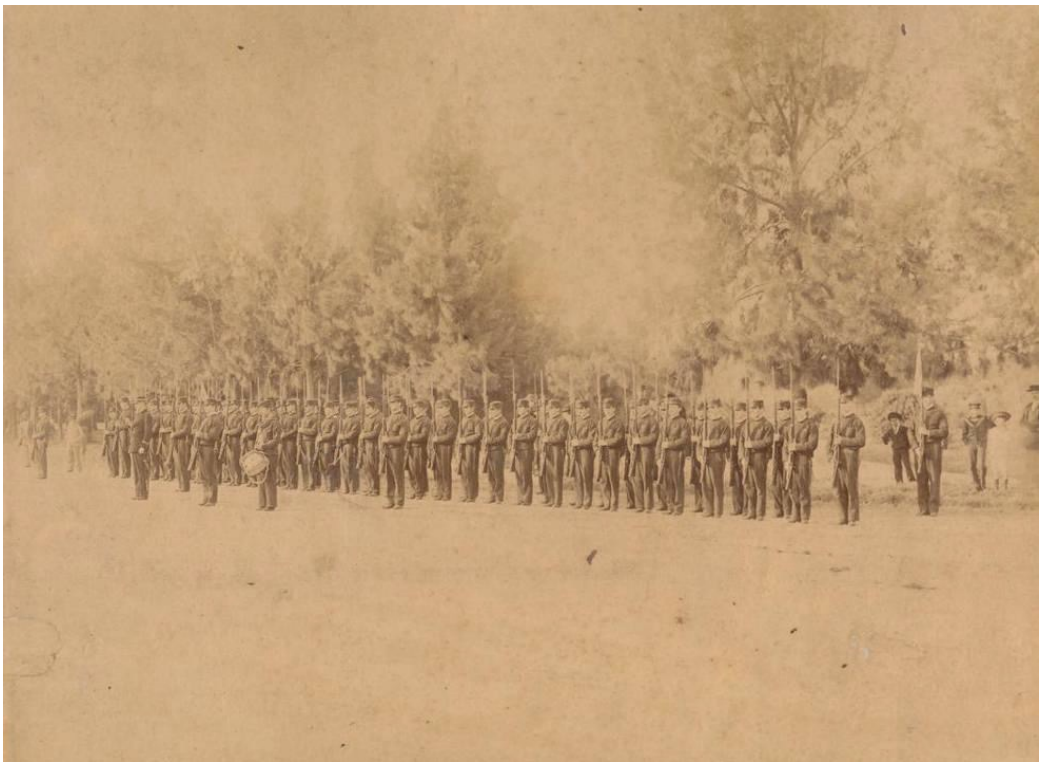
Pierre Bourdieu (1965) estableció que el uso social de la fotografía se centra en que mediante la intervención del *ethos* (interiorización de regularidades objetivas y corrientes) los grupos subordinan la práctica fotográfica a la regla colectiva, *"la fotografía más insignificante expresa, además de las intensiones explícitas de quien la ha tomado, el sistemas de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo"* (Bourdieu, 1965: 4). El autor francés afirma que las normas que organizan la captación fotográfica del mundo son indisociables del sistema de valores implícitos propios de una clase. Este es uno de los ejes que es retomado en el presente trabajo para reflexionar sobre la producción de la SFAA. Según Bourdieu, para poder comprender adecuadamente una fotografía se deben articular varias esferas, tanto de época como de clase, confiriendo funciones que responden a los intereses propios y su estructura social. Los integrantes de la SFAA generaron imágenes según sus ideales de grupo, y desde su posición social, económica y política en la sociedad argentina, y especialmente porteña, de inicios de siglo

XX. Estas características determinaron qué elegirían fotografiar y cómo, así como también qué dejarían explícitamente fuera de la representación fotográfica.

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

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

Niñas cantando el himno nacional, SFAA (AGN).


Cadetes de escuela naval, 1895, SFAA (AGN).

