

PERSPECTIVAS DE ENCUADRE PARA UNA INVESTIGACIÓN SOBRE FOTOGRAFÍA.

Verónica Tell.
Facultad de Arquitectura y Diseño – UBA.

Esta ponencia tiene como objetivo presentar los ejes de una investigación cuyo objeto principal -la fotografía del siglo XIX- dejó entrever un problema historiográfico que responde a cierta concepción de lo que es y no es arte. Mi investigación doctoral actualmente concluida –“La fotografía en la construcción de relatos de la modernización argentina (1871-1898)”- instaló un tema en el doctorado de Teoría e Historia de las Artes de la UBA que en la carrera de grado de la misma casa de estudios apenas había sido mencionado.

Estimo que este hecho puede relevar de cierto interés para quienes trabajan con otros objetos que por sus características técnicas o su espacio de acción o ejecución se encuentran también en los márgenes de las perspectivas más ortodoxas que varias facultades y escuelas de arte aplican a sus planes de estudio. De más está decir que esta es una de las funciones y atributos de la investigación y la reflexión crítica: volcarse sobre la formación de nuevos profesionales y acompañar la docencia, abriendo nuevas perspectivas para el enfoque de las nuevas y viejas disciplinas.

En el caso de la carrera de Artes de la UBA tal como estaba concebida en la década de 1990 cuando la cursé, la fotografía apenas entraba en la bibliografía de alguna materia para referir el impacto que había provocado estilísticamente en la pintura. Me refiero por ejemplo a la influencia que tuvo la fotografía en la forma de composición de un Edgard Degas o en las propuestas del cubismo, etc. De mencionársela no era nunca como imagen en sí misma plausible de un análisis sino siempre en lazo con una de las corrientes principales que hacía uso de esta imagen técnica para testimoniar una acción –performance, land art, conceptualismo, etc.- o como parte de una obra no fotográfica. En resumen, la carrera de Artes dejaba, al menos para el tiempo en que yo estudié y terminé la carrera (2000), escasísimo margen para la fotografía que siempre llegaba de la mano de una disciplina artística “mayor”¹.

Tampoco se contempló el impacto del número que vino a provocar la fotografía. Ni el que multiplicaba mediante su reproducción técnica a las obras de arte –asunto no sólo cuantitativo sino, como desarrolló Walter Benjamín en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproducción técnica”, netamente cualitativo, impactando sobre la función y la condición aurática del arte- ni, de un modo más general, el número creciente de imágenes que la foto producía y ponía en circulación. Imágenes producidas técnicamente ante las que se desató en el siglo XIX el debate de si eran o no eran arte.

Claro que se percibe aquí un problema historiográfico que responde a cierta concepción de lo que es y no es arte. La respuesta a esta cuestión difiere según la época para la cual se la formule y también –y sobre todo para el siglo XIX- será distinta la respuesta si se focaliza sobre Europa o sobre los países americanos donde las instituciones del campo artístico estaban aun en etapa de gestación. ¿Cómo argumentar si algo podía incluirse o no en un campo que aun no definía sus contornos?

¹ No es mi objetivo aquí postular la conveniencia de un cambio en los planes de estudio, ni sugerir que las materias sobre siglo XIX y XX deberían contemplar en su bibliografía cuestiones relativas a la fotografía. Sin dudas son muchos los temas que pueden entrar por justo derecho en las currículas (artes decorativas, arte popular, arte asiático o africano, etc.) y toda carrera debe ser finita. Mi interés es, en cambio, exponer las herramientas teórico-metodológicas para una investigación que se enmarca más bien dentro de las perspectivas de la cultura visual y que, en buena medida, ha rozado la disciplina histórica *tout court*.

En la Argentina de fin de siglo XIX no hubo debates explícitos en torno al estatuto de la fotografía (su valor artístico, su carácter documental, etc.) y, sin embargo, estas cuestiones atravesaron siempre, de manera más o menos abierta, los discursos y las prácticas tanto de producción como de consumo, haciendo de la fotografía un terreno de condensación de ideas más amplias sobre lo artístico, la historia, el documento, los roles y lugares sociales, etc. Por ello, en la investigación desarrollada se vincularon los modos de operación de la fotografía de la época con ciertos conceptos clave tales como arte, técnica, imagen, documento. Estos son aspectos que se situaron en una tensión y que, más que inmovilizar sentidos, otorgaron una riqueza particular a las interpretaciones, usos y apropiaciones de los que fue objeto la fotografía.

