

CAPÍTULO 5

Análisis de elementos disruptivos presentes en el discurso fotográfico de Antonio Pozzo

Daniela Neila

Ocurre un poco como si tuviese que leer en la Fotografía los mitos del Fotógrafo, fraternizando con ellos, pero sin llegar a creerlos del todo. Estos mitos tienden evidentemente (el mito sirve para esto) a reconciliar la Fotografía y la sociedad (¿es necesario? –Pues bien, sí: la Foto es peligrosa), dotándola de funciones, que son para el Fotógrafo otras tantas coartadas.

Roland Barthes, LA CÁMARA LÚCIDA

Introducción

En este trabajo intentaremos indagar sobre ciertos elementos disruptivos que identificamos en algunas fotografías pertenecientes al álbum *Expedición al Río Negro* del fotógrafo Antonio Pozzo,⁸ en relación con las convenciones vigentes durante el siglo XIX sobre el estatuto de la imagen fotográfica. Hemos seleccionado dos imágenes del álbum: la vista n° 15 *Puán, Coraceros en el Cuartel* y la n° 18 *“Rincón Grande”– Misa de campaña*, por considerarlas ejemplos de los recursos representacionales a evaluar, que también se encuentran presentes en otras imágenes del ejemplar. Al mismo tiempo, ensayaremos algunas aproximaciones a las connotaciones de las imágenes, intentando, a su vez, relacionar las fotografías con sitios de modernidad, a partir de lo que se ve en ellas y de los usos y funciones que se les han asignado.

Antonio Pozzo, de origen italiano, llega a Buenos Aires en 1850 y forja su práctica como fotógrafo a partir de retratar a la élite política de su época y del registro de acontecimientos oficiales. Hacia 1862 inaugura el *Estudio Alsina* y en 1879 se incorpora como fotógrafo oficial, junto con su ayudante Alfredo Bracco, a la campaña militar hacia la zona de Río Negro comandada por Julio Argentino Roca, denominada la *Conquista del Desierto*. Esta iniciativa fue subvencionada por el mismo fotógrafo, quien asumió los costos del trabajo de

⁸ Ver el álbum *Expedición al Río Negro* en: http://museochoelechoel.org/expedicion_rio_negro-antonio_pozzo/?fbclid=IwAR38fDihI0ZTPS3Zi4cKFdK6sdECFwz9B47r6hnyEh-Qb-otGbOd-H8852g.

registro durante la expedición. Utilizó una carreta que cumplía las funciones de transporte, laboratorio y vivienda. Si bien no hemos encontrado información sobre la técnica utilizada por Pozzo para la preparación de los negativos, Juan Gómez (1986) menciona en su relato sobre la historia de la fotografía argentina, que para ese año había arribado al país el procedimiento de la placa seca al gelatinobromuro –un proceso industrializado–; no obstante ello, no pudimos discernir si Pozzo aplicó esta nueva técnica o si utilizó el colodión húmedo, procedimiento artesanal de uso generalizado hasta la aparición de material sensible listo para fotografiar.

Al regresar de la expedición, Pozzo emprende un proceso de edición de las fotografías realizadas durante la campaña y elabora una serie de álbumes, algunos de los cuales se comercializaron en su estudio. En el álbum *Expedición al Río Negro* se muestran 53 fotografías –*vistas del Río Negro*– en las que se pueden apreciar mayormente imágenes de fortines, soldados, indios y paisajes.

Análisis de las imágenes



Figura 1. *Puán, Coraceros en el Cuartel (1879) de Antonio Pozzo.*



Figura 2. “Rincón Grande” – *Misa de Campaña* (1879) de Antonio Pozzo.

Comenzaremos el análisis de las imágenes indicando características que se encuentran presentes en todas las fotos del álbum. Las fotografías presentan un formato rectangular apaisado y sus tonalidades se deben al procedimiento de copiado a la albúmina. Esta técnica de positivado en papel por contacto directo con el negativo genera una imagen en blanco y negro, pero las copias a la albúmina son inestables y viran fácilmente al amarillo, presentando signos de desvanecimiento especialmente en las altas luces. Ambas características – tonalidad amarillenta y pérdida de detalle– se encuentran presentes en las imágenes que conforman nuestro objeto de estudio.

