

Chaco

Fotografía chaqueña. Puesta en valor y análisis de las colecciones Simoni, Boschetti y Raota.



Chaco

Fotografía chaqueña.

Puesta en valor y análisis de las colecciones
Simoni, Boschetti y Raota.

**Autoridades del Consejo Federal
de Inversiones**

Asamblea de Gobernadores

Junta Permanente

Secretario General
Ing. Juan José Ciácerá

Chaco

Fotografía chaqueña. Puesta en valor y análisis de las colecciones Simoni, Boschetti y Raota.

Consultores

Mariana Giordano y Luciana Sudar Klappenbach, a solicitud de la provincia del Chaco.

Colaboradores

Alejandra Reyero, Graciela S. Molina, Javier Bozzolo, Ariel Sánchez y Gladys Castillo.

Revisión de textos Convenio USAL-CFI

ABRIL DE 2012

Estudios y proyectos provinciales.

Fotografía chaqueña.

Puesta en valor y análisis de las colecciones Simoni, Boschetti y Raota.

Autoras

Mariana Giordano y Luciana Sudar Klappenbach.

Colaboradores

Alejandra Reyero, Graciela S. Molina, Javier Bozzolo, Ariel Sánchez y Gladys Castillo.

1ª Edición

500 ejemplares

Consejo Federal de Inversiones

San Martín 871 – (C1004AAQ)

Buenos Aires – Argentina

54 11 4317 0700

www.cfref.org.ar

Giordano, Mariana Lilián

Fotografía chaqueña : puesta en valor y análisis de las colecciones Simoni, Boschetti y Raota / Mariana Lilián Giordano y Luciana Sudar Klappenbach ; con colaboración de Graciela Molina ... [et.al]. - 1a ed. - Buenos Aires : Consejo Federal de Inversiones, 2012.

64 p. : il. ; 30x21 cm. - (Estudios y proyectos provinciales)

ISBN 978-987-510-183-8

1. Fotografías. I. Sudar Klappenbach, Luciana II. Molina, Graciela, colab. III. Título
CDD 770

Fecha de catalogación 19/03/2012

© 2012 CONSEJO FEDERAL DE INVERSIONES

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina - Derechos reservados.

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito de los editores. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446

Impreso en Artes Gráficas Integradas S. A.

William Morris 1049 CBA1602D Florida, Bs. As. Argentina

Abril de 2012

Al lector

El Consejo Federal de Inversiones es una institución federal dedicada a promover el desarrollo armónico e integral del país.

Su creación, hace ya cinco décadas, provino de la iniciativa de un grupo de gobernadores provinciales democráticos y visionarios, quienes, mediante un auténtico Pacto Federal, sentaron las bases de una institución que fuera, a la vez, portadora de las tradiciones históricas del federalismo y hacedora de proyectos e iniciativas capaces de asumir los desafíos para el futuro.

El camino recorrido, en el marco de los profundos cambios sociales de fin y principio de siglo, motivó al Consejo a reinterpretar las claves del desarrollo regional, buscando instrumentos innovadores e identificando ejes temáticos estratégicos para el logro de sus objetivos.

Así surge en su momento el crédito a la micro, pequeña y mediana empresa, la planificación estratégica participativa, la difusión de las nuevas tecnologías de información y comunicaciones, las acciones de vinculación comercial y los proyectos de infraestructura para al mejoramiento de la competitividad de las producciones regionales en el comercio internacional. Todo ello, con una apuesta creciente a las capacidades sociales asociadas a la cooperación y al fortalecimiento de la identidad local.

Entre los instrumentos utilizados por el Consejo, el libro fue siempre un protagonista privilegiado, el vehículo entre el conocimiento y la sociedad; entre el saber y la aplicación práctica. No creemos en el libro como “isla”, principio y fin del conocimiento, lo entendemos—a la palabra escrita y también a su extensión digital— como una llave para generar redes de conocimiento, comunidades de aprendizaje.

Esta noción del libro como medio, y no como un fin, parte de una convicción: estamos inmersos en un nuevo

paradigma donde solo tiene lugar la construcción del conocimiento colectivo y de las redes. En esta concepción, los libros son insumos y a la vez productos de la tarea cotidiana.

En un proceso virtuoso, en estos últimos años, el CFI se abocó a esa construcción social del conocimiento, mediante el trabajo conjunto y coordinado con los funcionarios y técnicos provinciales, con profesionales, productores, empresarios, dirigentes locales, estudiantes, todos aquellos interesados en encontrar soluciones a los problemas y en asumir desafíos en el ámbito territorial de las regiones argentinas.

Con estas ideas hoy estamos presentes con un conjunto de publicaciones que conforman la **Colección “Estudios y proyectos provinciales”** y que están referidas a las acciones de la cooperación técnica brindada por nuestra institución a cada uno de sus estados miembro.

Este título: **“Fotografía chaqueña. Puesta en valor y análisis de las colecciones Simoni, Boschetti y Raota”** que hoy, como Secretario General del Consejo Federal de Inversiones, tengo la satisfacción de presentar, responde a esta línea y fue realizado por solicitud de la provincia de Chaco.

Damos así un paso más en esta tarea permanente de promoción del desarrollo de las regiones argentinas, desarrollo destinado a brindar mayores oportunidades y bienestar a su gente. Porque, para nosotros, “CFI, DESARROLLO PARA TODOS” no es una “frase hecha”, un eslogan, es la manifestación de la vocación federal de nuestro país y el compromiso con el futuro de grandeza y equidad social que anhelamos todos los argentinos.

Ing. Juan José Ciácerá
Secretario General
Consejo Federal de Inversiones

Índice

- 9 Prólogo
- 13 Fotografía y patrimonio
Colecciones patrimonializables del Chaco
- 23 Visiones de modernidad en la fotografía
chaqueña (1900-1978)
- 41 Recuperación y puesta en valor de tres
colecciones fotográficas chaqueñas del siglo
XX: Simoni, Boschetti y Raota

Prólogo

Los trabajos de conservación fotográfica en las provincias argentinas han tenido una escasa presencia dentro del contexto más amplio de la conservación patrimonial. Desde nuestro lugar, en el Chaco, entendemos que los archivos fotográficos institucionales –además de las colecciones fotográficas particulares– forman parte de la identidad y del patrimonio del país; y en el caso que compete a colecciones con las que tenemos contacto frecuente, de nuestra historia y memoria regional. Por tal motivo, el NEDIM (Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen perteneciente al Instituto de Investigaciones Geohistóricas – UNNE/CONICET) desarrolla desde 2003 tareas de rescate, recopilación, conservación y restauración de materiales fotográficos, y orienta sus esfuerzos hacia la normalización de sistemas de preservación adecuados al contexto regional y a los recursos materiales y humanos con que se cuenta.

Desde este ámbito, emprendimos el *Proyecto de Puesta en valor de tres colecciones fotográficas chaqueñas: Simoni, Boschetti y Raota*, con el apoyo financiero del Consejo Federal de Inversiones (CFI)¹ y también aportes del Fondo Nacional de las Artes², de la Universidad Nacional del Nordeste y de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, a partir de la premisa de que estas colecciones no sólo son bienes patrimoniales que se encuentran en esta provincia, sino que contribuyen

1 Este proyecto se planteó como objetivo general -en una primera etapa- recuperar los conjuntos documentales mencionados, realizar una puesta en valor de la fotografía histórica regional y recuperar y acondicionar (físicamente) las colecciones, de acuerdo con parámetros adecuados para su preservación. Entre los objetivos específicos, conformar un acervo documental y gráfico de imágenes obtenidas por Juan B. Simoni, Pablo Boschetti y Pedro Raota, en diferentes soportes (papel y negativos de vidrio); confeccionar un inventario de las colecciones; crear un banco de datos digital que posibilite la puesta al servicio público: investigadores, estudiantes y público en general; acondicionar adecuadamente el acervo fotográfico y capacitar a investigadores, docentes, becarios, tesis y pasantes en el manejo de imágenes, en concordancia con las nuevas técnicas de tratamiento archivístico. En una segunda etapa, se contemplaba el análisis histórico-crítico de las colecciones,
2 A través de una beca grupal se pudo finalizar la puesta en valor de las copias existentes de la Colección Raota y su análisis socio-semiótico e iconográfico.

una importante fuente para la reconstrucción de la memoria social y urbana, para analizar los modos fragmentarios de construir la historia y los imaginarios visuales configurados en ellas³. La fotografía nos permite comprender los modos en que, en términos de Mitchell (2003), lo social se construye visualmente.

El objetivo del Proyecto iniciado con el CFI, si bien tuvo un carácter específicamente técnico de intervención sobre las colecciones, también indagó en aspectos más amplios e interpretativos, que nos permitieron reflexionar sobre el valor patrimonial de la fotografía, los fotógrafos que las produjeron, los intereses e imaginarios contruidos, entre otros aspectos.

Es por ello que esta publicación integra una serie de consideraciones acerca de los procesos de patrimonialización de la fotografía, el análisis contextual de las colecciones y el informe centrado en la puesta en valor de la fotografía histórica chaqueña. En tal sentido, cabe mencionar que si bien el trabajo de intervención técnica sobre las colecciones estuvo bajo mi responsabilidad, también supuso una participación grupal: Luciana Sudar Klappenbach y Graciela Molina actuaron como colaboradoras en tanto coordinadora ejecutiva la primera y experta la segunda; por su parte, asumieron el rol de auxiliares de conservación Javier Bozzolo, Gladys Castillo, Ariel Sánchez y Alejandra Reyero. Solamente a partir del trabajo conjunto pudimos llegar a resultados satisfactorios en la etapa de puesta en valor de las colecciones. A todos ellos, como responsable del equipo, vaya mi personal reconocimiento.

En lo que se refiere al análisis histórico-crítico de las colecciones, fueron Alejandra Reyero y Luciana Sudar Klappenbach quienes participaron en los proyectos mencionados aportando, además, un texto propio.

Nuestro agradecimiento se extiende al CFI, que dio inicio

3 Estos aportes se realizaron en el marco del Proyecto de investigación Memoria e imaginario en el Nordeste argentino. Escritura, oralidad e imagen, (ANPCYT-UNNE), que abordó el análisis de diferentes corpus visuales de la región, de los cuales forman parte las tres colecciones de las que nos ocupamos en esta oportunidad.

a este proyecto e incluso proveyó de equipamiento específico que fue adquirido para tal fin. También a la entonces Subsecretaría de Cultura de la Provincia del Chaco, que lo consideró de interés cultural y permitió, de esa forma, su elevación al CFI. Y a las instituciones que conservan las colecciones, quienes entendieron la importancia de su puesta en valor, las que a partir del Informe técnico realizado, cuentan no sólo con un material debidamente inventariado, sino también con las recomendaciones para su resguardo a futuro.

Asimismo, el libro está compuesto por tres capítulos: el primero, de Mariana Giordano, aborda la relación entre fotografía y patrimonio y los procesos a través de los cuales tres colecciones fotográficas chaqueñas –Simoni, Boschetti y Raota– se convierten en bienes patrimoniales y en referentes de memorias delineadas visualmente.

El segundo, autoría de Alejandra Reyero y Luciana Sudar Klappenbach, indaga la noción de “modernidad” como dimensión transversal en la construcción de imaginarios visuales chaqueños a partir de un análisis iconológico de las tres colecciones mencionadas.

El tercer capítulo constituye el informe técnico de puesta en valor de las tres colecciones, que fuera presentado al CFI en 2006; acompañado por imágenes que documentan el proceso de recuperación de las mismas.

Mariana Giordano
Julio de 2011

Fotografía y patrimonio. Colecciones patrimonializables del Chaco

Mariana Giordano

Desde su invención en 1839, la fotografía se ha ido involucrando de modo cada vez más frecuente en la vida cotidiana de la sociedad, y más aún en el mundo contemporáneo. A través de sus más diversos contenidos, nos refiere a fragmentos del pasado y nos permite interpelar nuestro presente. La fuerza del referente de la imagen la ha constituido como un elemento socialmente valorado para el rescate del pasado –aun fragmentario–, por lo que cada vez que registramos un momento con una fotografía, estamos pensando en el futuro.

De forma contradictoria, esas fotografías que han sido generadas para el futuro, no sobrevivirán a menos que se les destinen recursos y esfuerzos en su preservación. Se trata de un objeto extremadamente frágil como consecuencia de la inestabilidad intrínseca que la caracteriza, y de su enorme susceptibilidad al deterioro por causa de agentes externos que ponen en peligro su permanencia.

Además de la conformación física de la fotografía –que atenta contra su estabilidad y conservación–, en ocasiones se advierten falta de políticas públicas sobre su valor patrimonial y una escasa conciencia social sobre la necesidad de “no tirar”, es decir, de acercar las colecciones a espacios que se dediquen a la guarda y conservación fotográfica. Estos dos últimos aspectos se encuentran relacionados, ya que debe existir una política de difusión continua orientada no sólo a conocer el valor patrimonial de la fotografía, sino también a difundir las instituciones, centros, espacios, archivos que, en diferentes lugares del país, se dedican a su guarda y conservación.

En tal sentido, otros países como Brasil, Chile o México, han establecido políticas al respecto sostenidas por largo tiempo, con excelentes resultados, aun con las limitaciones de recursos económicos que se puedan tener debido a los altos costos que generan el equipamiento y los materiales para conservación e intervención. En la actualidad, los esfuerzos dedicados

a la conservación fotográfica en la Argentina convergen en instituciones o espacios con tres perfiles diferentes: las salas de exposiciones públicas, los centros de restauración fotográfica y los centros de investigación y documentación.

Respecto del resguardo de colecciones y conformación de centros de estudios fotográficos o museos para su conservación, podríamos decir que a partir de la década de 1990, estos temas comienzan a ser considerados en nuestro país, y adquieren cierto protagonismo en las políticas y en los estudios culturales. Si bien hemos contado desde siempre con instituciones que preservaron material fotográfico de valor –como lo es el Archivo General de la Nación–, y en las provincias y poblados algunas instituciones culturales se han hecho cargo de su resguardo; fue en esa última década que se ha transformado en tema de investigación y estudio, de especialización técnica, y en la que se ha asumido la necesidad de valoración en su multidimensionalidad, como documento o como expresión artística. En este sentido, la Fundación Antorchas ha realizado una enorme labor a través del programa de Conservación Fotográfica dando real impulso a esta temática. Asimismo, el Comité Permanente del Congreso de Historia de la Fotografía ha realizado una continua labor en la inclusión de los temas de conservación en los Congresos que realizó, en la publicación de las respectivas memorias y en la difusión de actividades vinculadas al tema. Además, los Encuentros de Conservación de la Memoria Visual que se realizan periódicamente en Berazategui (Provincia de Buenos Aires) con especialistas internacionales que ofrecen lineamientos actualizados en la materia y con la difusión de experiencias particulares de diferentes lugares de la Argentina se convierten en otro esfuerzo por mantenerlo en la agenda cultural en este país. En los últimos años, desde el Grupo TAREA⁴ de la Universidad

⁴ Este grupo, promovido por el historiador de arte José Emilio Burucúa, actualmente está dirigido por Néstor Barrio en las tareas de conservación y restauración. El trabajo interdisciplinario sobre una obra o

Nacional de San Martín, se están llevando adelante diversos proyectos de conservación y restauración de bienes artísticos, que interesan particularmente en tanto conjugan la instancia técnica con la de investigación de las colecciones.