Cabe señalar que la investigación llevada adelante no se involucró explícitamente con la problemática del estatuto de la obra de arte y su aura (no se trata de lo que llamaríamos *obras de arte*, por empezar) pero sí trata, entre otros temas, sobre el impacto de la fotografía sobre la cultura y sobre otras formas de representación visual, sobre las vinculaciones entre la fotografía y el campo artístico en formación, sobre el tejido social, las configuraciones históricas y la relación con la mercancía, problemáticas desde donde se realizó la recuperación de ciertos planteos de Walter Benjamin.

La pesquisa se orientó en gran medida desde el encuadre teórico-metodológico provisto por la sociología de la cultura que, en tanto se ocupa de los procesos sociales de toda producción cultural y del análisis de sus instituciones y formaciones, propone herramientas eficaces para el estudio de la fotografía decimonónica en sus vinculaciones con la cultura y la sociedad contemporáneas². La atención que este enfoque presta a las distinciones entre arte y no-arte son centrales para encarar un *corpus* como el que abordé en mi investigación³. Esto, junto con el concepto de “campo” acuñado por Pierre Bourdieu,⁴ constituyó una herramienta de encuadre para el estudio de la constitución de un espacio público para la fotografía y de los silenciosos debates producidos en torno a su posición en relación con las esferas del arte y la técnica.

Se sumaron a este marco algunos aportes de la historia cultural. La perspectiva de Roger Chartier,⁵ para quien las luchas de representaciones son elementos fundamentales para comprender los mecanismos por los cuales un grupo busca imponer su concepción del mundo social y sus valores, es un marco de referencia para el análisis de algunas producciones fotográficas. Asimismo, en tanto concibe las apropiaciones como un proceso complejo y no impuesto de modo unívoco por el objeto, la categorización que el autor hace del consumo cultural de formas, textos o imágenes como “otra producción” resultó pertinente para este análisis. También la

² Cf. Raymond Williams, *Sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 1994 (1981). Sus objetivos son, asimismo, preguntarse por las relaciones sociales de sus medios específicos de producción, estudiar la forma en que, dentro de la vida social, la ‘cultura’ y la ‘producción cultural’ se identifican y se distinguen socialmente y ocuparse de las formas artísticas específicas. Estas son cuestiones que atraviesan esta investigación. También se recupera aquí el concepto de “tradición selectiva” definido como “una versión intencionadamente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social.” *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997 (1977), p. 137).

³ Según Williams estas distinciones son “formas sociales variables dentro de las cuales las prácticas significativas se perciben y se organizan. De modo que las distinciones no son verdades eternas o categorías suprahistóricas, sino elementos reales de un tipo de organización social.” (*Sociología de la cultura*, p. 121).

⁴ Pierre Bourdieu, *Campo del poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1983.

⁵ Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1996, p. 45.

historia social del arte, en particular a través de Timothy Clark⁶, proporcionó herramientas metodológicas para el análisis de las vinculaciones entre las formas estéticas y los procesos socio-históricos y de “las transacciones concretas que se esconden tras la imagen mecánica del reflejo”, eje central de esta indagación sobre las formas en que la fotografía, mediante mecanismos que le son específicos, dio lugar a la elaboración de relatos e imaginarios. La atención que las contribuciones más recientes de esta línea interpretativa dedicaron a las acciones del arte *sobre* la historia condujeron a aplicar un énfasis particular a los momentos de distribución y recepción y proveyeron, por ello, una perspectiva fecunda para este abordaje.

La sociología de la cultura y también la historia social del arte se proponen reconsiderar el espectro de sus posibles objetos de estudio y su jerarquía, pero es en ciertos aportes de los estudios sobre cultura visual donde se hallaron asimismo algunas de las herramientas teórico-metodológicas para orientar esta investigación⁷. Este enfoque, que expande el de imágenes hasta los gráficos informativos o la televisión contemporáneos, ubica en un lugar absolutamente destacado a la fotografía, en la medida en que sostiene una relación sin precedentes con su “público” y funda una nueva visualidad⁸. Como lo expone Nicholas Mirzoeff, si la cultura visual es el producto del encuentro de la modernidad con la vida cotidiana, entonces, en tanto elude las clasificaciones tradicionales de arte y artesanía a causa, precisamente, de su modernidad, la fotografía es el ejemplo clásico de ese proceso⁹.