La fotografía número 15 del álbum, denominada *Puán, Coraceros en el Cuartel* (Figura 1) presenta una vista amplia y lejana de los fortines de campaña, que sólo se perciben a partir de sus techos, y delante de los cuales se encuentra un grupo de numerosos soldados formando una fila sobre la mediana horizontal de la composición, donde, a su vez, se emplaza la línea de horizonte. Aquellos soldados que se encuentran hacia el centro de la formación sostienen banderas erguidas. En la mitad superior de la composición se representa el cielo que no evidencia detalle y es la zona más luminosa; y en la mitad inferior se encuentra representado el terreno, también de manera uniforme. La luz natural del sol baña de frente la escena y proyecta sombras de elementos que se encuentran fuera de campo: en primer plano y hacia el cuadrante inferior izquierdo se ve la sombra de la cámara y del operador en marcado contraste con el terreno. Asimismo, se percibe una sombra que comienza en el cuadrante inferior izquierdo y se

extiende de manera diagonal ascendente hacia el extremo derecho, pero en este caso no se puede identificar su referente. Por último, se destaca una línea diagonal en el suelo –que no podemos discernir si corresponde a una nueva sombra o a un accidente de la superficie– que comienza en el borde derecho del cuadrante inferior y continúa casi hacia el centro de la composición en forma ascendente. Este elemento dirige la atención hacia dos soldados que se encuentran unos pasos por delante de la formación previamente descrita.

Por otra parte, la fotografía número 18 del álbum, denominada “*Rincón Grande*” – *Misa de campaña* (Figura 2) es también la vista de un paisaje. El emplazamiento de la cámara se encuentra desde lo alto y el punto de vista es levemente picado. La imagen muestra una porción de cielo, la línea de horizonte emplazada un poco más arriba que la mediana horizontal, luego un curso de agua y hacia los planos más próximos un grupo disperso de personas, algunas a caballo, otras en carretas o a pie sobre el terreno. Lo más llamativo de esta fotografía se encuentra en el cuadrante inferior derecho, una de las zonas más luminosas de la composición, donde se percibe un caballo de perfil, cuya superficie es traslúcida. Esto se debe a que los tiempos de exposición del material sensible eran aún largos y el animal debe haberse movido durante la toma, sin terminar de imprimirse de manera nítida. Hacia la derecha de esta figura observamos otro caballo (que puede ser el mismo que se desplazó) que se encuentra representado de manera nítida a excepción de su cabeza, que se desdibuja, producto también del movimiento.

Los elementos disruptivos en el lenguaje fotográfico de Pozzo: la sombra y el movimiento

A continuación, nos detendremos en los elementos disruptivos que hemos encontrado en las fotografías de Pozzo –la representación de la sombra y del movimiento– e intentaremos esbozar algunas explicaciones en torno a por qué consideramos que estos recursos son problemáticos en relación con las convenciones vigentes durante el siglo XIX referidas a la imagen fotográfica. A su vez, es necesario aclarar que no se puede atribuir la aparición de estos elementos a un error técnico, debido a que estas fotografías forman parte de un álbum y entonces han pasado por un proceso de edición donde podemos constatar que el fotógrafo las ha elegido conscientemente para formar parte del relato.

Philippe Dubois (2008) ofrece en su retrospectiva histórica sobre el realismo en fotografía una descripción sobre el estatuto epistemológico de la imagen fotográfica en los primeros años de su aparición. El autor indica que en este período la fotografía es percibida como espejo de lo real. El efecto de realidad se construye a partir de la semejanza (efecto mimético) entre la foto y su referente, y de la génesis automática de la imagen (intervención de la máquina). Como consecuencia, estas imágenes son percibidas como un análogo objetivo del mundo donde “las nociones de similitud y realidad, de verdad y autenticidad, se recubren y superponen con bastante exactitud” (p. 51). Otro aspecto por contemplar sobre la interpreta-

ción de las fotos en este momento histórico y desde una perspectiva local es mencionado por Valeria González (2011), quien señala que a partir del arribo de la técnica a la Argentina en 1843 y hasta las primeras décadas del siglo XX, la fotografía estuvo dominada por usos no artísticos de la imagen, por lo cual, asignarles valores estéticos a esos modos de producción y circulación, no sería un enfoque correcto.

Abordaremos la representación de la sombra del fotógrafo y su cámara guiados por el trabajo de Verónica Tell (2001) denominado *La Toma del Desierto. Sobre la autorreferencialidad fotográfica*, a partir del cual pudimos reafirmar las intuiciones que nos habían despertado las fotografías de Pozzo y profundizar en sus significaciones. En una primera aproximación, podemos decir que la irrupción en la imagen de su productor y del medio de producción opera como una *contravención del efecto de realidad*, efecto inherente a la recepción de la imagen fotográfica en el siglo XIX. Si la fotografía decimonónica es entendida como un registro fiel, objetivo y generado automáticamente –sin la intervención del hombre–, el emplazamiento de la sombra del fotógrafo y su cámara de manera explícita y pregnante en la composición altera el discurso hegemónico sobre la imagen fotográfica. Sin ir más lejos, este elemento disruptivo devela la imagen como objeto construido y la aleja del mito de transparencia del medio fotográfico.