“Una clase”, SFAA (AGN).

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

Cebolleros, SFAA (AGN).

Lechero vasco, SFAA (AGN).

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

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

Para comprender las principales características del llamado *tradicionalismo* o *criollismo*, es relevante repasar brevemente el contexto en el cual surgió dicho fenómeno. Gracias al impacto producido por el desarrollo económico de fines del siglo XIX, Argentina se había convertido en uno de los principales exportadores mundiales de trigo, maíz, carne vacuna y ovina. Existía entonces la necesidad de poblar un inmenso territorio, y la manera efectiva de realizarlo consistió en convocar grandes contingentes de inmigrantes con políticas estatales desarrolladas a tales fines. Estas medidas, junto al próspero contexto económico, estimularon el ingreso masivo de inmigrantes de diversos orígenes, principalmente italianos y españoles. Tomando como referencia las exitosas experiencias contemporáneas de Estados Unidos y Canadá, la élite gobernante centraba en los inmigrantes sus expectativas de prosperidad económica, estabilidad política y desarrollo cultural. Confiaban en que los nuevos habitantes contribuirían a activar los recursos del país, aportando al progreso y logrando una transición hacia una sociedad moderna. En efecto, la llegada de inmigrantes se aceleró precipitadamente, al punto de modificar de modo sustancial la densidad y constitución de la población de entonces. Para 1895 casi una cuarta parte de los cuatro millones de habitantes eran nacidos en el extranjero, y para 1914 se había desequilibrado de tal modo la distribución de la población en la Ciudad de Buenos Aires que tres de cada cuatro adultos eran inmigrantes (Blache, 1991).

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

La clase dirigente implementó diversas estrategias de cohesión ante el escenario cosmopolita en el que se vieron inmersos. Muchos autores coinciden en que una de las principales respuestas para mantener la integridad se halló en la construcción de una "nacionalidad", considerada como un aglutinante social para contrarrestar la disgregación interna y un pilar sobre el cual afirmar la plena soberanía. Sin embargo, al mismo tiempo que se marcaba la importancia de la existencia de una "nacionalidad" argentina, se percibía la endeblez de los rasgos que la configuraban. Siguiendo a Lilia Ana Bertoni (1992) es posible advertir, especialmente en la segunda mitad de la década del ochenta, la activación de un emprendimiento para la encarnación de la nacionalidad respaldada en la tradición patria, que tuvo en la escuela y en la celebración de las fiestas patrias sus instrumentos decisivos. Las escuelas se erigieron entonces como el epicentro de las fiestas patrias públicas oficiales y el espacio de "nacionalización" de los individuos, nativos o extranjeros. A través de la ritualización de las celebraciones escolares y de la enseñanza de la historia, se convirtió en uno de los principales ámbitos de la conservación selectiva de la tradición. Desde entonces, se inventaron y desarrollaron a través de diferentes instituciones prácticas, símbolos y contenidos, valorizando las posibilidades del pasado como elemento unificador del presente. Carolina Crespo (2005) asegura que de este modo el relato histórico nacional se configuró sobre la base de la negación y/o rechazo de la diferencia, y camufló la

desigualdad bajo la apelación de una unidad cultural, particular y homogénea como fue el criollismo, la reivindicación de la tradición rural. De este modo, para construir una nación culturalmente homogénea, el gaucho y la vida rural fueron los emblemas identitarios que sirvieron a los sectores hegemónicos para homogeneizar la diversidad y encubrir diferencias.