Ese fue el marco teórico y metodológico que sirvió de encuadre para el análisis de los problemas centrales de la pesquisa. El propósito fundamental consistió en analizar la fotografía argentina de las últimas décadas del siglo diecinueve en sus vinculaciones con la cultura y la sociedad contemporáneas e indagar, en particular, sobre los modos en que ésta intervino en el proceso de construcción de relatos sobre el progreso y la modernización. La propuesta fue restituir la densidad histórica de estas imágenes, buscar en ellas (y en el medio fotográfico) las significaciones que adquirieron en la época y los discursos e ideas que se les adhirieron y que a la vez suscitaron. La investigación procuró articular una mirada crítica que desocultara los sentidos

⁶ Timothy Clark, *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981 (1973).

⁷ Existen dos cuestiones primordiales que distinguen a estas imágenes fotográficas de aquellas que la historia del arte canónica ubica en el centro de sus análisis: la primera y más evidente es la *producción mecánica* de la imagen fotográfica; la segunda se sitúa del lado de la *relativa autonomía* artística (que, según los espacios discursivos en que actuaron las fotografías del XIX impusieron significados a las imágenes de un modo que toda autonomía sería, a lo sumo - y sólo para algunos géneros- *muy* relativa; esto se verá, en particular, en el último capítulo). Ante el choque que diferentes autores encuentran entre los objetos de la cultura visual y el arte (Thomas Crow y Hal Foster, entre otros), me inclino por la postura de Keith Moxey, para quien “la noción de arte no está opuesta necesariamente a la idea de cultura visual”: “Más que insistir en la primacía del arte en relación con otras formas de imaginación visual, ¿por qué no reconocer simplemente su carácter distintivo? ¿Por qué no ver el arte como una de las muchas formas de imaginación que constituyen la cultura visual? [...] Además, la cultura visual no sólo debería reconocer los diferentes géneros de producción de imágenes que animan una cultura particular, sino también resaltar que sus calidades únicas requieren distintos enfoques para su interpretación.” Keith Moxey, “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales”, en *Estudios Visuales*, N° 1, noviembre 2003, p. 54 y ss.

⁸ “The capturing of time past in the photography changed the very nature of human perception and made possible the creation of what Benjamin called the ‘optical unconscious’. Experience became understood as an image because photography could capture decisively the individual moment in a way that seemed unquestionable.” Cf. Nicholas Mirzoeff, “The age of photography (1839-1982)” en Nicholas Mirzoeff, *An Introduction of Visual Culture*, London and New York, Routledge, 1999, p. 71.

⁹ *Idem*, p. 65.

construidos que en estas imágenes se esconden bajo la apariencia del sentido dado¹⁰ y que recuperara las complejidades de estas producciones simbólicas.

¿Cuáles son los recortes que la fotografía realizó sobre la realidad y qué perspectivas privilegió? ¿De qué modos diferenciales operó la fotografía en relación con otros sistemas de representación? ¿Cuáles son los diferentes sentidos que adquirieron estas imágenes y cómo se convirtieron en fragmentos de un relato? ¿Cómo participaron las imágenes fotográficas de la construcción de vínculos e identificaciones sociales? Estas fueron algunas de las preguntas que atravesaron el estudio de las prácticas e imágenes fotográficas, guiaron el análisis tanto de los espacios en que se dieron a ver estas imágenes -destacándose las exposiciones y los álbumes fotográficos- como de los discursos relativos a ellas. Son preguntas que estuvieron también en el centro de la reconstrucción de los empleos institucionales de la imagen fotográfica y de los sistemas de significación que se activaron desde estas representaciones. Imágenes, espacios, discursos, prácticas fueron, en fin, las dimensiones relativas a la fotografía de las que me ocupé en la tesis.

La investigación se desarrolló sobre un tiempo particular, en cierta medida enmarcado por procesos históricos más amplios pero no delimitado por ellos. Es la fotografía y sus modos de producción, difusión y consumo característicos y más o menos específicos quien delinea un periodo diferencial entre 1871 y 1898.