Desde este estado de la cuestión, es que nos proponemos discutir sobre el valor patrimonial de la fotografía y los procesos de patrimonialización de tres colecciones producidas en distintos momentos del siglo XX, y los modos en que su conformación y legitimación como bienes patrimoniales derivan en la construcción de un relato de historia y una memoria colectiva de la Provincia del Chaco.

Patrimonio material/tangible e inmaterial/ intangible a través de la fotografía

El patrimonio ha sido definido de muy diversas maneras pero, en términos generales, se lo vincula a su cualidad de herencia del pasado y a su sentido de pertenencia, relacionado con cuestiones identitarias. Así, el patrimonio de un pueblo, de un país, de un grupo social, queda definido por el conjunto de bienes materiales e inmateriales que son valorados y reconocidos como tales. Estos bienes pueden ser heredados del pasado o bien producidos desde el presente, que se transformarán en herencia de generaciones futuras (Sudar Klappenbach, 2010).

La fotografía –objeto estético-documental– es en sí un bien patrimonial para gran parte de la sociedad contemporánea, y tiene, a su vez, una meta-función: es también un instrumento válido para la reconstrucción del patrimonio material o tangible –por ejemplo el arquitectónico–, o de la memoria urbana de una ciudad. El olvido es el peor enemigo de la preservación del patrimonio arquitectónico y la fotografía es, sin dudas, el medio más eficaz para traer a la memoria no sólo lo que fue una ciudad, sino lo que se mutiló de ella. Recupera ese pasado perdido y nos advierte, con la direccionalidad y persuasión de la imagen, sobre los peligros de acciones actuales en torno al patrimonio (Giordano, 2003). Como dice Gutiérrez (1997:12), “(...) *hay antídotos contra la amnesia y la fotografía es como una radiografía testimonial que pone en evidencia el mal. La fotografía histórica contribuye a la recuperación de la memoria, al conocimiento de ese pasado cargado de aciertos y extravíos, a la comprensión*

colección permite plantear problemas históricos, científicos y estéticos ligados a su conservación.

de los espacios y de una escala de ciudad que es diferente de la que hoy vivimos pero que encierra similares desafíos”.

Debemos entender el patrimonio intangible o inmaterial al que la fotografía se refiere como aquello que no puede tocarse, que no es material; también lo que es sagrado y, por tanto, intocable⁵. Cuando se habla de este patrimonio, se refiere al capital invisible, cultural y social que tiene un grupo o un espacio determinado. En síntesis, el patrimonio intangible representa los valores, conocimientos, sabidurías, tradiciones, formas de hacer, de pensar, de percibir y ver el mundo; también de vivir, de convivir y hasta de morir que tienen un territorio y su pueblo. Y la fotografía no es un reflejo analógico del patrimonio intangible, pero sí nos permite –a partir de un análisis adecuado de la imagen– un acercamiento a ciertos elementos. Desde las tradiciones vinculadas a la religiosidad y la muerte, los rituales y hasta la memoria sonora pueden ser reconstruidos, estudiados y analizados con la fotografía.

Ese patrimonio que no tocamos, pero que también nos enriquece con su fugaz presencia es el que puede ser analizado en la fotografía y a través de ella; en sí misma patrimonio tangible pero que permite traer a la memoria el patrimonio inmaterial de nuestra sociedad.

De cualquier modo, debemos tener en cuenta que aun cuando la fotografía puede ser considerada un objeto patrimonial por una sociedad o un grupo –y a la vez puede actuar como medio de recuperación y reconocimiento patrimonial–, su lectura e interpretación varían según quién la ve y el contexto en el que se produce esa lectura: así, el sentido atribuido a una imagen puede variar en los receptores y lugares donde se muestra.

Fotografía, procesos de patrimonialización y memoria

La representación fotográfica a través de la imagen de hechos, objetos o personas del pasado sostiene en

5 La Convención de 2003 para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) ha definido el patrimonio cultural inmaterial como los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural. Es por ello que afirman que el PCI se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes: tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; artes del espectáculo (como la música tradicional, la danza y el teatro); usos sociales, rituales y actos festivos; conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; técnicas artesanales tradicionales. Disponible en: <http://portal.unesco.org/culture/es>.

sus usos cotidianos similar función al monumento (en su acepción clásica) que re-memora y representa personajes, espacios, momentos y/o situaciones dignos de ser recordados, más allá de llevar consigo aspectos vinculados al ritual *de siempre volver a verlas*. Pero además, ese testimonio y ese objeto patrimonial son sólo un fragmento del pasado que debe ser decodificado en tanto contribuye a conformar memorias e identidades, delineando las fronteras étnicas y sociales. Es que la imagen fotográfica no sólo debe ser vista en función del referente, sino también de lo metafotográfico; es decir, aquello que está fuera de campo pero que influyó en su construcción, como las intenciones de los fotógrafos o los proyectos iconográficos en las que se insertan. Debido a su complejidad y posibilidades de análisis, los archivos y/o colecciones de imágenes fotográficas nos interesan especialmente, pues en su conformación y mantenimiento se ponen en juego mecanismos propios de la constitución de los imaginarios sociales y sus anclajes en las memorias históricas, así como se instituyen en reservorios culturales susceptibles de atravesar procesos de patrimonialización⁶.

¿Qué es realmente lo que nos interesa de la fotografía en su relación con el campo del patrimonio? ¿Su capacidad de portar imagen de un tiempo pretérito?, y con ello, ¿la posibilidad de *tocar en su arista intangible* al menos algunos vestigios del pasado? ¿O sólo en tanto documento que nos permite corroborar datos que arrojan otras lecturas textuales, gráficas, etc.? Es seguro que cualquiera de estas opciones por sí solas constituiría elecciones recortadas, ya que, siguiendo a Baczkó (1999), las formas de imaginar, de reproducir y modificar el imaginario –así como las de sentir, pensar y creer– varían de sociedad en sociedad y de una época a otra, por lo que conllevan una historia. Así, las sociedades eligen qué imágenes producir y qué conservar, por lo cual *“en la civilización de la imagen, en la cual nos adentramos vertiginosamente, el estudio y análisis del imaginario constituyen una opción esencial para entender el mundo* (Rojas Mix, 2006:13).

6 “El patrimonio es el producto de un trabajo de la memoria que, con el correr del tiempo y según criterios muy variables, selecciona ciertos elementos heredados del pasado para incluirlos en la categoría de los objetos patrimoniales. Funciona eficazmente como *un aparato ideológico de la memoria*. De ahí la importancia de distinguir muy bien entre la valorización del patrimonio y la patrimonialización, pues la primera es consecuencia del acto de memoria, es decir de la segunda” (Guillaume en Candau, 2002: 90).

En esa selección de ciertos vestigios del pasado que forman parte de la memoria colectiva y de procesos identitarios, la imagen fotográfica asume un papel relevante ya que en gran parte de la sociedad occidental sigue operando en función de la idea de mimesis⁷, y es por ello que constituye un elemento donde la sociedad busca cristalizar los recuerdos y consolidar su memoria. Así, es necesario comprender las trayectorias de cada imagen fotográfica, su acopio en archivos o qué criterios se establecieron para que formen parte de una colección. Estos aspectos pueden darnos las claves de las vinculaciones entre la representación y lo representado, sobre los trabajos de la memoria, los circuitos de legitimación y su relación con grupos hegemónicos o subalternos, el status de las imágenes que se deben operar y, por consiguiente, los recortes de aquello que han decidido invisibilizar. Porque en cualquier caso, la fotografía es un fragmento intencionalmente capturado por un emisor. Kossoy (1989) expresa que en una imagen fotográfica el asunto registrado muestra apenas un fragmento de la realidad, sólo un cuadro de la realidad pasada: un aspecto determinado. No está demás enfatizar que este cuadro es el resultado final de una selección de posibilidades de ver, optar y fijar un cierto aspecto de la realidad primaria, cuya decisión cabe exclusivamente al fotógrafo, que puede estar registrando un mundo para sí mismo, o al servicio de un contratante).

Por otro lado, debemos tener en cuenta que los vestigios que han sobrevivido al paso del tiempo (tangibles e intangibles), solo atravesando *procesos de patrimonialización* (sistemáticos o asistemáticos) serán factibles de ser considerados patrimonio cultural de los pueblos. La simple permanencia en el espacio y tiempo no los coloca en tal situación porque son procesos complejos, e históricamente respondieron –y responden– a grupos de poder en pugna que intentan transformar en válidas sus versiones de la historia. El patrimonio es realmente un aparato ideológico donde las sociedades deciden

7 La función mimética de la imagen tiene una larga trayectoria en la sociedad occidental que se remonta a la famosa frase horaciana del “*ut pictura poesis*”. En el caso de la fotografía, su función analógica y el valor de “verdad” atribuido estuvieron fundados desde su aparición en el siglo XIX por la variable técnica que aportaba el aparato fotográfico. A pesar de que las reflexiones y estudios sobre la fotografía desde hace varias décadas plantean pensar en la fotografía desde la verosimilitud y no desde la verdad –y la consideran una imagen construida en función de ciertos preceptos estéticos, ideológicos, sociales y culturales–, la gran mayoría de la sociedad sigue valorándola desde una concepción mimética.

cristalizar conceptos y pensamientos que se tienen del pasado, cargando de juicios éticos y traduciendo estéticamente esas ideas (Isler y Giordano, 2009). La selección y consolidación de esos elementos que la contingencia ha hecho llegar al momento en que se inician los procesos de patrimonialización es fundamental, pues marcan las visiones del pasado y sustentan las futuras capas⁸.

En tales conflictos se producen procesos de asimilación a uno o varios colectivos humanos, según sean más o menos complejas las relaciones sociales. En ello juega un papel fundamental la teoría de las memorias compartidas. Las *vaguadas de la memoria*, según la metáfora de Eiser (en Rivero, 2000), ejercen la función de *atractores en la red-de-redes* constituida por las interacciones sociales. Las maneras en las que explicamos el mundo, los lugares compartidos, las formas de acceder a la información, los círculos sociales, la socialización de los relatos de los acontecimientos propios y de los otros, entre otros tantos, marcan direcciones por donde transitarán las lecturas y re-lecturas del pasado, y que nos generan *ideas comunes*, como colectivo social.

Esa acción de *mirar al pasado*, tanto desde las memorias individuales como las compartidas, es como mirarse al espejo. Es una búsqueda de imágenes que acaso nos permitan entender quiénes fuimos, comprender quiénes somos y proyectarnos en cómo queremos ser. Exploración que tiende a *estetizar el pasado*, tratando de relacionar la historia con una imagen material o inmaterial que nos ayude a construir esa memoria personal o compartida. *Estetizar la historia* es lo que hacemos al poner en marcha procesos de *patrimonialización* de los vestigios tangibles e intangibles que han llegado hasta nuestros días como repertorio disponible dentro de los espejos en los que necesitamos mirarnos (Isler y Giordano, 2009).

Los complejos sistemas material e inmaterial que cada sociedad y tiempo produce difícilmente se consoliden como patrimonio cultural. Las colecciones y/o archivos

fotográficos han atravesado intereses en pugna, han hecho llegar a nuestros días ciertas marcas y marcos de contención que algunos actores y/o colectivos sociales pretenden establecer como válidos para constituir los imaginarios que del pasado poseeremos.

Colecciones fotográficas y memorias chaqueñas

Las colecciones que se analizaron y se pusieron en valor corresponden a tres fotógrafos diferentes, pertenecen a distintos contextos y momentos de la historia chaqueña y surgieron de intereses diferenciales en su obtención. También presentan soportes diferentes y se localizan en distintas instituciones.

La Colección Simoni fue realizada entre 1890-1930 y las placas de vidrio fueron entregadas en comodato por la familia Dellamea (herederos de Simoni) al Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (IIGHI-UNNE/ CONICET). La colección Boschetti está compuesta por 180 fotografías papel de vistas urbanas de Resistencia que fueron obtenidas entre 1920-1970. En la actualidad, se encuentran en el NEDIM, a partir de haber reunido dos acervos: uno fue donado a esa institución por el Dr. Ernesto Maeder y otro fue entregado por el Instituto de Geografía de la Facultad de Humanidades de la UNNE en calidad de comodato. Con respecto a la colección Raota, compuesta por 141 fotografías color de 0.50 x 0.60 cm y un álbum de muestras de 13 x 18 cm, se hallan en el Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau, y pertenecían a la Pinacoteca del Banco del Chaco.

La colección Simoni se compone de imágenes obtenidas por el fotógrafo aficionado Juan Bautista Simoni. Nacido en Borgo Valsugana, Trento (Italia), el 17 de abril de 1866, arribó al Chaco con los primeros grupos de inmigrantes a los 12 años. Desarrolló numerosas actividades, entre ellas las de agricultor, músico, herrero, carpintero; participó en la construcción de importantes obras de infraestructura, e intervino también en los inicios del cooperativismo chaqueño. Miembro de la comuna y personaje central de la colonia (Popular, Tirol y Margarita Belén), Juan Bautista Simoni fue el primer fotógrafo de las colonias del Territorio Nacional del Chaco, aunque su labor en ese campo recién está siendo rescatada y revalorizada. *"Hace medio siglo empezó a fijar en bromuro, la estampa de la primera población chaqueña que estaba co-*

⁸ En tal sentido, entendemos que nuestra intervención sobre estas colecciones implica una acción concreta en su proceso de patrimonialización, debido a que la administración de los bienes, su puesta en valor, su difusión, constituyen indicadores de dichos procesos. Pero también la lectura que se realiza de estos conjuntos iconográficos marca las acciones y percepciones pasadas que llevaron a la construcción de su valoración patrimonial, que puede ser deconstruida a partir de análisis críticos, o dejando en evidencia los modos en que el Estado o grupos hegemónicos contribuyeron a la constitución de este proceso de patrimonialización.

*brando alcornia en su evolución lenta y progresiva*⁹. Combinando sus habilidades de herrero y fotógrafo, Simoni fabricó algunos equipamientos para su producción fotográfica, como la lámpara de seguridad para el revelado en el cuarto oscuro, con vidrios rojos, puerta y chimenea, que funcionaba con querosén. En su conjunto, esta colección construye la memoria visual de la primera inmigración al Chaco, desde los ojos y las intenciones de uno de sus protagonistas. Si bien Juan Bautista Simoni consignó esporádicamente en los sellos que identificaban sus imágenes su carácter de *fotógrafo aficionado*, no quedan dudas de que realizó su labor con profesionalidad y aptitud técnica, y con cierta continuidad. Cada vez que la paz de las colonias se veía alterada por algún acontecimiento que refería a su vida social, allí estaba el fotógrafo para registrar esos momentos, tanto en la alegría como en el dolor (Álvarez de Tomassone, 2005).

9 Entrevista de alumnos de la Escuela Normal Sarmiento a Moisés Glombosky, 1949. Museo Histórico Ichoalay.

La mayor parte de las imágenes obtenidas por Simoni son retratos familiares; algunas registran eventos y celebraciones populares y otras, ocasiones familiares más íntimas como bodas, nacimientos, aniversarios e incluso, sepelios.