Los inmigrantes y sus primeros descendientes rápidamente comenzaron a ascender en la escala social, prosperando como comerciantes e incluso profesionales. Su rápido ascenso preocupó a los criollos y a la elite gobernante, quienes lo interpretaron como una amenaza al poder del sector terrateniente. Comenzó a surgir una reacción hostil frente a los potenciales nuevos ricos, y los intelectuales mostraron a través de diversos medios de expresión y comunicación, como libros, folletos y periódicos, una imagen negativa del inmigrante. En este contexto floreció un movimiento nacionalista que se nutrió de la literatura basada en la vida y costumbres del habitante típico de la pampa bonaerense, el gaucho. Así, la figura del gaucho se convirtió en fuente de inspiración de poetas y escritores, desarrollándose lo que Adolfo Prieto (1988) denominó el *criollismo populista literario*. Las publicaciones que alcanzaron mayor popularidad fueron sin dudas *El gaucho Martín Fierro* (1872) y *Juan Moreira* (1879-1880). Cabe resaltar que el repentino entusiasmo con que fueron acogidas estas creaciones y la revalorización del gaucho como figura llegaron poco después de que éste hubiese sido arrinconado por las nuevas concepciones de explotación de la tierra, extinguiéndose como tipo social (Blache, 1991). El mismo *Juan Moreira* se encuentra inspirado en una crónica policial real protagonizada por el legendario gaucho bonaerense homónimo, quien fuera muerto por la policía en 1874. *"A la par que el gaucho desaparece como actor social, al compás de los cambios de su mundo circundante, renace como símbolo. El nacionalismo hace de él un ideal de vida y de conducta, ensalzando sus virtudes hasta elevarlo a la categoría de modelo, y la élite gobernante al promover sus valores justifica su continuidad en el control político"* (Solberg, 1970 en Blache, 1991: 74).

El gaucho es así enaltecido por sectores sociales antagónicos. Menospreciado tiempo atrás, se convierte en el arquetipo de la nacionalidad argentina que excluye cualquier otro representante típico de las diversas regiones del país. Resulta interesante la hipótesis de de Martha Blache quien establece que este privilegio de un tipo social sobre otros simboliza la

zona que concentra mayor riqueza del país (Blache, 1991: 74). En un contexto de gran mosaico social y cultural, la figura del gaucho apareció destinada a unir a los diversos fragmentos sobre la imagen del campesino y su lengua. Para muchos extranjeros, la imagen del guacho y todo su contexto pudo significar una forma rápida y visible de asimilación y pertenencia. Según Adolfo Prieto, mientras que para los grupos burgueses la literatura popular criollista significó un objeto de cultura, para los sectores populares fue una forma de civilización que proveyó símbolos de identificación (Prieto, 1988).

De esta manera surgieron, por ejemplo, numerosos "centros criollos", en los cuales grupos de jóvenes de diversos orígenes se reunían para reproducir una atmósfera rural que parecía garantizar la adquisición del sentimiento de nacionalidad necesario para sobrevivir a la confusión cosmopolita. En las fiestas de carnaval el disfraz de Juan Moreira se volvió una representación clásica, revelando la identificación con una personalidad en la que se inscribían los rasgos más específicos del carácter nacional. Incluso los extranjeros se disfrazaron de Juan Moreira, apropiándose de los signos que los mismos argentinos habían elevado a símbolos de la nacionalidad (Prieto 1988: 152).

El uso del cuerpo en las fotografías gauchescas de la SFAA

En las representaciones fotográficas criollistas de la SFAA, al igual que en las caricaturas gráficas de la época, se buscó reproducir los rasgos típicos del gaucho genérico, o bien representar alguna de sus personificaciones literarias. En comunión con el éxito de la literatura criollista, Francisco Ayerza, tal vez el socio hoy en día más reconocido, realizó hacia 1894 un trabajo fotográfico ilustrando al *Martín Fierro*. Las tomas aparentemente fueron proyectadas para una publicación ilustrada del popular poema gauchesco en Francia, pero el proyecto nunca se concretó. Estas fotografías, que actualmente se conservan en el volumen *Escenas del Campo Argentino* en la Academia Nacional de Bellas Artes y que fueron tomadas en la estancia "San Juan", de Leonardo Pereyra[4] con la colaboración de sus peones, registran escenas cuidadosamente preparadas sobre las costumbres populares, recreando una visión mítica del gaucho.

[4] Primer presidente de la SFAA.