Además, Verónica Tell interpreta esta aparición como una atribución de autoría, es decir, como “una firma en y desde el medio fotográfico” (2001, p. 4). La autora explica que esta firma fotográfica se relaciona con la necesidad de Pozzo de consolidarse como fotógrafo profesional. Si bien se encontraba afianzado en el campo fotográfico argentino, existía una fuerte demanda acompañada de una creciente competencia, y estos factores pudieron haber confluído en la incorporación de un sustento autoral en la imagen. Tell, a partir de la posibilidad de consultar varias ediciones del álbum, encontró en una de las vistas –*Puán, Coraceros en el Cuartel*– un sello del fotógrafo aplicado durante el copiado desde el negativo, significativamente ubicado sobre la sombra de la cámara.⁹

Finalmente, la autora propone una nueva aproximación a la foto de los coraceros donde percibe un discurso complejo *sobre* el medio fotográfico, un discurso autorreferencial. Por un lado, la incorporación de la sombra de la cámara y del fotógrafo visibiliza los medios que hacen posible la Fotografía. La explicitación de la práctica fotográfica a partir de una sombra remite, a su vez, al carácter indicial de la relación que ambas representaciones –sombra y foto– mantienen con sus referentes. Y, por otra parte, esta fotografía de Pozzo hace referencia a su propia situación de producción –el momento específico de esa toma particular.

Nos detendremos ahora a examinar otro de los elementos disruptivos presente en las fotografías del álbum: la representación del movimiento. Nuevamente en sintonía con las convenciones representacionales propias de la fotografía del siglo XIX, este recurso –posible a partir de la acumulación de la luz del objeto en movimiento–, era entendido como un error debido a que la función asignada a la foto era la de ser registro fiel, descripción exacta de las aparien-

⁹ Ejemplar de la colección del Museo de la Casa Rosada.

cias, en conformidad con las demandas de la ciencia. Esta valoración se asocia, por consiguiente, con el aspecto que adquieren en la imagen fotográfica los referentes que evidencian movimiento durante la toma: éstos adoptan una forma imprecisa, translúcida, donde los contornos se desdibujan, incluso puede haber partes que no se lleguen a imprimir o que lo hagan varias veces. Concretamente, en la fotografía de Pozzo denominada “*Rincón Grande*” – *Misa de campaña* podemos ver la representación de un caballo totalmente translúcido y en otras imágenes del álbum también aparecen, por ejemplo, caballos con dos cabezas. Así pues, el movimiento es percibido como un elemento perturbador en el discurso fotográfico decimonónico, debido a que produce un quiebre en la relación de similitud entre la fotografía y su referente, se desvanece parcialmente el efecto mimético y constituye, entonces, una *contravención del efecto de realidad*.

Es importante destacar que los dos recursos analizados en este breve apartado –la sombra y el movimiento– serán explorados más adelante en la historia de la fotografía, siendo incorporados a las convenciones del lenguaje fotográfico a partir de su maduración como medio, así como de la familiarización de los espectadores con este tipo de imágenes. Es destacable, asimismo, que Pozzo experimentara estos modos de representación intrínsecos a la fotografía –derivados de las posibilidades ofrecidas por el dispositivo técnico–, alejándose levemente de las tradiciones pictóricas que encorsetaban por ese entonces al discurso fotográfico. Retomando las reflexiones de Verónica Tell (2001) en relación con la particular práctica de Pozzo, la autora advierte que la incorporación de la firma autoral y la conformación de un discurso sobre el medio fotográfico –ambos recursos descritos previamente– activan discursos modernizadores, y nos animamos a incorporar en esta lista la representación del movimiento.

Usos y funciones de las fotografías de Pozzo: la peligrosidad de la foto

En un primer momento, las fotografías de Pozzo pueden ser abordadas desde la categoría de *lo documental*. Es importante mencionar que tal concepto, como aclara Verónica Tell (2001), no fue utilizado en relación con la fotografía hasta principios del siglo XX y que, con anterioridad, estas imágenes eran entendidas como inherentemente documentales. Agregamos que denominar a la fotografía *documental* tiene algo de tautológico si consideramos, junto a Roland Barthes (2009), que su esencia se constituye a partir de lo real pasado. En definitiva, se recurre a esta categoría para diferenciarse de la fotografía que se constituye como un discurso estético. Más allá de esta digresión, en la práctica de Pozzo encontramos la conciencia sobre el rol del testimonio fotográfico en términos de la constitución de una memoria colectiva y, a partir de esta intencionalidad, Tell (2001) señala otros sitios de modernidad en el trabajo de Pozzo: por un lado, la concepción de un documento hace a la modernidad de la fotografía, y además, “la crónica de una vida común, de sucesos históricos relevantes para un grupo o nación, implica la concepción moderna de ciudadano y de historia” (p. 1). Por otra parte, González (2011) indica

que el Estado nacional se constituyó como comitente y responsable de acervos fotográficos de interés público con posterioridad a las ideologías progresistas de la generación del 80. En consecuencia, en los inicios de la fotografía argentina, fue la iniciativa privada la que lideró la producción, sistematización y conservación de documentos fotográficos y la autora remarca que “para la mentalidad de la clase dirigente, en esa época, la constitución de una esfera pública resultaba indisoluble de la honorable filantropía expresada en iniciativas personales” (p. 16).