Por su parte, la colección Boschetti corresponde a la producción de Pablo Boschetti, nacido en Asunción del Paraguay el 20 de julio de 1905, y radicado en Resistencia cuando tenía 15 años. Una vez en la localidad, su vinculación con la fotografía fue inmediata y en pocos años su trabajo profesional se extendió por todo el territorio chaqueño, no sólo porque desde el interior recurrían a su estudio de la capital para las fotos sociales de la época, sino porque su labor como fotógrafo de prensa abarcó acontecimientos de todo el Chaco. Así, Pablo Boschetti se convirtió en uno de los fotógrafos de mayor trayectoria en la ciudad de Resistencia, aunque su vinculación con el arte había tenido inicio en su país natal (Giordano, 2008).



Juan Bautista Simoni. Inmigrantes de una colonia en el Chaco (probablemente Margarita Belén). Ca. 1910. Colección NEDIM

Boschetti cultivó varias manifestaciones artísticas, pero fue principalmente reconocido por su labor fotográfica, con el estudio más conocido de la ciudad de Resistencia entre 1930-1970. El escritor, periodista y maestro Gaspar Benavento hacía una semblanza del joven Boschetti y sus múltiples iniciativas, en la que afirmaba que:

“En el oficio nadie quiere ver el camino del arte. Boschetti fue estudiante de dibujo allaité, por Paraguay. Tuvo un excelente maestro en el dibujante Zamudio. Necesitó saber otra cosa y quiso estudiar contaduría; pero, como siempre, el estudiante de hombre práctico se pasa las horas haciendo dibujitos en lugar de hacer números... Alternaba sus ocupaciones aprendiendo a manejar el violín. Y así como llegó a ser un buen fotógrafo, fue también un buen violinista. Con el violín se hizo músico profesional. Luego estudió el piano con el solo objeto de hacer de músico en las reuniones familiares. A veces nos dedica conciertos de piano en el Bar Florida para entretener a los que somos sus amigos. Cuando Pablito ‘peina’ el piano el Bar se llena”.¹⁰

La colección de Boschetti a la que aludimos se compone de 165 imágenes en diferentes formatos, que se discriminan en el Informe técnico. En su conjunto, corresponde principalmente a vistas urbanas y fotografías de arquitectura de Resistencia, Barranqueras y Puerto Vilelas (área que comprende lo que actualmente se denomina “Gran Resistencia”, por lo que vincula a la capital con la región portuaria). Boschetti construye un imaginario urbano de esta zona desde su mirada orientada a la modernidad de la ciudad: para ello hay que tener en cuenta que estas imágenes

¹⁰ Benavento, Gaspar. “Pablo Boschetti, fotógrafo, músico y operador naturista”. En *Estampa Chaqueña* N°62, Año II, 5-XII-1930, p.7.



Pablo Boschetti. Tiro Federal de Resistencia (hoy desaparecido). Ca. 1935. Colección NEDIM

eran comercializadas en formato postal o integraban la revista *Estampa Chaqueña*, la más reconocida entre las capas medias de la sociedad resistenciana y también del interior chaqueño. Cabe destacar que Boschetti no se dedicó exclusivamente a las tomas urbanas: la mayoría de las familias de clase media de Resistencia poseen fotografías de este autor, ya que fue el fotógrafo de los eventos sociales y retratista de la sociedad resistenciana. En cuanto a la Colección Raota, ha sido denominada *Colección Chaco* de Pedro Luis Raota, compuesta –en el momento de la puesta en valor de la colección– de 141 copias color de 50 x 60 cm y un álbum de 85 copias blanco y negro¹¹. El fotógrafo nació en la provincia del Chaco el 26 de abril de 1934 y falleció en Buenos Aires en 1986. Fue uno de los fotógrafos argentinos más premiados de los años 70. Cuando era muy joven se mudó a Santa Fe de la Veracruz, lugar donde adquirió las primeras nociones de fotografía y se ganó la vida haciendo fotos de carnet. Luego se trasladó a la ciudad entrerriana de Villaguay, donde hizo el servicio militar y en sus ratos libres acompañó al fotógrafo de la compañía para ayudarlo o aprender. Luego del año de servicio se quedó en esa ciudad, que finalmente resultó ser la puerta para el éxito. Instaló allí un estudio fotográfico y comenzó a trabajar intensivamente. A partir de entonces, Raota se presentó en Salones, Concursos –razón por la que se lo ubica dentro de los fotógrafos “fotoclubistas” –, obtuvo premios nacionales e internacionales, publicó sus producciones en Catálogos, recibió encargos de diversas organizaciones y se convirtió así en uno de los referentes de la fotografía naturalista argentina.

Las imágenes de la Colección Raota implicaron el regreso esporádico de este fotógrafo a su tierra natal. Las fotografías responden a un encargo que le hiciera el Banco del Chaco y se enmarca dentro de la intención de conformar una pinacoteca del Banco; pero a la vez, ellas se sustentan en el ideario que el gobierno militar de la época había construido a partir del slogan “Chaco puede”. Por lo tanto, imágenes y epígrafes responden a esta concepción, en la que la colección sirvió a la difusión de ese ideario, y circuló en exposiciones por diferentes poblados del Chaco.

De esta manera, en tres momentos de la historia del

¹¹ Sobre la diferencia entre las imágenes inventariadas en el Museo donde se encuentra esta colección y el inventario que realizamos al momento de la puesta en valor, nos referiremos en el Informe técnico.



Pedro Luis Raota. El nuevo Chaco. 1978. Colección Museo de Bellas Artes René Brusau.

Chaco como Territorio Nacional y como Provincia¹², estos fotógrafos enfocaron la lente de la cámara hacia distintos aspectos de la sociedad y la ciudad: Simoni a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, construyendo la memoria de la primera inmigración chaqueña; Boschetti entre 1930 y 1960, configurando un imaginario urbano centrado en el Gran Resistencia que se corresponde con un relato de una urbanización y arquitectura del progreso, y Raota a fines de la década de 1970, a partir de un encargo de construcción visual que se correspondiera con el slogan de la dictadura de “Chaco puede”. Sin embargo, la constitución de estas imágenes en tanto colecciones siguieron caminos

12 La Provincialización del Chaco se produjo en 1951.

diferenciales: si bien la de Raota fue concebida en su encargo institucional como Colección –advirtiéndose el rol estatal en la construcción de una narrativa visual histórica–, las otras dos colecciones se enmarcaron en ciertas articulaciones e intercambios sociales e institucionales. Allí intervinieron los descendientes de inmigrantes y en particular la familia Simoni, que donó la colección a un Museo local¹³, al que, a lo largo del siglo XX, distintas familias italianas habían asumido la práctica de donarle las copias en papel de Simoni que

13 La donación de las placas de vidrio se realizó al Museo Histórico Ichoalay, y éste las entregó en comodato al Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM) para su puesta en valor y guarda correspondiente, debido a la imposibilidad física de resguardo de este material en el espacio con el que contaban.

conservaban en sus archivos personales. Ello constituye un claro ejemplo de operar no sólo en la preservación de estos objetos culturales, sino en la construcción de un relato histórico del Chaco en el que se ubicaban como los pioneros de una sociedad en construcción. En el caso de la colección Boschetti de vistas urbanas, como ya se indicó, fue unificada a partir de dos fondos que pertenecían a un historiador –quien las había adquirido como fuente histórica– y otro perteneciente al Instituto de Geografía de la Universidad Nacional del Nordeste, que las había comprado con el objeto de utilizarlas en los Atlas Geográficos, largo programa de investigación que esa institución lleva adelante hace más de 20 años. En este caso, son los intereses del campo científico local los que iniciaron la construcción de estas colecciones: cuando fue donado uno de estos fondos al NEDIM, se gestionó la entrega en comodato del otro, y así se constituyó una colección que hoy se encuentra en un centro de investigación como es el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (CONICET/UNNE)¹⁴.

Respecto de la documentación complementaria sobre la conformación de las colecciones, debido a que las de Simoni y Boschetti proceden de acciones recientes, se cuenta con las actas de cesión y comodato a las instituciones correspondientes. También se recurrió a entrevistas a familiares y escritos periodísticos de época. Asimismo, solamente a través de información periodística y entrevistas, y del inventario existente en el Museo de Bellas Artes René Brusau, se abordó la colección Raota debido a que los contratos, la correspondencia y otra información que podría haber existido entre el comitente de esta Colección –Banco del Chaco– y el fotógrafo, no se han hallado ni en los archivos institucionales ni en los personales.

Conclusiones

El patrimonio fotográfico es un camino en construcción y en permanente resignificación. Problematizar la forma en que se patrimonializan estos bienes es importante no sólo para legislar sobre ellos, sobre su resguardo y conservación, sino para indagar sobre la construcción de las memorias y las narrativas históricas

¹⁴ En la conformación de esta colección prima el interés en la reconstrucción de la memoria y los imaginarios urbanos, ya que como mencionamos anteriormente, Boschetti tuvo una producción más amplia que la referida a este tema.

regionales que con ellas, y a partir de las mismas, se reconstruyen.

El análisis de las colecciones asumirá “lo patrimonializable” según la lectura que se realice y el contexto en que se inserte la imagen: un claro ejemplo es que nosotros –en tanto científicos sociales– vemos en las imágenes de Raota un ejemplo del uso político-demagógico del gobierno de facto de 1978 en construir y difundir un imaginario visual que se corresponde con el slogan creado en la época de “Chaco puede”. Pero una reciente exposición del Instituto de Cultura del Chaco –cuya política cultural explícita se presenta en clara oposición a la sustentada por la época militar– ha utilizado algunas de las imágenes de esta colección, como la de un hachero, para retratar oficios en una exposición referida a la temática¹⁵. Es decir, cuando en el conjunto de la colección no advertimos esta intención del fotógrafo de retratar oficios, sino más bien de sustentar visualmente el discurso de un “Chaco pujante” con exclusión explícita del indígena en el panorama étnico de la provincia, y con imágenes producidas en medio de una de las etapas más dramáticas de la historia argentina; las fotografías se insertan en una lectura desideologizada de la imagen y del pasado. El discurso fotográfico es, sin duda, polisémico¹⁶, y ello es lo que no sólo admite la validez de estas resignificaciones en otros contextos, sino que produce una nueva relación entre el referente y el intérprete. Verón (1983) sostiene que un abordaje socio-semiótico “supone que producir un otro sentido del que se significa literalmente es el estado natural, si se puede decir, de la discursividad social, y que un enunciado que sólo significa su sentido literal es, muy probablemente, un objeto que sólo existe en condiciones excepcionales, condiciones que, a su vez son, ellas también, sociales”. Las huellas que unos encuentran en una fotografía no son necesariamente las mismas que otros receptores identifican.

¹⁵ Nos referimos a la muestra itinerante “Retratando oficios”, iniciada en julio de 2011 en la Casa de las Culturas (Resistencia) y que luego recorrió poblados del interior. En tal sentido, las imágenes de Raota tuvieron una similar itinerancia en el interior chaqueño cuando fueron expuestas por primera vez en 1978 en una exposición en el Domo del Centenario en conmemoración de los 100 años de fundación de Resistencia y con la presencia del Presidente de facto Jorge R. Videla.

¹⁶ Autores como del Valle Gastamiza proponen limitar la inagotable polisemia de la imagen a partir de determinadas lecturas/competencias que el documentalista de la fotografía debe tener. (Cfr. Del Valle Gastamiza, 2001).

En todo caso, las preguntas ¿qué pertenece a quién?, ¿para qué y en qué contexto?, mantienen la dinámica de los procesos de patrimonialización, permiten la resignificación de los objetos fotográficos y dan nueva vida al *retorno de lo muerto* (Barthes, 1989:38-39): lo que aparece en la foto como una huella del referente de alguien que ya no existe y marca el *retorno de lo muerto*, pero, a su vez, hace evidente el artificio de la imagen en tanto ésta se resignifica en las nuevas lecturas y contextos en que se introduce.

En definitiva, la construcción de colecciones, los procesos de patrimonialización por las que ellas pasan a lo largo de la historia, la resignificación de la fotografía en diferentes contextos y por distintos actores sociales asumen modos de manifestación de los “trabajos de la memoria” (Jelin: 2002) y de construir el tiempo histórico y las memorias colectivas.

Bibliografía

Álvarez de Tomassone, Delia Teresita “Juan Bautista Simoni. Pionero en el arte fotográfico”. En *Diario Norte*, Resistencia, 17/05, 2005.

Baczko, Bronislaw *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. 2º edición. Nueva Visión, Buenos Aires, 1999.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Paidós. Barcelona, 1989.

Candau, Joel *Antropología de la memoria*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.

Del Valle Gastaminza, Félix. “El Análisis documental de la fotografía”. En Universidad Complutense de Madrid, 2001. Disponible en: <http://www.ucmes/info/multidoc/prof/fvalle/artfot.htm>

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1986.

Giordano, Mariana. “Pablo Boschetti y la fotografía chaqueña”. En Mariana Giordano, Luciana Sudar y Alejandra Reyero; *Memorias visuales del Gran Resistencia. Fotografías de Pablo Boschetti*, IIGHI-CONICET, 2008, pp. 11-34.

Gutierrez, Ramón. “Imágenes de Buenos Aires, 1860.1900”. En *Fotografías de Buenos Aires, 1860.1900. Vistas y costumbres*. Casa Figueroa Editores, Buenos Aires, 1997.

Isler, Ronald y Giordano, Mariana. “Mapeo de colecciones fotográficas de Corrientes. Catastrar para investigar”. En 4º Encuentro Internacional y 7º Nacional de Recuperación y Conservación de la Memoria Visual, Berazategui. Cd rom, 2009.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI, Madrid, 2002.

Kossoy, Boris. *Fotografía e História*. Editora Ática, São Paulo, 1989.

Méndez, Patricia. “Reunir los archivos de fotografía de arquitectura en Latinoamérica: MIRAR-LA”. En Primer Congreso Internacional de archivos de Arquitectura, Universidad de Alcalá de Henares, 2004.

Nora, Pierre. “Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux”. En Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Vol. 1. Gallimard, Manecourt, 2004 pp. 23-43.

Rivero, Alberto Rosa, Bellelli, Guglielmo y Bakhurst, David. (Eds.) *Memoria Colectiva e Identidad Nacional*. Editorial Biblioteca Nueva S.L. Madrid, 2000.

Rojas Mix, Miguel. “La revolución epistemológica. Notas”. En *Imago americae*, N° 1. Prometeo Libros, Buenos Aires, 2006.

Sudar Klappenbach, Luciana. *El patrimonio urbano de Resistencia. Trazado, arquitectura y arte público*. Tesis de Maestría en Gestión del Patrimonio Arquitectónico y Urbano. Universidad Nacional de Mar del Plata, 2010. Inédito.

Verón, Eliseo. “Está ahí, lo veo, me habla”. En *Revista Communication* N° 38, Enonciation et cinéma, Seuil, París, 1983. Traducción realizada por María Rosa del Coto. Disponible en www.hipersociologia.org.ar/biblioteca/textos.