La construcción de una Argentina moderna fue un proyecto que en la década del ochenta se hizo programático pero que la dirigencia política previa tenía ya como un cometido. La ideología del progreso sustentó el avance hacia la modernización, sostuvo los discursos de nacionalización y la conformación de la ciudadanía, la definición del territorio y el desarrollo cultural. Es en esta clave que cabe leer el impulso gubernamental que dio origen a la Exposición Nacional de Córdoba en 1871. A la vez, esta primera exposición representa un punto de inflexión para la producción, circulación y recepción de fotografías. Si las exposiciones fueron sitios destacados de circulación de imágenes fotográficas y de ideas sobre éstas no es menos cierto, como lo señalara Walter Benjamin, que ambas constituyeron aspectos centrales de la cultura y de la tecnología del siglo XIX. Estos certámenes instaurados en la segunda mitad del siglo XIX son representativos de las nociones de progreso y nacionalidad; en ellos cada nación exponía sus mejores productos a la vez que se entregaba a la mayor visibilidad. Por ello, en la búsqueda de ciertos relatos fotográficos sobre el progreso argentino, las exposiciones conforman un espacio de análisis privilegiado. Por un lado porque estas exhibiciones constituyeron relatos institucionales por excelencia y, luego, porque a través de ellas las imágenes fotográficas salieron al encuentro de un gran número de espectadores. Además, las repercusiones que suscitaron en la prensa y la existencia de catálogos, etc., hacen de estas exhibiciones acontecimientos destacados no sólo a nivel histórico-conceptual, sino también metodológico.

La era de las exposiciones tuvo su clausura, en el marco local, en 1910. Sin embargo, en relación con ciertos usos de la fotografía tal como se delinearon en las últimas décadas del siglo XIX, se percibe que la Exposición Continental de 1898 funciona más cabalmente como instancia de cierre o culminación de gran parte de esas prácticas. Además, es fundamental considerar la irrupción de las revistas ilustradas en los últimos años del siglo, las cuales impusieron un quiebre en los modos de difusión y recepción de imágenes fotográficas. Coincidentemente con la Exposición de 1898, la aparición de la revista ilustrada *Caras y Caretas* situó el inicio de lo que cabría llamar la época de una segunda fase de industrialización de la fotografía¹¹. La difusión

¹⁰ Reenvío aquí a Roland Barthes, "Rhetorique de l'image"(1964), en *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, du Seuil, 1992.

¹¹ John Tagg (*El peso de la representación*, (1988) Barcelona, Gustavo Gili, 2005) se refiere a una segunda fase de la industrialización de la fotografía siguiendo la línea de Walter Benjamin en "Pequeña historia de la fotografía". En el capítulo 5 retomo y extiendo parcialmente el sentido de esta noción para analizar la reproducción fotomecánica.

fotográfica realizada por la prensa ilustrada a partir de los últimos años del siglo diecinueve en la Argentina inscribe un corte en relación a los modos de apropiación y consumo previos de las imágenes fotográficas. Proceso de producción mecanizado *versus* copia fotográfica manual implica no sólo una sustancial diferencia en los modos de producción, en los soportes y la materialidad del objeto, en el número de personas que la ven sino que, a todas luces, todos estos factores reunidos impactan sobre esa imagen de manera ostensible e irrevocable.

Así, el objeto de estudio central de la pesquisa, la fotografía, inscribió su propia periodización por sobre aquella que la historiografía política suele delimitar entre 1880 (con la federalización de Buenos Aires y el reforzamiento del poder del Gobierno Nacional) y 1910 o 1916 (según se privilegie el Centenario de la existencia de la Nación Argentina a partir del acto fundante de la Revolución de Mayo o de la universalidad del sufragio y el triunfo radical en las elecciones presidenciales, respectivamente). Circunscribir el estudio a las tres décadas que transcurren entre la primera exposición y el despunte de la prensa ilustrada fue responder a la temporalidad propia de la fotografía distinguiendo un proceso particular y diferencial en razón de los objetivos de indagación propuestos.

Tiempo de la consolidación del Estado Nacional, de la planificación económica y la creciente participación de la Argentina en la economía mundial, de las grandes inversiones extranjeras -principalmente británicas-, de la apertura inmigratoria, de la expansión de las fronteras internas, etc.; el fin del siglo XIX en la Argentina fue una época de profundos cambios. Estos procesos, transferidos a realidades concretas de edificación y modernización urbana, de desarrollo de las redes de comunicación o de ocupación y explotación de nuevos territorios, entre otras, fueron capturados por la fotografía: ella se convertiría en herramienta para fijar esas transformaciones de la realidad material y conservar una huella visible de los empeños modernizadores. Por cierto que a la vez que una fotografía constituye un testimonio de la realidad, lo es siempre de un fragmento. La investigación buscó desentrañar las diferentes operaciones que hicieron de estas representaciones objetos mucho más complejos y ricos que el simple registro (entendido como remanente visual de determinados hechos). Se entiende que ellas son parte constitutiva de un proceso histórico complejo y que, por lo mismo, retornan simbólicamente sobre lo real que se supone describen. Por lo tanto correspondió analizar este proceso de producción de una huella de lo real visible y la nueva realidad que ella produce -la imagen fotográfica- en su dimensión dialéctica en tanto consiste en acciones *en* y *sobre* la historia. En este sentido, procuré indagar sobre las selecciones y recortes que los operadores fotográficos realizaron sobre aquello que la cambiante realidad ofrecía, y particularmente, sobre los modos en que ésta no sólo fue revelada sino, paralelamente, construida por la fotografía.