Otra vía posible para abordar las significaciones de las fotografías de Pozzo es a partir del anclaje textual que proveen los títulos de las vistas, señalizaciones que develan las prácticas que sostienen la realización de las fotografías, así como los usos a que están destinadas. A modo de ejemplo podemos citar diferentes títulos tomados al azar: *Grupo de Oficiales*, *Artillería de Villegas, después del “Paso Alsina”*, *Día de la Correspondencia*, etc. A partir de estas inscripciones de carácter descriptivo, Verónica Tell (2001) ubica estas imágenes en un discurso extra-estético donde el eje de las connotaciones es político antes que científico y afirma que es un álbum dedicado a relatar la conquista militar. Es importante recordar aquí el estrecho vínculo que Pozzo mantenía con la elite política de su época y con quienes compartía la visión hegemónica del proyecto *civilizatorio* abocado a extender el dominio estatal sobre el territorio argentino.

Por último, intentaremos ahondar en las significaciones más profundas que se despliegan a partir de las fotografías. El relato que se construye en el álbum *Expedición al Río Negro* no se puede terminar de entender sin tener en cuenta los presupuestos políticos e ideológicos que se encuentran en la base proyectual de estas imágenes fotográficas: “la política de ocupación y explotación territorial y la ideología del progreso que la sustenta” (Tell, 2001, p. 2), fundamentos que comparte con la *Conquista del Desierto*. El *desierto* era el lugar de la *barbarie*, espacio carente de *civilización* y, por tanto, vacío. Hacia ese lugar *vacante* se proyectó el deseo de una incipiente modernidad que involucra la anexión de nuevos territorios al sistema productivo agroexportador y capitalista. Este proyecto se instrumentaliza a partir de una campaña político-militar que, además de contar con tecnología bélica moderna, como señala Marta Penhos (1995), contó con la fotografía como valioso auxiliar. La autora define a la fotografía como un *instrumento de civilización* que ayuda a comprender, nombrar y dominar, conformando un complejo sistema de dominación por vía de la representación.

Conclusión

A modo de conclusión, podemos decir que los elementos disruptivos que hemos identificado en las fotografías de Pozzo, son problemáticos en relación con el discurso fotográfico decimonónico porque son contravenciones del efecto de realidad y pueden ser entendidos como indicadores de discursos modernizadores. A su vez, el dispositivo fotográfico mismo puede ser entendido como un sitio de modernidad junto a la función documental que cumplen las fotografías analizadas.

La fotografía es *peligrosa* –dice Barthes (2009)– y esa peligrosidad emana de las funciones que le asigna la sociedad. La peligrosidad de la foto se corresponde con el *efecto de realidad* que le es intrínseco, efecto que puede disuadir al espectador sobre su estatuto de objeto construido, es decir, hacerle olvidar que una imagen fotográfica forma parte de un sistema signifi- cante histórico y no natural. A partir de este presupuesto, es necesario remarcar que los usos de la fotografía en la Argentina del siglo XIX evidencian “la especificidad que adquieren las relaciones entre el ascenso de una clase dominante, el reparto de la propiedad de la tierra y la conformación de un poder nacional” (González, 2011, p. 15).

Entonces, sólo nos queda señalar la tensión que se despliega en el trabajo de Pozzo donde, en el comienzo mismo de la documentación fotográfica de la historia nacional, concurren estas imágenes fantasmáticas y disruptivas.

Referencias

- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Gómez, J. (1986). *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el Siglo XIX. 1840-1899*. Buenos Aires: Abadía Editora.
- González, V. (2011). *Fotografía en la Argentina: 1840-2010*. Buenos Aires: Ediciones Arte x Arte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- Penhos, M. (1995). La fotografía del siglo XIX en la construcción de una imagen pública de los indios. En *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las artes* (pp. 79-89). CAIA.
- Pozzo, A. (s.f). *Expedición al Río Negro. Abril á julio de 1879*. Museo Histórico Regional Choele Choel. Recuperado de:
http://museochoelechoel.org/expedicion_rio_negro-antonio_pozzo/?fbclid=IwAR38fDihI0ZTPS3Zi4cKFdK6sdECFwz9B47r6hnyEh-Qb-otGbOd-H8852g
- Tell, V. (2001). *La toma del desierto*. Sobre la autorreferencialidad fotográfica. Primer Congreso Internacional/ X Jornadas del CAIA. Recuperado de <http://www.caia.org.ar/docs/Tell.pdf>