Visiones de modernidad en la fotografía chaqueña (1900-1978)¹⁷

Alejandra Reyero y Luciana Sudar Klappenbach

Los imaginarios visuales del Chaco¹⁸ se han configurado a partir de numerosos y variados registros fotográficos que han circulado tanto en el medio regional, como nacional e internacional. Los más conocidos en referencia a este territorio estuvieron vinculados a la imagen del indígena; no obstante, existió una producción fotográfica local que se alejó de esta mirada etnográfica para difundir una imagen del Chaco centrada en la figura del inmigrante europeo y en los escenarios cotidianos como reflejo de la modernidad y del progreso. Pioneros, aficionados y artistas consolidados de la fotografía chaqueña, autores como Juan Bautista Simoni, Pablo Boschetti y Pedro Luis Raota, aportaron desde ángulos, intereses y contextos diversos su visión de la realidad chaqueña. Ubicadas entre el testimonio, la cotidianeidad, el arte y la búsqueda de la identidad regional, estas imágenes nos remiten a momentos de la historia chaqueña caracterizada por importantes cambios socioculturales.

El objetivo de este análisis es abordar la incidencia de las imágenes fotográficas de los autores mencionados en la conformación de imaginarios de modernidad del Chaco. De esta manera, se analiza por un lado, la función y significación de estos registros visuales como expresiones culturales del proceso de modernización argentina; y por otro, su anclaje en la memoria chaqueña. Esta articulación entre fotografía, imaginario y memoria nos permitirá identificar algunos de los conflictos, utopías y transformaciones sociales, materiales y culturales del Chaco en el siglo XX.

Para ello consideramos como criterio historiográfico la complementariedad de la relación *imagen fotográfica/*

cultura histórica regional (Priamo, 2000:11); perspectiva sobre la que se orienta el modelo metodológico propuesto y según el cual se indaga en la significación de las producciones fotográficas mencionadas.

Al contemplar el análisis histórico contextual intentamos determinar las dimensiones culturales y espacio-temporales de los registros visuales. Y a través del análisis intrínseco de las imágenes, buscamos identificar sus dimensiones temáticas, estéticas y discursivas, para lo cual seguimos los lineamientos conceptuales-metodológicos de Rojas Mix (2006: 248-234). Según esta perspectiva, la imagen es abordada desde el ángulo de la significación; esto es, en función de su capacidad de producir sentido y expresar ideas en determinados contextos epocales. Dicho esquema de análisis –basado en los tradicionales aportes de la iconografía de Erwin Panofsky– establece un abordaje de acceso a la imagen a través de un recorrido por diferentes fases. Desde nuestros intereses analíticos en este trabajo, haremos principal hincapié en cuatro de ellas: la fase contextual-histórica, la descriptiva, la interpretativa y, finalmente, la comunicativa.

Los ejes sobre los cuales abordaremos las colecciones fotográficas de Simoni, Boschetti y Raota giran en torno de tres referentes visuales identificados en cada una de las producciones: el hombre chaqueño, su espacio y entorno (natural y material), y su producción (económica y cultural). Los tres referentes se enmarcan en el contexto de modernidad de la Argentina republicana, consolidada a partir de su integración al mercado mundial de comercio y producción.

Dadas las múltiples dimensiones que comprende la definición de modernidad, el análisis visual propuesto tendrá como eje a la modernidad entendida paralelamente como época, o en palabras de Berman “experiencia histórica”, como proceso socioeconómico caracterizado por importantes fluctuaciones y transformaciones¹⁹ y finalmente, también, como discurso o conjunto de va-

17 Una versión preliminar de este artículo fue publicado por la revista de Ciencias Sociales *Atenea*, N° 504, 2° semestre, 2011. Universidad de Concepción, Chile, bajo el título “Imaginarios de modernidad en la fotografía chaqueña. Argentina 1900-1978”.

18 El Chaco es actualmente una provincia ubicada en el nordeste de Argentina. Tiene por capital a la ciudad de Resistencia y limita al norte con la provincia de Formosa; al este con Paraguay y la provincia de Corrientes; al sur con Santa Fe y al oeste con Santiago del Estero. Hasta el año 1951, en que se provincializó, el Chaco fue Territorio Nacional, según lo establecido por Ley 576 del año 1872.

19 A estos procesos, el autor los denomina modernización, (Berman en Anderson, 2004: 108).

lores, visiones y representaciones acerca de la experiencia social de este proceso. Todos ellos materializados en manifestaciones culturales concretas: en nuestro caso, las imágenes fotográficas de Simoni, Boschetti y Raota²⁰. Por su parte, la fotografía en tanto objeto de reflexión y análisis será entendida como una representación culturalmente codificada y en consecuencia, la información que transmite –referida a un tema o asunto particular– será considerada como inseparable de la elección que el fotógrafo realiza de acuerdo con sus propias motivaciones y a las coordenadas espacio-temporales que delimitan el fragmento de la realidad capturada (Kossoy, 2001). En tal sentido, abordar la fotografía como una fuente a través de la cual pueda obtenerse información del pasado supone no sólo situarla en un contexto histórico específico, sino también contemplar la acción y decisión de su autor. La sensibilidad, el bagaje cultural, los intereses estéticos e ideológicos que actúan como filtro de quien obturó el disparador y transformó lo real en representación²¹.

De esta forma, en tanto producto de una intención subjetiva, la imagen adquiere determinada significación en función de la cual se halla intrincada con la capacidad de expresar imaginarios sociales y de contribuir a la construcción visual de una memoria histórica.

La relación entre la imagen, su uso, significación y efecto en la conciencia colectiva conforma determinado imaginario, que alude –desde la perspectiva del sujeto– a una idea o conciencia interiorizada en el intelecto respecto de una cierta realidad. Se refiere a la idea que el individuo se forma sobre algo y que encuentra su referente en la imagen que muestra –la fotografía–.

Si bien el término imaginario se encuentra asociado a la significación subjetiva y mental, también se refiere al conjunto de imágenes físico-materiales unidas por un vínculo temático susceptible de ser analizado como corpus documental con una unidad semántica precisa (Rojas Mix, 2006). En las páginas que siguen, se discutirán ambas dimensiones de lo imaginario en las tres colecciones mencionadas.

Geografías de la intimidad. El espacio privado como

20 A esta visión cultural que determinado grupo social tiene del proceso de modernización, lo llama Berman (2004), modernismo. Entre esta visión y el proceso de transformación socioeconómica media la modernidad, en tanto experiencia o vivencia histórica.

21 De esta manera las fotografías resultan, en palabras de Bonaparte, “intenciones en imágenes” (Bonaparte, 2006: 18).

signo de prosperidad

Las primeras fotografías de la colonia Resistencia y otras aledañas de la región chaqueña hacia fines del siglo XIX y principios del XX –las mismas que circulan hoy en centros de documentación, museos y archivos, y que fueron publicadas en medios de prensa– pueden atribuirse a Juan Bautista Simoni, ya que se desconoce la labor de otro fotógrafo en la zona²². Para aquel entonces, la actividad fotográfica era considerada como un oficio de artesano y no como una tarea de artista o intelectual. No era un medio económico de vida plenamente aceptado, sino sólo un oficio alternativo. No obstante, en la vecina ciudad de Corrientes, existieron numerosos estudios fotográficos, a los que acudían las familias inmigrantes recién asentadas en la colonia Resistencia²³. Este primer conjunto iconográfico propuesto por Simoni nos ofrece un interesante y variado panorama de la vida social de los primeros pobladores inmigrantes de Resistencia. De su legado fotográfico, tomamos para este análisis un conjunto de noventa placas de vidrio que reflejan aspectos sociales de la incipiente población de Resistencia²⁴.

Retratos individuales y grupales, escenas cotidianas, eventos comunitarios (religiosos y educativos), paisajes y ambientes familiares son los principales focos de su mirada fotográfica. El copioso y variado conjunto de estas imágenes nos permite inferir que, en muchas oportunidades, debieron responder a una demanda particular, ya que la fotografía familiar y social como género iconográfico suponía entonces una auténtica ceremonia en la

22 La renovación cultural que implicó la aparición de la cámara fotográfica llegó lenta y tardíamente a Resistencia si lo comparamos con su ferviente aparición en la ciudad de Buenos Aires (Capital Federal de la Argentina) en las últimas décadas del siglo XIX. En tal sentido, intuimos que los propios padres de Simoni habrían traído de Europa algunas ideas vagas sobre el uso de la cámara. Ideas que después habrían transmitido a su hijo. Dada la escasa bibliografía existente en torno de la producción de Simoni, no contamos con información acerca de los datos técnicos específicos sobre el tipo de cámara utilizada, como así tampoco la fecha estimable en la que dejó definitivamente de fotografiar.

23 Las primeras imágenes fotográficas del Chaco (algunas editadas en libros, revistas y otros medios gráficos de fines del siglo XIX) probablemente fueron tomadas por fotógrafos procedentes de Buenos Aires u otras provincias –en su mayoría extranjeros, viajeros y funcionarios– que por esta época recorrieron el territorio.

24 Desde 2005, este material integra el fondo documental del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM) que funciona en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI) del CONICET/UNNE de la ciudad de Resistencia, Chaco, Argentina. Institución a la que –por decisión de sus descendientes– fue entregado en comodato, para su conservación, copiado, digitalización e investigación.



J. B. Simoni. Ca. 1900. Col. Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM)

que la mayoría de los miembros se reunía a celebrar y afianzar sus vínculos²⁵.

Sumado al uso de la foto familiar como medio de autoconocimiento y perpetuación, la imagen fotográfica formaba parte de la correspondencia enviada a los familiares que se hallaban en el Viejo Continente. Ello permitía no sólo una confirmación de vida, sino también una muestra de las formas y estilos de vida alcanzados; por lo que contribuían al afianzamiento del núcleo familiar entre quienes habían emigrado y quienes se hallaban en el lugar de origen²⁶.

25 Simoni visitaba a estos inmigrantes en su domicilio para tomarles una foto familiar los días feriados y domingos (Pompert de Valenzuela, 2003:12).

26 Desde que Pierre Bourdieu escribiera su célebre texto sobre los usos sociales de la fotografía *Un arte medio*, sabemos que la práctica fotográfica no es arbitraria, sino que está sometida a reglas sociales, está investida de funciones específicas y es experimentada, vivida como "ne-

En el contexto en el que Simoni obtiene sus imágenes, la toma fotográfica representa tal vez una posibilidad de concretar el anhelo de perennidad y afirmación identitaria de los inmigrantes europeos. En particular, el hecho de retratarse constituyó para algunos un logro inespera-

cesidad" no sólo por quien la lleva adelante (el fotógrafo), sino también y a veces especialmente, por quien la hace posible: el sujeto retratado. Tanto las ocasiones consideradas dignas de ser fotografiadas como los objetos, los lugares, las personas o la composición misma de la imagen obedecen a cánones implícitos y ponen de manifiesto todo aquello que es socialmente considerado importante (Bourdieu, 2003: 45-46). Dos podrían ser los usos que los primeros pobladores inmigrantes en el Chaco habrían atribuido a la imagen fotográfica: una función familiar, tendiente a afianzar los vínculos del grupo y confirmar el sentimiento de unidad e integración; y una función social destinada a expresar y difundir dicha identidad familiar a espacios externos a ese núcleo, construyendo así un reconocimiento público. Ambas funciones -complementarias entre sí- devienen hoy en dos posibles vías de análisis a través de las cuales abordar la dimensión testimonial del medio fotográfico (Reyero y Sudar Klappenbach, 2010: 73-99).



J. B. Simoni. Ca. 1900. Col. Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM)

do, porque hasta el advenimiento de la fotografía (época que coincide con el comienzo de las corrientes migratorias hacia América), el género pictórico del retrato se había establecido como privilegio de una pequeña elite²⁷. Sin embargo, en estas nuevas tierras, fueron algunos de los inmigrantes, quienes se convirtieron en el sector privilegiado con acceso a este nuevo medio de registro²⁸. En términos compositivos, al no contar con un estudio fotográfico propio, muchas de las tomas logradas por Simoni implican una puesta en escena en la misma vivienda de los retratados. Tanto la incorporación de elementos precisos (floreros, instrumentos musicales, abanicos,

27 Al decir de Kossoy (2001:21.23), el descubrimiento de la fotografía propiciaría una inusitada posibilidad de auto-conocimiento y recuerdo, de creación artística (y por lo tanto de ampliación de los horizontes del arte) y también de documentación y denuncia, gracias a su naturaleza testimonial. Véase también sobre primeros usos sociales y acceso a la imagen fotográfica y su significación en el género del retrato, Freund (1999:13-19).

28 Posteriormente, el retrato fotográfico en Latinoamérica se convirtió en un género destacado dentro de la representación icnográfica, para manifestar la identidad de ciertos grupos sociales y en general del denominado "ser latinoamericano": desde la elite, la burguesía de los primeros poblados, los asalariados, hasta los inmigrantes e indígenas, todos fueron vistos como posibles modelos de identidad susceptibles de ser perennizados en un papel (Giordano y Méndez, 2001: 121-135).

libros, sillas, mesas, almohadones) como la disposición de los sujetos y el encuadre elegido sugieren un intento por parte del fotógrafo de ambientar la escena para representar un ámbito de estudio. En particular, el hecho de colgar en casi todas las tomas una sábana o paño a modo de telón de fondo para resaltar las figuras y situaciones representadas.

También observamos una clara intención de componer la escena según las clásicas convenciones del género del retrato del siglo XIX: las figuras principales para destacar (en este caso, padres o abuelos) se ubican de pie o sentados en el centro de la imagen. Ellos son rodeados por los personajes secundarios (hijos, nietos o demás familiares). El ángulo elegido destaca siempre un eje central ocupado no sólo por los protagonistas del encuadre, sino también por otros objetos (en particular, mesas con floreros) a cuyos lados se ubican los demás elementos retratados, a partir del que se logra un perfecto orden de simetría visual.²⁹

29 Hacia fines del siglo XIX, "el estudio fotográfico se convierte en el almacén de accesorios de un teatro que guarda para todo el repertorio social las máscaras de sus personajes" (Freund, 1999:61-62). Los accesorios contextualizaban el ambiente del registro con la intención no sólo de dar al retratado un marco de contención adecuado, sino también de



J. B. Simoni. Ca. 1900. Col. Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM)

Asimismo, el hecho de que la mayoría de las escenas se compongan en los ambientes exteriores de las viviendas de los fotografiados (galerías, jardines, quintas, chacras) estaría asegurando un registro más fiel mediante un foco de luz natural, ya que en la época de 1900 la colonia no contaba con un sistema de alumbrado artificial que garantizara una óptima realización de la toma. El paisaje abierto, por otro lado, refleja también la realidad agraria y rural de los territorios recién explotados, reivindicando de este modo el aporte productivo del inmigrante colono en la “construcción de su nueva patria”.