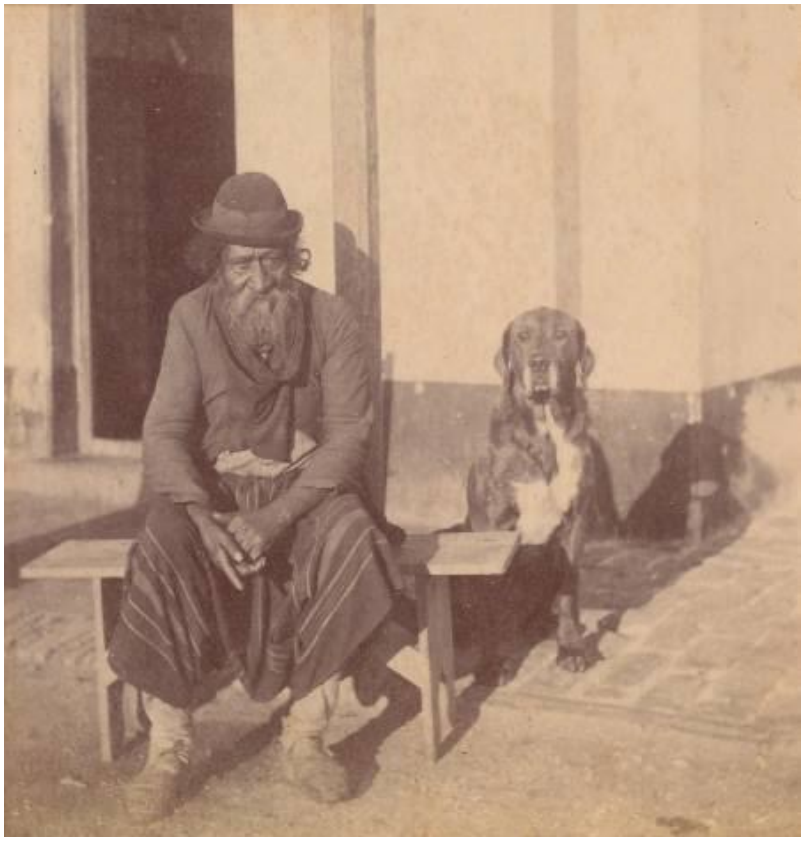
En el archivo donde actualmente es posible consultar de la producción de la Sociedad, se encuentran numerosas fotografías de situaciones típicas del campo argentino, especialmente fotos de gauchos posando a tales fines. De hecho, también se hallaron fotografías que representan situaciones "de campo" realizadas en la misma estancia San Juan de Leonardo Pereyra. La SFAA no quedó fuera de la "moda" gauchesca de sus años, y sus imágenes dan cuenta de ello.

Hans Belting (2007) afirma que entendemos a la imagen del ser humano como una metáfora para expresar una idea de lo humano. Cada vez que aparecen personas en una imagen, se están representando cuerpos. Al cuerpo se le ha asignado históricamente un juego de roles, en tanto portador de un ser social. En las fotografías de la SFAA que aquí se están debatiendo, se fotografiaron gauchos, "auténticos" o personificados (no hay forma de distinguirlos), exponiendo la simbolización de la figura del habitante tradicional de las pampas, pero no buscando la representación de *esa* persona subjetiva en particular. Estas fotos son presentadas como tomas espontáneas de diferentes personas que viven o representan situaciones y/o contextos similares, dispersas azarosamente entre los 46 álbumes consultados. Belting asevera que el cuerpo es sólo un medio, y las vestimentas impuestas o los disfraces encarnan sentidos que lo transforman en la imagen que se desea transmitir. La *encarnación* es el sentido más importante de la representación corporal. Es posible encontrar entonces una división entre la imagen del cuerpo y la imagen de la persona, la imagen del gaucho que representa la argentinidad deseada y la imagen de un inmigrante italiano caracterizado buscando integración y pertenencia. El cuerpo representado es cultura, señala el historiador del arte alemán, y no naturaleza. En la fotografía, esta relación dual fue compleja, ya que en sus inicios su técnica suponía la autenticidad de la imagen del cuerpo. Sin embargo, en su siglo y medio de historia, la fotografía ha escenificado de distintas maneras tanto al cuerpo como al ser humano. "*La analogía entre cuerpo e imagen, que la fotografía elevó a la categoría de índice del cuerpo, se basa no sólo en la confianza en la realidad del cuerpo, sino también en la creencia de que es capaz de representar el cuerpo real del ser humano, aquel en el que encarna"* (Belting, 2007: 135).