Una de las hipótesis principales de trabajo fue que la fotografía constituyó un sistema apropiado para la configuración de un relato verosímil sobre distintos acontecimientos y realidades y que jugó un importante rol en la jerarquización y ordenamiento de los procesos de modernización y transformaciones finiseculares. Ella confirmó y conformó a la vez una imagen adecuada a ciertos propósitos relativamente definidos y proporcionó, en virtud de modos concretos de producción, difusión, consumo y apropiación, elementos especialmente eficaces en el marco de las ambiciones modernizadoras.

En concreto, el propósito fundamental de la tesis fue analizar cómo la fotografía contribuyó a la construcción de relatos sobre la modernización del país a fines del siglo XIX, lo cual no equivale a trabajar sobre las imágenes fotográficas y lo que ellas representan visualmente sino que implicó situar a estas imágenes en una trama mucho más amplia que está estructurada, entre otras cosas, por los motivos por las que se produjeron, por el espacio discursivo en que tuvieron origen, el circuito de su

circulación, sus inscripciones institucionales, los sitios de la práctica fotográfica, su lugar en relación con otras representaciones visuales y también el lugar de la fotografía en relación con otras técnicas. Y digo esto último porque entiendo la fotografía no sólo en tanto imágenes concretas sino que también como un instrumento técnico moderno y como un dispositivo signifiante que impactó sobre la recepción de esas imágenes-.

De este objetivo (analizar los relatos promovidos por la fotografía) se desprendieron ciertas hipótesis y también, por las formas específicas de funcionamiento de la fotografía en la construcción de relatos, imaginarios, etc. o, más ampliamente, su lugar en un contexto socio cultural determinado, se desprendió también la organización de la tesis.

La fotografía es un objeto escurridizo. Creemos que la asimamos al reconocer lo que ella representa, el referente. Pero por esa creencia se nos escurren entre los dedos sus verdaderos problemas. Los distintos capítulos no apuntan a la fotografía entendida como un objeto con identidad propia sino a las prácticas fotográficas. De ahí que cada uno se centre en "la fotografía y algo más". Esas prácticas concretas me llevaron a proponer subhipótesis en torno a las que giran los distintos capítulos.

En relación con las imágenes de ciudades que conformaban los álbumes de vistas a venderse a un amplio público (tanto en el país como en el exterior, como el caso de los álbumes de Christiano Junior, autor de una de las obras de mayor envergadura), era importante trabajar el tema del retorno que esas imágenes pudieron tener sobre el imaginario urbano, sus lugares emblemáticos, sus espacios institucionales, etc. Asumo que la imagen fotográfica no sólo reproducía las características visuales de un sitio sino que por su reproductibilidad amplificaba también el lugar destacado de ese sitio en el imaginario de la ciudad (como estructura y como espacio de la vida política y social).

También, por ejemplo, la forma sistemática en que se registraron emprendimientos modernizadores, obras públicas que iban desde un fuerte cambio urbanístico —como el de la ciudad de Buenos Aires bajo las reformas de Torcuato de Alvear— hasta la construcción de un puerto militar, nos llevó a destacar el hecho de que la fotografía se convirtiera, según los casos, en verdaderos aparatos de propaganda o en una suerte de diario de actividades. Y plantear, sobre todo, el enorme peso de evidencia que se confería a estas imágenes: en este sentido la fotografía se hizo depositaria de un testimonio lo que *ha sido* (retomando los términos barthesianos) y hay una función de constancia en ella, absolutamente nueva e irreductible a otro tipo de registros o documentos.

Ahora bien, todas estas variables vinculadas a aquello sobre lo que llamé la atención hace un momento —las prácticas fotográficas— fueron trabajadas poniendo en primer plano, a la vez, la especificidad técnica de la fotografía —el dispositivo—. Porque cualquier operación discursiva, (cualquier "connotación") depende de herramientas y de formas que le son propias. El hecho de ser un aparato técnico dependiente de la química y la óptica cubrió a sus imágenes de la idea de autorrealización, fidelidad a la realidad, etc.