El factor humano es un elemento clave en este conjunto icnográfico. La mayoría de los personajes retratados subrayan una falta de espontaneidad en los rostros, gestos, poses y actitudes que se ve reemplazada por una expresión de quietud y recato cercana al sobrecogimiento. Este rasgo estaría respondiendo no sólo a una convención estética, sino también a los requerimientos técnicos de exposición que la precaria tecnología fotográfica del momento demandaba en estas latitudes.³⁰ Por otro lado, la ausencia de expresiones afables y naturales de los retratados los desplaza de las características individuales hacia tipos sociales capaces de demostrar y confirmar una identidad social y cultural determinada: la del colono inmigrante, trabajador, emprendedor y comprometido con la tierra que le diera abrigo. Ello aparece demostrado por la presencia de trajes y vestimenta festiva que acompaña el gesto solemne y ostentador de la mayoría de los personajes retratados a quienes los contienen –en la casi totalidad de las imágenes– los cauces de la tierra labrada. Por tal motivo, las imágenes de Simoni devienen testimonios de la cultura de la inmigración. Cultura regional a través de la cual se expresaba la aventura colonizadora como parte de la incipiente modernidad regida por el ideal del trabajo y el progreso. Ideal que conforma el sustento ideológico e identitario de estos primeros registros fotográficos de la realidad chaqueña hacia las primeras

desplazar la atención del individuo particular hacia la conformación de un estereotipo social. Para el caso de Simoni, esta circunstancia se reflejaría en la posibilidad de expresar la imagen del colono capaz de sortear las adversidades propias de su condición de inmigrante.

30 Ya en Europa hacia 1840 los retratados “tenían que sentarse justo al lado de la ventana, expuestos a un sol ardiente que los empapaba de sudor y tenían que soportar durante varios minutos los sufrimientos de la inmovilidad. Después sin embargo, se inventó un aparato llamado ‘apoya-cabeza’ que se adaptaba al cráneo, y una especie de sillón de operaciones invisible al objetivo, que fijaba por detrás el cuerpo de los pacientes (...) el rostro ya crispado exhibía una rígida sonrisa. Con esa sonrisa desaparecía (...) el último contenido individual” (Freund, 1999:62).

décadas del siglo XX.

La ciudad como ideal de progreso: hacia una nueva imagen del espacio chaqueño

Otro de los acervos fotográficos de relevancia a través del cual advertimos las huellas de un imaginario de modernidad en el Chaco corresponde a la producción de Pablo Luis Boschetti, quien logró instalar su propio estudio fotográfico conocido como “Foto Boschetti”³¹ en Resistencia en el año 1929.

A partir de ese momento, sus primeras imágenes comenzaron a tener una profusa difusión en ediciones gráficas de la época. Entre ellas una de las primeras revistas ilustradas de la provincia, *Estampa Chaqueña*, y el diario más representativo de aquel entonces, *El Territorio*. Pero su actividad no sólo se concentró en cubrir la gráfica periodística local, sino que abarcó también la producción de fotografías publicadas en otros medios de difusión³²; por ejemplo: la *Guía Comercial del Chaco* de 1936 y el *Álbum Gráfico Descriptivo* de 1935³³. El desempeño de Boschetti como fotógrafo de la prensa local y de demandas públicas y privadas fue continuo hasta 1970, cuando vendió su estudio a una cooperativa conformada por sus empleados y abandonó definitivamente su labor fotográfica³⁴.

En contraposición a la realidad rural representada en la fotografía de Simoni, casi treinta años más tarde, Pablo Boschetti nos enfrenta con el cambiante paisaje urbano de Resistencia. Con tomas que captan en su contenido visual elementos de la escena urbana: calles, vegetación, conjuntos edilicios, espacios públicos, infraestructura urbana, transportes, etc., accedemos a una nueva

31 En un trabajo anterior (Giordano, Sudar Klappenbach y Reoyo, 2006) hemos analizado particularmente la función e incidencia del Estudio “Foto Boschetti” en el accionar cultural chaqueño de la época.

32 El hecho de mostrar una imagen moderna de Resistencia no sólo era posible a través de la fotografía urbana y social, sino también a través de su reproducción en diversas revistas y semanarios de tirada local y nacional a través de los cuales se pretendía difundir el esplendor cultural. Este fue un fenómeno que se dio paralelamente en muchas de las ciudades argentinas y que se desarrolló a su vez en las grandes capitales latinoamericanas. Para un análisis más detallado acerca del uso y función de la fotografía de Boschetti en el medio gráfico local, véase: Sudar Klappenbach y Reoyo (2009).

33 Esta última publicación perseguía fines de alcance nacional, ámbito en el que se pretendía mostrar los aires de esperanza y porvenir con los que contaba la naciente república. Su creciente actividad urbana y su ferviente transformación edilicia, el desarrollo económico comercial e industrial y su progreso administrativo y social.

34 Información obtenida mediante una entrevista realizada a su hijo Ricardo Boschetti, Resistencia, Chaco, 14 de junio de 2006.



P. Boschetti. Ca. 1935. Col. Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM)

imagen de la realidad chaqueña. El corpus visual de Boschetti que consideramos en este análisis integra las vistas urbanas y edificios de Resistencia y sus alrededores. La casi totalidad de estas imágenes alude directa o indirectamente al proceso de transformación atravesado por el paisaje de la metrópoli. A través de ellas nos aproximamos imaginariamente al contexto urbano-arquitectónico de Resistencia de la década del 30³⁵.

Boschetti plasma, en su fotografía, distintas maneras de mirar y comprender la ciudad: las vistas aéreas, los recorridos urbanos y las tomas puntuales de edificios conforman este repertorio (Sudar Klappenbach, 2008).

Las tomas aéreas representan imágenes poco convencionales para la época. La mayoría fue realizada por sucesivas demandas político-administrativas de los gobiernos locales (municipal y provincial), que encontraron en ese formato un medio eficaz para reconocer el territorio. A través de una lectura bidimensional, las vistas aéreas permitían una comprensión integral del espacio sobre el que se desarrollaba, extendía y densificaba Resistencia; lo cual las convertía en legítimos instrumentos técnicos para la planificación territorial (Giordano, 2008).

Desde esta mirada cenital, irrumpía la ciudad regular, la cuadrícula originaria, perfecta, como primera manifestación de la mano civilizatoria sobre los territorios del Chaco. Pablo Boschetti captaba, así, desde el aire una

³⁵ El grupo de fotografías que analizamos aquí forma parte de un conjunto mayor de vistas urbanas de Resistencia que datan aproximadamente del período 1920-1970 y que conforman en su totalidad la Colección Boschetti perteneciente al fondo documental del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM) IIGHI-CONICET/UNNE.



P. Boschetti. Ca. 1935. Col. Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM)

nueva escala de lo urbano. Con esta perspectiva, daba cuenta de la racionalidad de su trazado y conseguía que sus imágenes llegaran a asemejarse a un dibujo planimétrico capaz de ofrecer una visión de la ciudad y su entorno difícilmente imaginable desde la usual mirada peatonal.

La plaza central y sus alrededores, las áreas portuarias de Barranqueras, las lagunas que surcaban los suelos sobre las que debía erigirse la ciudad, los establecimientos fabriles, el complejo hospitalario regional; constituyen las áreas de referencia fijadas en estas tomas.

Evidenciando el preciso y sistemático trazado territorial, las tomas de Boschetti revelan la geografía urbana en constante transformación. Esta manera racional de concebir el espacio se corresponde con la visión positivista



P. Boschetti. Ca. 1935. Col. Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM)



P. Boschetti. Ca. 1935. Col. Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM)

de la época, según la cual lo urbano debía resultar una manifestación de orden y progreso.

Otro de los enfoques se compone por las vistas urbanas concentradas en los sectores más beneficiados por las gestiones institucionales del período. Muchos de ellos conformaban los puntos clave de referencia para el recorrido habitual de los ciudadanos. Se revelan así las pocas calles pavimentadas acompañadas de los servicios de infraestructuras adecuados, que hasta el momento se habían efectivizado en el centro de la ciudad.

En estos sectores consolidados, se emplazaba la mayoría de los edificios existentes, a la vez que algunos iban desapareciendo parcialmente. Dichos escenarios eran los encargados de conferir a la ciudad la imagen más urbanizada.

Es relevante remarcar, en este sentido, la minuciosa selección que realiza Boschetti movido por una clara intención de sobrevalorar la calidad ambiental y estética de Resistencia en pos de un ideal de modernidad. De

esta manera, relega gran parte de la realidad urbana de la ciudad, sumida en múltiples conflictos de habitabilidad, salubridad y ausencia de servicios públicos³⁶.

Se observan también algunas tomas de edificios que corresponden a registros puntuales de las obras más emblemáticas de la ciudad, tanto por la función que acogían (estaciones de ferrocarril, hospital regional, escuelas, etc.) como por la calidad arquitectónica y estilística que ostentaban.

Dentro del repertorio arquitectónico privado, Boschetti registró los edificios residenciales que correspondieron a personajes de la elite resistenciana. Estos edificios se erigían en la ciudad como paradigmas de una arquitectura *distinguida e individual* en contraposición a aquella italianizante popular que hasta el momento había definido un perfil homogéneo de la ciudad (Sudar Klappenbach, 2008).

Por su parte, la arquitectura oficial también encontró un lugar en la lente de Boschetti y luego en las páginas de

³⁶ Véase al respecto Rivira de Oberti (1978).



P. L. Raota. Los inmigrantes. 1978. Col. Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau.

prensa de la gráfica local. Las dos estaciones de ferrocarril, el Hospital Regional, la sede del Banco Nación y la de Italia y Río de la Plata, la Cárcel construida en los primeros años de 1930; aparecen impresas desde diferentes ángulos en cantidad de imágenes. Así también aparecen los espacios que albergaban funciones culturales y recreativas, como el Teatro Argentino, la Radio Chaco, el Cinematógrafo S.E.P, entre otros.

No escapan a la mirada de Boschetti aquellas vistas referidas a la producción, comercialización y transporte. Se incluyen algunas industrias locales, el mercado municipal y, principalmente, los distintos sectores y compo-

nentes del Puerto de Barranqueras³⁷ (muelles, galpones, camiones, grúas, etc.).

Todos ellos se configuran así en legítimos signos de modernidad plasmados en una composición visual en la que se advierte explícitamente la intención de *“mantener el orden convencional de lo visible, equilibrar la escena buscando simetría, ubicar lo destacable en el centro, graduar la relación entre fondo y figura y entre los distintos planos de composición”* (Marta Miras, 2003: 59).

La fotografía urbana de Boschetti enfatiza así su cua-

³⁷ Éste conformaba el principal punto de comunicación fluvial del Chaco con el resto del país a través del Río Paraná.

lidad de fijar el instante en el recuerdo, y sugiere paradójicamente su potencialidad para vehicular un imaginario de progreso urbano en constante transformación. Así, estos registros que hoy podrían reconocerse como bienes patrimoniales nos brindan la posibilidad de reflexionar sobre las nociones de progreso y tradición como categorías relativas, sujetas a las coyunturas propias de una época (Sudar Klappenbach, 2008).

De la cotidianeidad a la nacionalidad. La fotografía como vehículo de modernidad

La producción fotográfica chaqueña del siglo XX con la que culmina el recorte aquí propuesto corresponde a una de las figuras de mayor reconocimiento nacional e internacional: Pedro Luis Raota.

Ubicadas en este mismo ideal de progreso que las otras dos colecciones, las imágenes del fotógrafo expresan en su totalidad los hábitos, horizontes y proyecciones del hombre chaqueño en la década de 1970.

A Raota se lo considera en la historia de la fotografía argentina entre los referentes del Fotoclubismo³⁸. Asimismo, su accionar y su producción fotográfica estuvieron relacionados con la etapa correspondiente a la Dictadura Militar. En este sentido, fue uno de los autores de las imágenes que se distribuían hacia el exterior por medio de la Cancillería –particularmente por el Centro Piloto de París– como medio de difusión de una imagen oficial asociada al bienestar y progreso, para contrarrestar la aberrante realidad político-social en la que se encontraba el país. De esta manera, la fotografía –y en este caso la correspondiente a Raota– jugó un rol sobresaliente en la formación de una imagen nacional para el país y el mundo, dando cuenta de su poder cultural para transformarse, en varias oportunidades, en un medio de “propaganda ideológica” (Fernández, 2006).

Esta colección fotográfica presenta un componente te-

38 Desde la década de 1890 surgen en la Argentina los primeros agrupamientos de fotógrafos con el fin de intercambiar y divulgar cuestiones técnicas de la fotografía y debatir sobre temáticas estéticas. Dichos nucleamientos se aglutinan –hacia la década de 1960– en la Federación Argentina de Fotografía (FAF) con sede en Buenos Aires, y desarrollan una profusa actividad. Una de las prácticas que caracterizó a los fotoclubes y que se perpetuó hasta la actualidad fue la organización de concursos y la consecuente exhibición y competición de obras. Durante los años que van desde 1976 a 1983 (período de la Dictadura Militar) no se interrumpió la actividad de estas agrupaciones ya que éstas no tuvieron mayor involucramiento en cuestiones políticas y sociales (Di Giulio, en Fernández, 2006: 47-64).

mático centrado principalmente en la figura del colono inmigrante (para ese entonces, “el gringo”) que residía en Resistencia y en otras localidades del interior chaqueño (Sáenz Peña, Quitilipi, Las Breñas, Castelli, etc.).

Producto de un encargo del entonces Banco del Chaco, este conjunto de imágenes hace suyo el lema ideológico que lo definía: “Chaco puede”. Con títulos en cierto modo elementales que expresan el interés político perseguido, todas las fotografías pretenden contribuir a la concreción de aquel ideal, sumarse de algún modo al proyecto civilizatorio combatiendo el Chaco “desierto” para transformarlo en la “tierra del porvenir”. Expresiones como *Algodón*, *Las vías del progreso*, *Así se construyó la patria*, *Quemando rastrojos*, *Gringa chaqueña*, *Chaco hoy*, *Mecanizándose*, *Enseñando a amar*, *El nuevo Chaco*, *Sol y Quebracho*, *Cielo y Carbón*, *Arreando mi tropa*, *El pan nuestro de cada día*, *Campaña del oeste*, *Preparando la tierra*, etc., complementan la información visual unificada por una temática precisa: aquella que se focaliza principalmente en un ideal de colonización y prosperidad³⁹.

En lo que cuestiones operativas se refiere, Raota parecía elegir en forma premeditada –siempre que las circunstancias lo permitían– el foco de su registro. Un paisaje natural era a veces el disparador de una escena que intuía previamente y que, tras obtener los recursos necesarios (sujetos, objetos, ubicación de la cámara), montaba para la realización de la toma deseada⁴⁰. En otras ocasiones, en cambio, la imagen lograda pareciera transferir cierta atmósfera intimista, natural y espontánea de algunos espacios privados como la propia casa del gringo en la que se amasaba el pan, se tomaba mate, se asaba un lechón, se recogía leña, se enseñaba a los niños a leer, por ejemplo.

De esta manera, los ambientes elegidos para la mayoría

39 A raíz de una entrevista realizada a José Luis Raota, hijo de este autor, y tras la detenida observación de éste sobre la colección, podemos suponer que la mayoría de los títulos que presenta –literales respecto del sentido de las fotos y reduccionistas en cuanto a la compleja y heterogénea realidad chaqueña de los años setenta– fueron elegidos por la institución que solicitó el trabajo y no por el mismo Raota, quien según el testimonio de su hijo decidía cuidadosamente los nombres para sus imágenes de acuerdo a un gusto personal por lo sugestivo y metafórico. Resistencia, Chaco, 15 de marzo de 2007.