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

Pero, ¿por qué tomaban estas fotografías los integrantes de la Sociedad de Fotógrafos, alejándose de la perspectiva positivista analizada en el apartado anterior? Como fue expuesto, el contexto del país había puesto en relieve a la figura del gaucho, haciendo éste apariciones tanto en la literatura como en la pintura, el cine y, obviamente también, en la fotografía. La SFAA no fue el único grupo en producir estas imágenes, las encontramos en otros fotógrafos del momento como así también en las artes plásticas y otras expresiones. La respuesta al por qué de estas tomas es posible encontrarla en el hecho de que existe una equiparación de la imagen como metáfora/símbolo del ejercicio del poder. *"La visualidad dominante considera la imagen como un ejercicio de poder y no sólo como índice y memoria"* (Orobitg Canal, 2003: 56).

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



“Un gaucho”, SFAA (AGN).

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

“Viajeros”, SFAA (AGN).

Reflexiones finales y nuevas preguntas

Para concluir, sería interesante presentar algunas reflexiones finales que no terminan definitivamente con la investigación sobre el tema, sino por el contrario alientan a establecer nuevas preguntas. La adopción de la perspectiva antropológica como estrategia metodológica permitió poner el foco en la construcción cultural de la visión y de las imágenes, retomando específicamente a los estudios visuales como marco teórico y metodológico. La visión, según W. J. T. Mitchell (2003), como actividad cultural, es aprendida y cultivada. Posee una historia relacionada, que se halla profundamente entrelazada con las sociedades humanas, con las éticas y políticas, con las estéticas y la epistemología del ver y del ser visto.

La visualización de imágenes y la reflexión hasta el momento presentadas, permitió dar cuenta de que la *visualidad* (Mitchell, 2003) como tal tiene una importancia creciente en las sociedades contemporáneas así como lo ha tenido en el pasado, demostrando que los procesos de producción de significado cultural tienen su origen en la circulación pública de las imágenes. La *visualidad* consiste en ver el mundo, y especialmente la mirada de los demás, develando el contexto que rodea la experiencia de la visión, y tornándola un problema susceptible de ser analizado.

Lejos de representar un análisis acabado, la información volcada en el presente trabajao conduce a nuevas preguntas con el objeto de profundizar la indagación en torno a la circulación y configuración de las imágenes en general y de la SFAA en particular. Es posible seguir rastreando conexiones con otras imágenes, en otros medios, hasta nuestros días, siguiendo el concepto de *anacronismo* de Georges Didi-Huberman (2011). Prácticamente todas las imágenes que vemos provienen de un pasado respecto a nosotros como espectadores, fueron el presente de alguien y son sin dudas nuestro futuro. Las imágenes nos trascienden, tienen más de memoria y de porvenir que quien las mira; son *anacrónicas* ya que existe una sobredeterminación de las imágenes respecto del tiempo. En las imágenes convive un "montaje de tiempos heterogéneos" y discontinuos que, sin embargo, se conectan, entremezclándose a la vez con varios sentidos en una misma imagen.