En otras palabras, la contundencia de las imágenes fotográficas parece desterrar a veces ciertas preguntas y es por eso que corresponde interrogar a estas imágenes desde diferentes lugares. En ese sentido, asumí que la manera más eficaz para indagar sobre ellas era desde las prácticas y los usos concretos, desde lo que les dio origen o las hizo circular de tal o cual manera por tales canales. Pues lo que representa una imagen fotográfica (su referente) en realidad es sólo una ínfima parte de lo que hay en una fotografía: sus mayores significaciones están más allá de la imagen misma, más allá del análogo fotográfico. Esto conformó una de las principales premisas de trabajo, el lugar a partir del cual fui buscando ciertas herramientas metodológicas que me permitieran abordar estas múltiples posiciones o usos de la

fotografía. El concepto de “espacios discursivos” de Rosalind Krauss¹², por ejemplo, fue central para poder dar cuenta de cómo funcionan las instituciones —o los espacios discursivos— en relación con una producción fotográfica concreta.

Conocer los marcos institucionales en que se produjeron, por ejemplo, las vistas del recién conquistado territorio del sur argentino en las fotografías de Encina y Moreno realizadas en los años 1882-82 permite anclar el sentido de esa serie y comprender esas imágenes que representan montañas y árboles no como *paisajes* sino como *vistas* en tanto fueron creadas con propósitos utilitarios y acompañaron simbólicamente la apropiación efectiva de los nuevos territorios.

No es un caso excepcional sino que también las fotografías de la denominada Campaña del Desierto de 1879 y, asimismo, gran parte de las imágenes de las obras urbanísticas, de la modernización de ciudades y puertos, etc., fueron producidas con el fin específico de documentar ciertos acontecimientos o realidades. Esto entronca con una de las líneas que atraviesan toda la tesis: la idea de documento. Intento en mi texto analizar el concepto de documento en relación con los usos y espacios concretos en que operó la fotografía. Pues en principio todo es plausible de ser tratado como documento —o como un archivo— (esto deriva de la investigación y de las preguntas que el investigador formula al material) pero en el caso de la mayor parte de la fotografía decimonónica, lo particular es que fue producida con el objetivo concreto de cumplir con tal función. De ahí su modernidad y de ahí su estatuto, a la vez, como monumento (Jacques Le Goff¹³). A este nivel, esto se relaciona con la noción de “tradición selectiva” (Raymond Williams: ciertos significados y prácticas son seleccionados y otros descartados¹⁴) y su idea de que, como tal, ésta se convierte en un arma a instancias de una clase.

Sin dudas el caso en que esta operación aparece más clara es el de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados -creada en 1889 a instancias de un grupo de élite porteña- que a lo largo de los años reunió un archivo gigantesco que sirvió para circulación de imágenes nacionales en postales, publicaciones periódicas, tanto en el país como en el extranjero. Se trataba de una entidad con fuertes lazos con las capas gobernantes y sectores dominantes que colaboraron, imágenes mediante, con la difusión de la mejor imagen de la Argentina.

Qué recortes hizo la fotografía sobre la realidad de fin de siglo? Esto es, en realidad: qué recortes, desde qué intereses, quiénes fueron los que seleccionaron los fragmentos de la realidad que dejarían sus marcas en la placa sensible y quiénes, cómo y desde qué posiciones las recibirían e interpretarían?

Por la relación indicial y de semejanza que la fotografía mantiene con la realidad visible y por el hecho de ser a la vez una construcción material e ideológica, ella constituye un lugar especialmente rico desde donde aproximarse a la sociedad y a la cultura de una época. Si la primera de estas condiciones relegó con frecuencia a la fotografía a un segundo plano en producción historiográfica argentina, las dos reunidas enmarcan la fuerza de sus imágenes: la especificidad técnica y la permeabilidad a una múltiple cantidad de usos y de interpretaciones sobre su identidad y posibilidades hacen a su riqueza y complejidad.

¹² Krauss, Rosalind, “Photography’s Discursive Spaces”, en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, The MIT Press, 1985, pp. 131-150.

¹³ Le Goff, Jacques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991.

¹⁴ Williams define “Tradición selectiva” como “una versión intencionadamente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social.” Cf. *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997 (1977), p. 137.