40 Tenemos información de quien fuera empleado del entonces Banco del Chaco sobre una de estas situaciones en las que Raota montaba la escena a ser fotografiada. En particular una situación experimentada por quien acompañó a Raota hasta el interior chaqueño para la realización de su trabajo. Dicha persona habría sido el personaje elegido por Raota para ubicarse dentro de una canoa y dirigirse río adentro protagonizando así una de las tomas del paisaje chaqueño logradas por Raota.



P. L. Raota. Gringa chaqueña. 1978. Col. Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau.

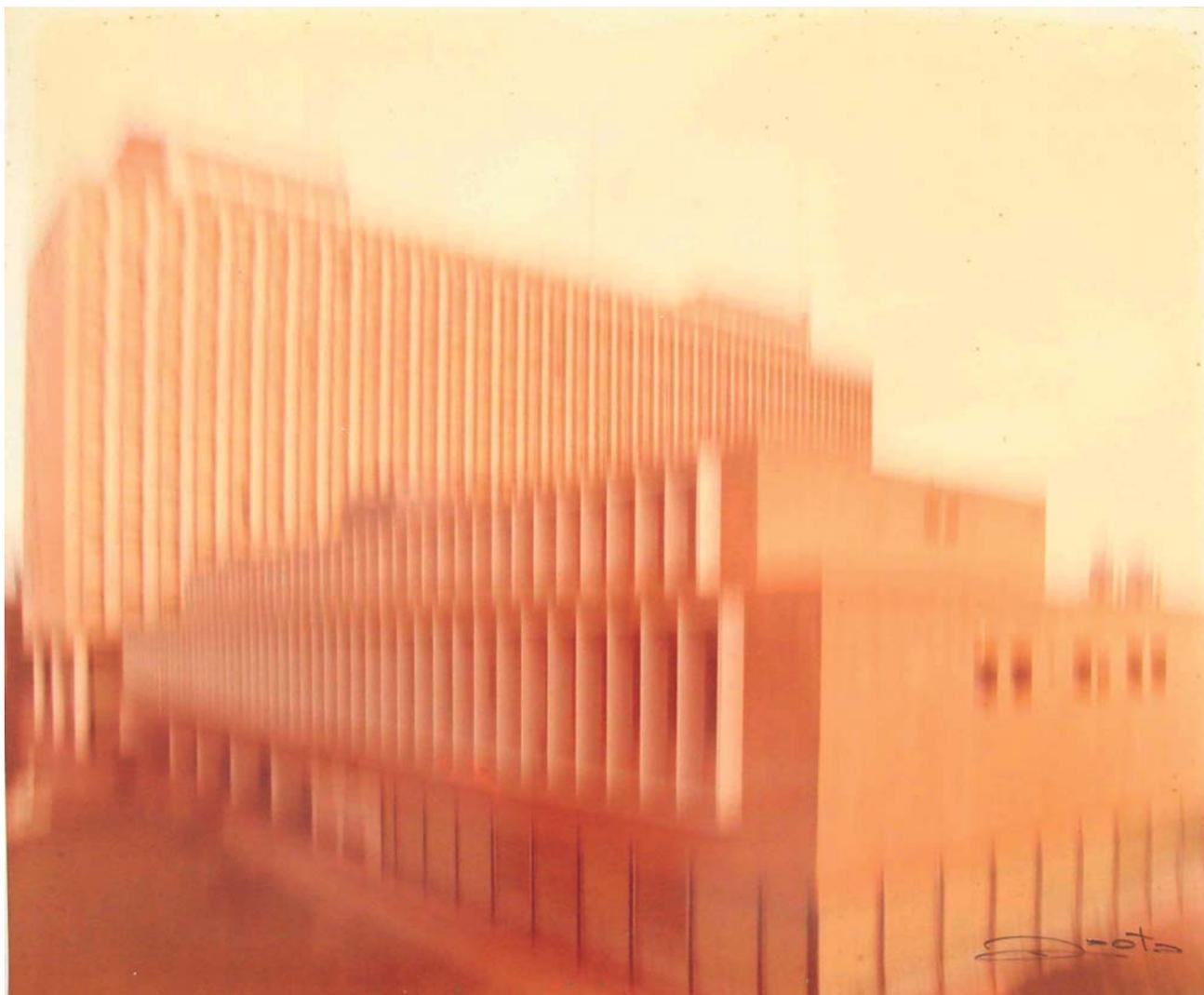
de las tomas resultan los habituales contextos de los personajes y objetos registrados. El rancho del gringo, la escuela, la tierra del campo arado, la actividad forestal, la naturaleza circundante, el monte y el quebracho, el algodón. Siguiendo estos escenarios, Raota también registra las tradicionales fiestas de inmigrantes del interior chaqueño y sus actividades y costumbres cotidianas.

En este sentido, Raota centra su interés básicamente en la fotografía social. Sin embargo plantea importantes diferencias respecto de los fotógrafos analizados unos párrafos más arriba. En particular, en el hecho de

elegir el rostro del hombre común para sus tomas, en un intento de captar la universalidad de la emoción en el gesto espontáneo: la mirada sabia del anciano, la lágrima y la sonrisa del niño, la pasión del artista, el sacrificio y la entereza de la mujer. Así, la mayoría de los retratos se encarnan en íconos de belleza que hacen, de un retrato particular, el retrato universal *del* niño o *la* mujer, *el* hombre de familia, *el* trabajador. Raota confirma de este modo la mirada "humanitaria y cosmopolita" que pretendía plasmar en sus imágenes y que se correspondía con aquellos valores tradicionales que, en definitiva, debían ser sinónimo de los principios



P. L. Rota. El pan nuestro de cada día. 1978. Col. Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau.



P. L. Raota. Casa de gobierno. 1978. Col. Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau.

de la civilización occidental y cristiana.⁴¹ El homogéneo perfil de tópicos se completa además con el trabajo agrario, la educación escolar, la asistencia médica, los principios de la iglesia católica; en clara correspondencia con el registro del progreso urbano. El perfeccionamiento edilicio de Resistencia aparece en imágenes que capturan el proceso de construcción

41 Esta mirada personal y profesional aparece expresada en un escrito del mismo Raota: "mostrar mis fotografías que... muchas veces cruzaron el mar... mostrar lo que recoge mi cámara a través de tantas sensaciones vividas en muchos caminos, en mil rostros... pero fundamentalmente de todas esas cosas de todos los días, de todos los seres, que no hacen la geografía sino el sentir común de todos los hombres de la tierra, desde el que se inclina sobre un arado, el que trepa un andamio, el que corre a una oficina o el que decide el destino de una nación". Extraído de URL: <http://www.raota.com>. Creada por José Luis Raota.

de seleccionados edificios públicos y que representan –además del poder político del momento– dos propuestas de vanguardia: el moderno edificio de la Casa de Gobierno y otro espacio que luego tuvo un vasto uso por el movimiento cultural resistenciano: el Domo del Centenario⁴².

Raota une dos aspectos que aparecieron separados en los otros fotógrafos analizados: el mundo íntimo del inmigrante (advertido en la producción de Simoni) y las

42 Este ámbito ha nucleado a los mayores exponentes de la actividad artística local en sus más variados y diferentes expresiones y géneros: danza, música, teatro. Desde el 2006 tiene lugar allí la Bienal Internacional de Esculturas que tradicionalmente se realizaba en la Plaza Central de Resistencia, conformándose el espacio expositivo MusEUM (Museo de las Esculturas Urbanas del Mundo).

progresistas vistas urbanas del registro arquitectónico realizadas por Boschetti. Respecto de este último tipo de tomas, existen unas imágenes muy significativas realizadas sobre un espacio en el que –en el momento en que Raota lo registra– funcionaba el Colegio Nacional José María Paz, pero que para la época de Boschetti había sido una laguna intencionalmente recubierta para la edificación del establecimiento educativo. De esta manera, la fotografía se revela nuevamente como testimonio de la transformación de la ciudad y de la emergencia de proyectos modernizadores.

Por otro lado, también son características dentro de la colección *Chaco 1978*, de Pedro Luis Raota, algunas prácticas de omisión respecto de retratos de indígenas chaqueños; si bien en otras producciones del fotógrafo aparecen unos pocos, pero bajo el signo de representaciones estereotipadas⁴³.

Indudablemente, al recorrer el Chaco, Raota debió enfrentarse con una *otra* realidad relegada, excluida y negada del aquel mundo de la inmigración que tan bien supo plasmar en sus fotografías: la realidad de los pueblos originarios de la provincia. Conforme al trasfondo ideológico perseguido por la institución que le encomendó el reportaje fotográfico –y de acuerdo al perfil que las imágenes debían adoptar en consecuencia–, Raota eligió para sus tomas todos aquellos ángulos desde los cuales los indígenas del Chaco no podían ser vistos (Reyero, 2008).

Lo expuesto nos lleva a discutir en qué medida las imágenes de Raota –al satisfacer una concepción de progreso del inmigrante chaqueño– delimitan la esfera de reconocimiento de la realidad social y cultural del Chaco. O, dicho de otro modo, hasta qué punto –en términos de Sekula– *“cuando observamos una fotografía nos enfrentamos a un doble sistema de representación capaz de funcionar a la vez como forma honorífica y represiva”* (Sekula, en Batchen 2004:54).

Todas las imágenes sociales de Raota parecen seguir una

43 En otras imágenes fotográficas que no integran la colección que aquí nos ocupa, algunas de las cuales fueron tomadas en el ámbito de un estudio fotográfico y usadas en campañas gráficas solidarias, Raota registra a indígenas a través de ciertos atributos y accesorios propios de una vestimenta “típica”, que pareciera connotar cierto “primitivismo”. A través de algunos rasgos presentes sobre todo en los atuendos de los retratados, Raota parece seguir apoyando y defendiendo una concepción dualista del pueblo chaqueño que lo divide entre indígenas e inmigrantes. Un ejemplo de ello aparece en un portfolio de 1976 en el que vemos la imagen de una mujer de torso desnudo con un niño en brazos titulada *Madre indígena*. La desnudez es la encargada en esta oportunidad de trazar la diferencia y el contraste con el “mundo blanco”.

política de omisión del indígena chaqueño y sustentarse en un imaginario donde la presencia de la cultura nativa es inexistente. Esta intrascendencia visual se apoya en una visión etnocéntrica del indígena que no sólo lo concibe como *otro*-diferente, sino como *otro*-ausente. La intención pareciera ser imponer una visión homogénea de la cultura hegemónica, desdibujando el rostro de la alteridad por no pertenecer a la del “mundo moderno” (Baldasarre, 2007).

La familia, la ciudad y la nación. Referentes de identidad en un contexto de modernidad

Retomando las ideas de Rojas Mix (2006:17-24), un conjunto de imágenes encadenadas en función de un tema o problema determinado conforman un imaginario. Éste es el producto de una agrupación de imágenes que cobran una doble existencia: una abstracta-cognitiva, interiorizada como referente en un individuo o sociedad (imaginario mental), y otra física-material perteneciente a un corpus documental preciso (imaginario icónico-visual).

Al condensar realidades sociales, una imagen da cuenta, en cierto modo, de la manera de ver propia de una época. Y al no existir una mirada inocente, toda imagen –en nuestro caso, fotográfica– independientemente de su calidad, es ideológica; corresponde a una ideología. Si bien tiene cierto grado de autonomía, está condicionada por los marcos culturales y las formaciones sociales del contexto en el que surge.

En consecuencia, cada uno de los fotógrafos aquí analizados produce imágenes de acuerdo a una ideología, reproduce una visión de mundo de la que los espectadores son más o menos conscientes, pero que la han recibido como familiar transformándola en parte del “sentido común”.

Ello no sólo nos remite a las percepciones, intereses y motivos propios del contexto de producción de estas imágenes, sino también enfatiza el hecho de que *“la elección de un aspecto determinado (...) la preocupación por la organización visual de los detalles que componen el asunto, así como el aprovechamiento de los recursos ofrecidos por la tecnología, son factores que influyen decisivamente en el resultado final, configurando la actuación del fotógrafo como filtro cultural”* (Kossoy, 2000:35).

Los tres fotógrafos confluyen en imágenes que siguen o se corresponden con los paradigmas icnográficos del arte occidental y las convenciones estéticas del momento de

cada autor. Las prácticas fotográficas puestas en juego en sus imágenes respetan los modelos, poses, gestos, actitudes y atributos culturales según los cuales la representación de personas y de lugares –enmarcada en una serie de convenciones– comunica contenidos simbólicos precisos. Esto entraña una singularidad especial en el caso de Simoni, a quien la historiografía local ha reconocido como fotógrafo aficionado pero, sin embargo, sus registros dan cuenta de una idoneidad en el manejo de criterios estéticos dominantes en el arte retratístico del siglo XIX.

A partir de la lectura de las tres colecciones fotográficas chaqueñas que hemos considerado: la perteneciente al pionero y aficionado Simoni, la del amateur devenido reportero urbano Boschetti y la del artista reconocido internacionalmente Raota, es posible concluir que cada una de ellas –a partir de intereses y mediante técnicas diferentes– fue usada y significada de diferentes formas, y resultó eficiente en la conformación de distintos imaginarios de modernidad: el imaginario familiar-hogareño de los primeros inmigrantes arribados a la entonces colonia Resistencia a finales del siglo XIX, el imaginario urbano-arquitectónico de la incipiente capital chaqueña de Resistencia en las primeras décadas del 1900 y el imaginario nacionalista de la década de 1970.

Cada uno de estos imaginarios está centrado en tres realidades y tres cotidianidades disímiles de la realidad chaqueña, tres aspectos superficialmente contradictorios, pero esencialmente complementarios entre sí. Aunque ceñido a una particularidad determinada de la vida chaqueña, en un momento específico de su historia, cada imaginario logra trascender dicha parcialidad fáctica y toma como principal referente al hombre chaqueño, su espacio y entorno (material y natural) y su producción (económica y cultural) en el contexto de la modernidad argentina.

Si bien los conjuntos fotográficos son por completo diferentes entre sí, los tres marcan –en distintos contextos y épocas– un imaginario de progreso chaqueño. El de Simoni, centrado en las razones que llevaron a los inmigrantes a dejar su Europa natal. En tal sentido, sus imágenes muestran que el progreso en estas tierras es factible, comunican una necesidad de transmitir las bondades de la nueva realidad, la prosperidad y el porvenir se manifiesta en los modos de vida familiar, en la que los objetos y situaciones cotidianos dan cuenta de su fecunda existencia. Por su parte, las de Boschetti

son claramente imágenes del progreso a través de la idea de ciudad como su máximo exponente. Este imaginario se vehiculiza a través de un registro de la cultura material sometida a la elección de determinados sectores y edificios, que construye así una peculiar estética del paisaje urbano. Y finalmente las imágenes de Raota, tal vez no en su concepción pero sí en su uso por la institución que las encargó, marcan el imaginario nacionalista del Chaco de los setenta. El ideal progresista subyace en su poética fotográfica y se vislumbra en valores como el trabajo, la salud, la educación, etc. Valores que se corresponden con la moral cristiana, la tradición nacional y la “dignidad del ser argentino”, que actuaron como componentes del marco ideológico que guió las acciones del llamado Proceso de Reorganización Nacional⁴⁴.