Asimismo, la presente investigación intenta aportar elementos a la discusión en torno al trabajo desde y con imágenes en ciencias sociales, y específicamente en torno a las posibilidades de la antropología visual y de la imagen. La mirada antropológica siempre se ha detenido sobre las imágenes que los hombres han creado como representaciones o símbolos del mundo social, natural o incluso sobrenatural, reconociendo su fuerza e importancia. Como afirma la antropóloga Elisenda Ardèvol Piera (1994), las imágenes nos hablan sobre una cultura y nos interrogan sobre nosotros mismos. Muchas veces son objeto de estudio antropológico, aunque usualmente se toman en cuenta enmarcadas dentro de un contexto más amplio, como la religión o el arte. La incorporación de nuevos medios de expresión y relevamiento de datos en ciencias sociales genera nuevas formas de plantearse sus técnicas clásicas de investigación, como así también diversificar las posibilidades de comunicación para sus investigaciones. La integración de la imagen como objeto de estudio y como metodología de investigación nos ofrece un lugar de experimentación y de reflexión en el cual la práctica está anudada con la propia interrogación de la mirada (Ardèvol Piera, 1994: 10).

BIBLIOGRAFÍA

-ARDÈVOL PIERA, E. (1994) *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, formato electrónico de la autora.

-BELTING, H. (2007*) Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.

-BERTONI, L. (1992) "Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891". En: Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. E. Ravignani". Tercera serie, N°5: 77-11.

-BLACHE, M. (1991) "Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y desvinculación actual". En: Revista de Investigaciones Folklóricas. N°6: 69-89. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

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

-CRESPO, C. (2005) "Qué pertenece a quién": Procesos de patromonialización y Pueblos Originarios en Patagonia". En: Cuadernos de Antropología Social. N°21: 133-19. Instituto de Ciencias Antropológicas, FFyL, UBA.

-CUARTEROLO, A. (2012) *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933).* Montevideo: Centro Municipal de Fotografía de Montevideo.

-DIDI-HUBERMAN, G. (2011) *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

-GÓMEZ, J. (1986) *La fotografía en la Argentina.* Buenos Aires: Abadía Editora.

-GRIMSHAW, A. (2001) *The Etnographer's Eye. Ways of seeing in anthropology.* Londres: Cambridge University Press.

-JAY, M. (1994) *Downcast Eyes.* California: University of California Press.

-LARA LÓPEZ, E. (2005) "La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología". En: Revista de Antropología Experimental. N°5: 1-28. Jaén: Universidad de Jaén.

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

-MÉNDEZ, P. (2010) "Las imágenes de una fiesta centenaria. Aspectos de la fotografía entre 1904 y 1914." En: Temas de la Academia, Academia Nacional de Bellas Artes: 101–112.

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

-MIRÁS, M. (2007) "Imágenes del espacio público. Buenos Aires 1900." En: Estudios e Investigaciones Nº 11. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA.

-MIRZOEFF, N. (2003) *Una introducción a la cultura visual.* Barcelona: Paidós.

-MITCHELL, W.J.T. (2003) "Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual." En: Revista Estudios Visuales #1, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).

-OROBITG CANAL, G. (2008) "Miradas antropológicas: Relaciones, representaciones y racionalidades". En: Dinámicas Interculturales *El medio audiovisual como herramienta de investigación social.* N°12: 51-84. Barcelona: CIDOB edicions.

-PRÍAMO, L. (1998) "La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados y sus fotografías nacionales". En: Revista Fotomundo, N°362, Buenos Aires.

-PRIETO, A. (1988) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

-SONTAG, S. (1980) *Sobre la Fotografía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

-TELL, V. (2001) "La toma del desierto. Sobre la auto-referencialidad fotográfica." En: 'I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes del C.A.I.A: Poderes de la imagen', Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires.

-TELL, V. (2009) "Sitios de cruce: lo público y lo privado en imágenes y colecciones fotográficas de fines del siglo XIX." En: María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (eds.), *Itinerarios de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina.* Archivos del CAIA 4, Instituto de Altos Estudios Sociales – Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires.

-TELL, V. (2013) "*Gentlemen,* gauchos y modernización. Una lectura del proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados." En: Caiana N°3: 1-19.

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

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