De este modo, los tres imaginarios delimitados en función de la producción de tres fotografías diferentes responden a una simplificación de tipo analítico-metodológica. Cada uno se configura como síntesis de realidades mucho más complejas y heterogéneas, atravesadas por múltiples matices sociales, políticos, ideológicos y estéticos que aquí apenas se esbozan.

Por otro lado, al ser un espacio ideológico, el imaginario conformado por cada una de estas tres colecciones hace –según determinados criterios de selección– que ciertas fotografías prevalezcan y que otras sean rechazadas. De esta forma, se introducen en la memoria de un individuo y/o grupo determinado, y generan respectivamente el recuerdo o el olvido de ciertas imágenes y la persistencia o la pérdida de los sentidos que éstas comunican. Así, al mismo tiempo que las tres colecciones configuran tres modalidades de imaginarios diferentes, pretenden construir y transmitir determinadas memorias.

Como conclusión, es posible afirmar que al momento de registrar el proceso de modernidad por el que atravesaba la sociedad chaqueña durante el período comprendido entre los primeros años de su fundación hasta la década del 1970; la fotografía devino en términos de Priamo (2000:26), “una herramienta apropiada y natural”. Apropiada por su capacidad de testimoniar fielmente

44 Entre los “principios y procedimientos” establecidos por la Junta Militar en 1976 y difundidos por los medios masivos de comunicación estaban aquellos referidos al futuro del país. Futuro que debería emerger de la “restitución de valores fundamentales que contribuyeran a la integridad de la sociedad, tales como: orden, trabajo, jerarquía, responsabilidad, identidad, honestidad, etc., en el contexto de la moral cristiana” (Simpson, 1985, en Veiravé, 1995).

una realidad que de otra forma no podría ser plasmada ni ilustrada objetivamente. Natural, en la medida que el medio fotográfico constituyó un artefacto propiamente moderno, acorde al contexto de producción de cada una de estas imágenes. En consecuencia, el medio fotográfico fue tan moderno como moderno aquello que se registraba y pretendía transmitir.

Sin embargo, es importante comprender que este uso y sentido de la fotografía no constituyó un hecho aislado ni una particularidad de la cultura chaqueña, sino que obedeció a una práctica difundida en la mayoría de las nuevas sociedades latinoamericanas. La fotografía resultó, en cada una de estas nuevas sociedades, la carta de presentación al mundo “civilizado y moderno”; el portavoz de una idea de país, adelanto y progreso. En este sentido, su función dejaba de ser meramente ilustrativa para pasar a ser un medio de expresión identitaria capaz de manifestar y consolidar una imagen de Nación. Imagen que respondía al deseo de mostrarse y autoreferenciarse según los preceptos de la modernidad.

Bibliografía

Baldasarre, Carlos. “La aculturación de Ángela Loij a través de su imagen fotográfica”. En *Revista Chilena de Antropología Visual* Nº 10, Santiago, Chile, 2007. Disponible en URL: <http://www.antropologiavisual.cl>, pp. 109-136.

Batchen, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

Bonaparte, Laura. “Las Fotos”. En: *Ojos crueles*, Nº 3, Buenos Aires, Imago Mundi, 2006, p. 18.

Bourdieu, Pierre. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

Di Giulio, Raúl. “20 años en los Fotoclubes”, citado en: Silvia Pérez Fernández. “El Fin de la Dictadura, Inicio de disyuntivas: La Fotografía en Argentina frente a la recuperación de la vida constitucional.” En: *Ojos crueles*, Nº 3, Buenos Aires. Imago Mundi, 2006, pp.47-64.

Fernández Pérez, Silvia. “El Fin de la Dictadura, Inicio de disyuntivas: La Fotografía en Argentina frente a la recuperación de la vida constitucional.” En: *Ojos crueles*, Nº 3, Buenos Aires, 2006. Imago Mundi, pp.47-64.

Freund, Gisele. *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili, Barcelona, 1999.

Giordano, Mariana. “Pablo Luis Boschetti y la fotografía chaqueña”. En *Memorias Visuales del Gran Resistencia. Fotografías de Pablo Boschetti*. IIGHI – CONICET, 2008, pp. 11-34.

Giordano, Mariana, Sudar Klappenbach, Luciana y Reyero, Alejandra. “Imágenes de Resistencia, 1920-1970. La memoria urbana en la lente de Boschetti”. Memoria del 9º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina (1840-1940). Sociedad Iberoamericana de Fotografía y Municipalidad de Rosario. Rosario, Santa Fe, Argentina, 2006, pp. 135-140.

_____ y Méndez, Patricia. “El retrato fotográfico en Latinoamérica”. En *Revista Tiempos de América* Nº 8. Centro de Investigaciones sobre América Latina (CIAL). Departamento de Historia, Geografía y Arte de la Universitat Jaume I de Castellón, España, 2001, pp. 121-135.

Kossoy, Boris. *Fotografía e Historia*. Trad. Paula Sirila, Buenos Aires, La Marca, 2000.

Miras, Marta. “Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados: la cristalización del cambio”, citado en Andrea Cuarterolo, “Imágenes de la Argentina opulenta. Una lectura de Nobleza Gaucha (1915) desde el proyecto fotográfico de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados”, En *Ojos Crueles* Nº 2, Buenos Aires, Imago Mundi, 2003, p.59.

Petrina, Alberto. “Arquitectura del Estado en la provincia de Buenos Aires, 1930-1945”. En *Temas, el sentido de la Arquitectura*. Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2002, pp.130-170.

Pompert de Valenzuela, María Cristina. “El comienzo de la fotografía artística y comercial en Resistencia”. En *Diario Norte*, 27 de Abril, 2003, p. 12

Príamo, Luis. “Ernesto H. Schlie y la leyenda de la colonización santafesina”. En *Vistas de la provincia de Santa Fe 1888-1892. Fotografías de Ernesto Schlie*. Santa Fe, Argentina, Diario el Litoral, 2000, pp.11-35.

Rivira de Oberti, Elsa Mercedes. “Una etapa en la historia de la vivienda en Resistencia”. En *Folia Histórica del Nordeste*. Resistencia, Chaco, Argentina, Instituto de Historia, Facultad de Humanidades–UNNE, 1978, pp.92-154.

Reyero, Alejandra. "Entre el reconocimiento, la impugnación y la negación visual. La ausencia del indígena chaqueño en la fotografía de Pedro Luis Raota". Actas del XXVIII Encuentro De Geohistoria Regional. Instituto de Investigaciones Geohistóricas – CONICET, Resistencia, 2008, pp. 680-686. Versión CD: ISBN: 978-987-21984-5-9.

_____ y Sudar Klappenbach, Luciana. "Memorias de la inmigración. Historias de vida de los inmigrantes chaqueños a través de sus fotografías". Revista Quinto Sol, N° 14, 2010, ISSN 0329-2665, pp. 73-99. Instituto de Estudios Socio-históricos, Universidad Nacional de la Pampa.

Rojas Mix, Miguel. *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires, Prometeo, 2006.

Veiravé, Federico. "Ideología del terrorismo de Estado en Argentina: un análisis del elemento religioso", Ohio University, 1995, Inédito.

Sudar Klappenbach, Luciana. "Ciudad, imagen, legado. La fotografía y los imaginarios urbanos". En *Memorias Visuales del Gran Resistencia. Fotografías de Pablo Boschetti*. IIGHI – CONICET, 2008, pp. 34-59.

_____ y Reyero, Alejandra. "Fotografía de prensa y construcción de imaginarios sociales. Estampa chaqueña (1929-1943)". *Revista Nordeste. Serie Historia*. Instituto de Historia, Facultad de Humanidades-UNNE, Resistencia, Chaco, Argentina, 2009, pp 131-149.

Recuperación y puesta en valor de tres colecciones fotográficas chaqueñas del siglo XX: Simoni, Boschetti y Raota

Mariana Giordano, Luciana Sudar Klappenbach, Graciela S. Molina, Alejandra Reyero, Javier Bozzolo, Ariel Sánchez y Gladys Castillo

En este tercer capítulo se presentan las tareas desarrolladas de acuerdo con el Proyecto *Recuperación y puesta en valor de tres colecciones fotográficas chaqueñas del siglo XX: Simoni, Boschetti y Raota*, realizadas en el año 2006 y financiadas por el CFI.

El Proyecto busca describir las diferentes instancias y actividades que fueron llevadas adelante y evidenciar la posibilidad de realizar tareas de rescate patrimonial aun en contextos que no tienen las instalaciones y el equipamiento adecuados. Si bien el CFI aportó el equipamiento necesario para el diagnóstico de las colecciones (en particular, un microscopio trinocular), se podrán advertir a lo largo de este informe las falencias de las instalaciones donde se realizaron las tareas; en particular la carencia de un espacio físico aislado y apropiado para las tareas de limpieza y la falta de un laboratorio para realizar las copias de los negativos de vidrio y flexibles. Es importante señalar que no existen, en el medio, espacios específicos de conservación fotográfica con los talleres y equipamiento para tal fin, y que solamente el NEDIM realiza –a pesar de las limitaciones– tareas de este tipo. Más allá de esta situación, se adecuaron espacios y se reconvirtió un baño en laboratorio. El apoyo del CFI también permitió incorporar personal experto en la conservación de fotografía histórica al proyecto, que trabajó junto a historiadores, documentalistas y archivistas.

Las tres colecciones abordadas se encuentran en dos instituciones: el Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM), perteneciente al Instituto de Investigaciones Geohistóricas (CONICET/UNNE), reúne las colecciones Simoni y Boschetti⁴⁵, y el Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau (dependiente del actual Ins-

tituto de Cultura del Chaco⁴⁶) resguarda la Colección Raota, que perteneciera a la Pinacoteca del Banco del Chaco.

Estas colecciones presentan una composición heterogénea en cuanto a las características físicas de los soportes, materiales y formatos, lo que demandó actividades específicas para cada caso.

Desarrollo de las actividades de recuperación y puesta en valor de las colecciones

Reunión y traslado de las colecciones al lugar de trabajo

Acorde a los objetivos planteados –por un lado, la recuperación y acondicionamiento de los conjuntos documentales de los fotógrafos Simoni, Boschetti y Raota; por otro, la confección de un inventario de las colecciones–, las primeras actividades planteadas apuntaron especialmente a establecer un primer contacto con el material, como así también identificar y

⁴⁶ En el momento de realizar el proyecto, el Museo dependía de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia del Chaco, que en el 2009 se transformó en Instituto de Cultura.



Nedim: local de trabajo: sectores de computadoras, mesas de trabajo y de luz.

⁴⁵ Sobre la conformación de estas colecciones véase el artículo de Giordano incluido en este libro.



Museo de Bellas Artes René Brusau: local de trabajo: sector de mesas de trabajo.

registrar cada uno de los documentos que componen las colecciones.

Organización de los lugares de trabajo

Durante la primera semana de trabajo se acondicionaron los lugares donde se desarrollaría el proyecto, tanto en el Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen, como en el Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau.

Dicho acondicionamiento implicó, tanto tareas de limpieza, ordenamiento y disposición de mobiliario adecuado para el desarrollo de las actividades propuestas –mesas de trabajo, escritorios, mesa de luz, armarios, etc.–, como el montaje de un pequeño laboratorio fotográfico para las tareas de copiado de los negativos de vidrio en la sede del NEDIM (IIGHI, Av. Castelli 930).

Características particulares de las colecciones y requerimientos técnicos para su tratamiento

La colección Simoni se conforma por 90 piezas de negativos en soporte de vidrio con emulsión de gelatina (placas secas). Sus dimensiones se aproximan a los 13cm x 18cm, lo que da una relación de lados 1.38. Trabajar con placas de vidrio requiere de gran cuidado dada las características naturales del material. En consecuencia, fue de vital importancia disponer de las condiciones de trabajo adecuadas para poder procesarlas y evitar dañarlas durante su manipulación.

Debido a estas consideraciones, se adaptó el espacio disponible para montar un cuarto oscuro que funcionara como laboratorio –contiguo a la sala de limpieza y guarda–, que nos permitiera una cómoda movilidad a fin de minimizar el riesgo de ocasionar daño a las placas.

La colección Boschetti está formada por imágenes positivas de albúmina. Son piezas originales copias de autor; por lo tanto, merecen un gran cuidado en su trato dado su alto valor histórico y documental. Sin embargo, la flexibilidad del soporte de papel otorga mayor seguridad al manejo y menor riesgo en su manipulación. Las fotografías que componen la colección Raota también son copias positivas color en papel RC (resinado) y emulsión de gelatina, de gran formato: 50cm x 60cm. El tamaño de las imágenes y sus soportes secundarios fueron los que presentaron mayores inconvenientes tanto para su tratamiento y manipulación, como para la confección y armado de sus unidades de conservación. Ello se debió a la situación de precariedad en que se encontraban en el depósito del Museo de Bellas Artes al momento de realizar las tareas de puesta en valor y a que no fueran los materiales de estos soportes los adecuados para su preservación.

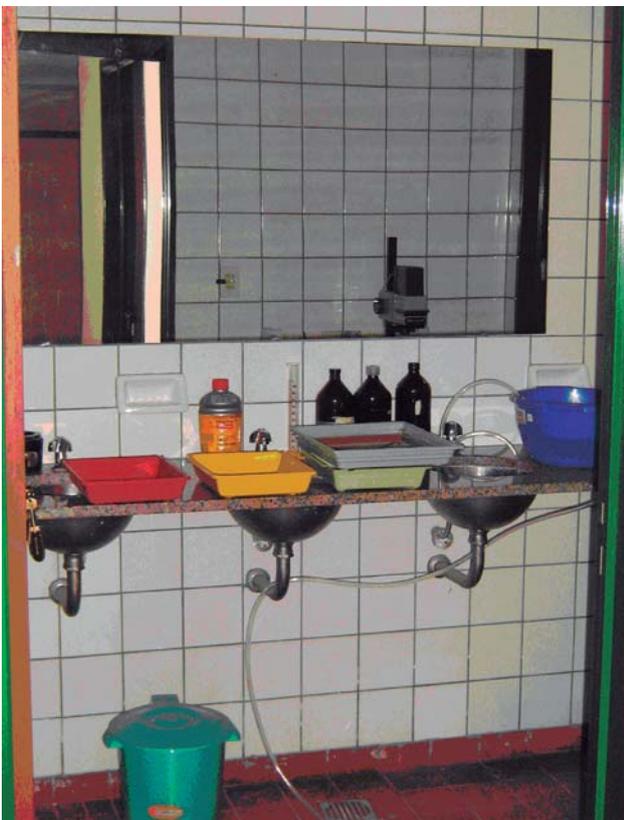
El laboratorio: adecuación del espacio disponible

Dadas las características expresadas acerca de los materiales que fueran susceptibles de copia y

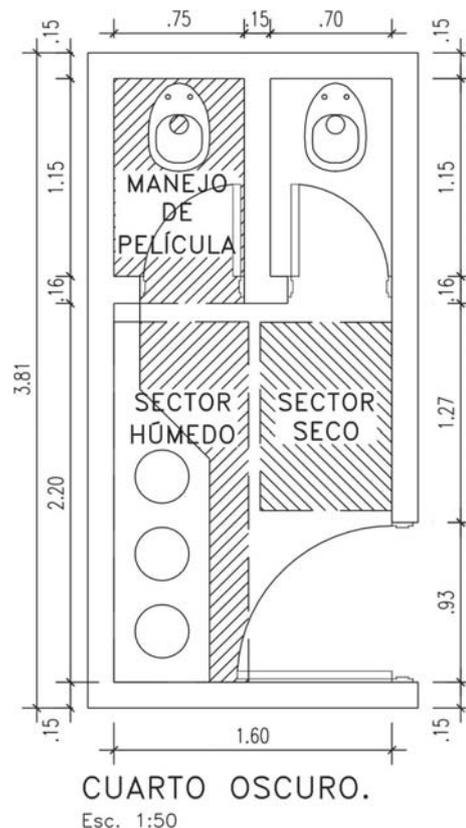
reproducción (placas de vidrio), es que precisábamos de un laboratorio para el procesado del material sensible a la luz, ya sea papel fotográfico o película flexible. Disponíamos de un cuarto de baños que cuenta con dos box con inodoros y espacio para tres lavabos. Allí es donde nos propusimos montar el cuarto oscuro para procesar papel y película.

Se optó por la división del cuarto oscuro en tres sectores necesarios para llevar a cabo las actividades planteadas según el cronograma:

- Área seca
Destinada a ampliar e imprimir. Sirve para manipular las películas, los negativos y el papel fotográfico.
- Área húmeda
Utilizada para mezclar productos químicos y llevar a cabo todas las operaciones de procesamiento. Además, como espacio de almacenamiento para las bandejas y soluciones químicas.



Aspecto general del área húmeda.



Planta esquemática e indicación de áreas del cuarto oscuro.

- **Área aislada**
Un tercer lugar con posibilidades de aislamiento respecto de los dos primeros, destinado al manejo exclusivo de película, para la carga o apertura de chasis y montaje sobre las espirales de los tanques de revelado.

Se dispusieron las unidades seca y húmeda en lados opuestos del cuarto oscuro para garantizar que los equipos y materiales permanecieran protegidos del derrame de agua y soluciones desde el área húmeda de trabajo.

Puesto que el agua y las soluciones podían salpicar sobre el sector húmedo, debió pensarse en una superficie impermeable. Un excelente material es el granito de la mesada que dispone el baño, ya que aportó una superficie extremadamente firme, resistente a manchas y corrosión, además de la facilidad para su limpieza.

Equipo disponible

El equipo principal del laboratorio se compuso por una ampliadora de negativos de marca DURST J66, con condensadores y lámpara incandescente opalina, con capacidad de ampliar negativos de 60x60 y 24x35 milímetros y provista de cajonera porta filtros de contraste de 7.5 x 7.5 cm

Se complementó con un Amplitimer analógico, con contacto para luz de enfoque, y control de tiempos de 1 a 60 segundos.

Además se completó con un juego de cuatro bandejas

de 24x38cm para revelado de papel, pinzas plásticas para el manejo del papel en las cubetas y un tanque de revelado tipo Paterson, con capacidad para 1 espiral. Asimismo, el equipo de trabajo fabricó una bandeja para lavado de las copias, de circulación constante conectada a la red de agua.

Material de trabajo

Para el desarrollo del trabajo contamos con material sensible de marca Kentmere, en el caso del papel, y Kodak Tmax 100 para el caso de la película flexible. El revelador utilizado para el papel es de marca Lacar, de fabricación nacional. Para las películas se cuenta con Kodak Microdol y tanto el detenedor como el fijador son de marca ILFORD.

Organización operativa

Sumado a la organización física de las oficinas-talleres, se han establecido claramente las actividades para desarrollar por parte de cada uno de los integrantes del equipo, responsabilidades, tiempo y horarios de trabajo; para lo cual se determinaron también criterios de organización operacional acordes a las especialidades disciplinarias con que cuenta cada integrante del equipo.

Desembalado del material y ordenamiento

Primer contacto con el material

En el Museo de Bellas Artes René Brusau, se realizaron una primera observación sobre el estado de guarda



Vista general de bandejas y accesorios.



Museo de Bellas Artes: depósito de obras. En primer plano se observa la pila de fotografías en carpetas ubicadas sobre una tarima provisoria a pocos centímetros del piso.



Museo de Bellas Artes: Fotografías enmarcadas, apoyadas unas contra otras, sin sistema de protección.

de la Colección Raota y un registro fotográfico para establecer las causas de deterioro sufridas con relación al sistema de depósito y sus características. Posteriormente se inició el traslado en forma parcial de obras al local de trabajo.

La forma de depósito de la colección resultaba totalmente inadecuada. Las fotografías –ubicadas en carpetas, o bien enmarcadas– se encontraban apiladas en el piso del depósito del museo, en condiciones totalmente adversas para su conservación: desprotegidas de los posibles agentes de deterioro que suelen afectar a estos materiales, sean biológicos (insectos, plagas, microorganismos), ambientales (temperatura, humedad, luz, polvo u otros agentes contaminantes), así como también expuestos a cualquier otro tipo de daños

producidos por su exposición directa al ambiente. Muchas de las carpetas y enmarques se encontraban en el piso del depósito, por lo que corrían gravísimos riesgos en casos de incendio, entrada de agua producida por filtraciones de lluvia en el techo, caída de otros objetos depositados en el mismo lugar, entre otros factores. Sumado a ello, el espacio no se encuentra adecuado para la preservación de ningún bien patrimonial, debido a que no cuenta con los recursos mínimos necesarios para llevar adelante esta tarea.

Este primer contacto permitió observar en forma general algunos indicadores de deterioro, como la presencia de polvo, tierra, insectos, manchas producidas por humedad o resultantes de acciones de insectos, rasuras en la emulsión provocadas por la fricción de



Colección Raota: Presencia de restos orgánicos.



Colección Raota: Restos de adhesivos.



Colección Raota: manchas en soportes secundarios.

una foto sobre otra, hongos en la superficie de las fotografías, daños físicos en los soportes secundarios (roturas, desprendimientos, restos de adhesivos, roturas de vidrios en las fotografías enmarcadas).

El mismo tipo de actividades se realizó en el NEDIM con la colección de placas de vidrio de Simoni y las fotografías de Boschetti. En estos casos, sin embargo – al haber sido donadas por familiares al Museo Ichoalay y luego entregadas por éste en comodato al NEDIM– las imágenes se hallaban ubicadas en cajas de cartón, sueltas sin soportes secundarios, pero resguardadas en muebles metálicos cerrados. De cualquier modo, se han advertido daños superficiales como consecuencia de la falta de conservación en momentos previos al arribo al NEDIM.

En las placas de vidrio, los daños más evidentes se encuentran en el desprendimiento de la emulsión y velado de la imagen: por estar envueltas con papeles comunes, las fotografías se encontraban adheridas a la emulsión, lo que provocó su desprendimiento. En otros casos, se observaron roturas de vidrio –especialmente en bordes– y presencia de polvo.

En el caso de la colección Boschetti se trata de fotografías en papel. Aquí los mayores daños fueron el encurvamiento por causa de cambios de los valores de temperatura y humedad, dobleces en los bordes, presencia de polvo y de hongos. Asimismo, algunas fotografías contenían restos de adhesivos, otras se hallaban escritas tanto con lápiz como con birome, y algunas estaban selladas.



Colección Raota: Presencia de restos orgánicos.

Primera organización del material por soportes y formatos

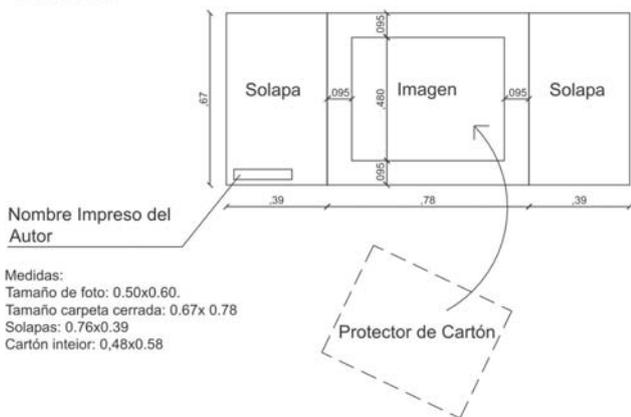
A partir de las observaciones expuestas, se realizó una primera clasificación⁴⁷ del material por formatos, en función de su futura conservación. Es así que se formaron cinco grupos:

- Placas de vidrio (13x18cm)
- Fotografías en papel blanco y negro (18x24cm)
- Fotografías color (60x50cm), en las siguientes variantes de montaje:
 - En carpetas de cartón realizadas y con firma del autor.
 - Enmarcadas con cartón.
 - Enmarcadas tradicionalmente: marco de madera y vidrio.

⁴⁷ Clasificar: es separar o dividir en conjuntos de elementos estableciendo clases o grupos. Heredia y Herrera, Antonia. "Archivística General. Teoría y práctica." 5ª ed, Sevilla, 1991, p. 263.

Carpeta de cartón elaborada por Raota

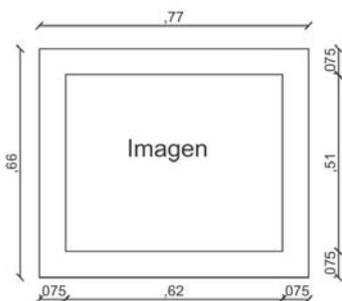
Cantidad: 66



Fotos enmarcadas con vidrio

Cantidad: 25

Medidas:
 Tamaño de foto: 0.50 x 0.60.
 Tamaño enmarque: 0.77 x 0.66
 Paspartú: 0.75 x 0.75

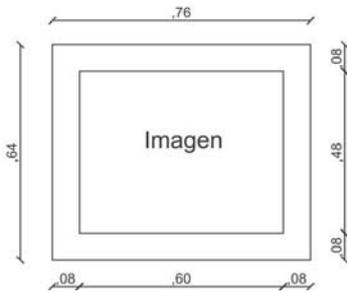


Imágenes dispuestas por Raota en carpetas de cartón con sello correspondiente.

Fotos enmarcadas con cartón

Cantidad: 49

Medidas:
Tamaño de foto: 0.50 x 0.60.
Tamaño enmarque: 0.76 x 0.64
Marco de cartón: 0.8 x 0.8



Colección Boschetti. 18x24 cm.





Colección Simoni. Placas de vidrio. 13x18 cm.

Cada uno de los formatos y soportes requería una guarda con características especiales, relacionada con los materiales utilizados y con los tamaños y modelos de sobres y cajas.

Las colecciones contaban con formatos y soportes coincidentes en su interior, lo que permitió mantener los acervos unificados.

El ordenamiento⁴⁸ del acervo se basó en el principio de procedencia que –en estos casos– correspondió a la pertenencia autoral de cada una de las colecciones.

Análisis cuantitativo de las colecciones

Una vez relevada la situación general de las colecciones, se procedió a la contabilizarlas. El resultado fue el siguiente:

Colección Simoni

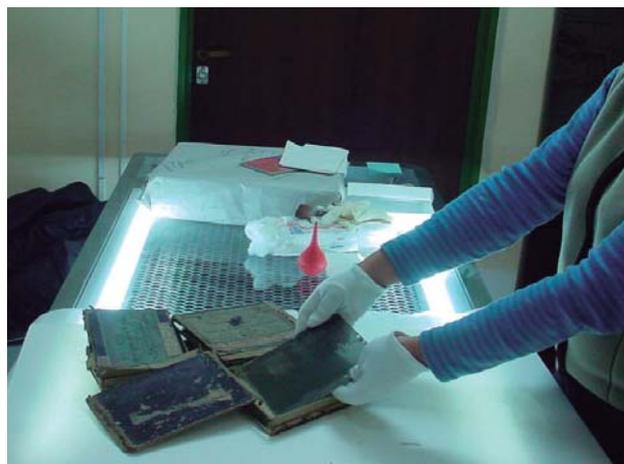
Las placas de vidrio de la Colección Simoni suman 90 unidades de 13 x 18 cm

Colección Boschetti:

Las fotos de Boschetti suman 170 unidades de positivos (las que se distribuyen en 154 albúminas y 17 postales) más 1 negativo de celuloide. Esta colección es la que presenta mayor variedad de formatos:

- 146 albúminas de 18x24cm
- 3 albúminas de 7x11,5cm
- 3 albúminas de 8,50x13,50cm
- 1 albúminas de 11,50x17,50 cm

48 Ordenación: es unir todos los elementos de cada grupo siguiendo una unidad-orden, que puede ser la data, el alfabeto, el tamaño, o el número. Heredia y Herrera, Antonia, op. cit p. 263.



- 1 albúminas de 9x24cm
- 11 postales fotográficas de 9x13cm
- 6 postales fotográficas de 8.50x13.50cm
- un negativo celuloide de 18x24cm

Colección Raota

Para su contabilización, se tuvo en cuenta la existencia de dos inventarios conservados en el Museo de Bellas Artes René Brusau: uno provisto por el Banco del Chaco (Institución propietaria de la colección originalmente)⁴⁹ y el que se realizara en el Museo.

En tal sentido, podemos decir que esta tarea significó un "reinventario" o registro, lo que implicó la revisión exhaustiva de cada uno de los ejemplares, de inscripciones en sus unidades de conservación y el cotejo con el Álbum de muestras que acompaña la colección. Como resultado de este análisis, su composición es la siguiente:

- 1 álbum fotográfico que guardaba originalmente 92 copias blanco y negro de las fotografías que componen la colección. Actualmente, solo cuenta con 85 copias, por lo que faltan 7 en el álbum (las que se habrían despegado, de acuerdo a señas encontradas).
- Según el inventario del Museo la colección se compondría de 86 fotografías color de 0.50 x 0.60cm, más 95 copias; por lo que en total se contaría con 181 ejemplares.

49 Parte del patrimonio del Museo -pinturas, esculturas y fotografías- fueron cedidas en comodato al Museo de Bellas Artes por parte del Banco del Chaco, hasta su adquisición definitiva por parte del estado provincial.

- De acuerdo con el relevamiento actualizado y corregido, se detectó la existencia de un total de 141 ejemplares en el Museo, por lo que faltarían 40 fotografías: 11 originales y 29 copias, que estarían localizadas en distintas oficinas del Gobierno Provincial.
- Otra observación interesante resulta de detectar que las obras inventariadas por el Banco del Chaco no se encuentran completas en el inventario del Museo. Se ausentan: O.A. 165 denominada "Matecito", O. A. 120 "Conquista", O.A. 137 "Electrificación rural". Asimismo, se ha detectado un salto en el ordenamiento de este inventario a partir de la falta de la fotografía O.A. 124.

El total de las existencias sobre las que trabajó en esta etapa es de las 72 fotografías originales⁵⁰ que se conservan en el Museo de Bellas Artes René Brusau:

- Enmarcadas con cartón: 47
- Enmarcadas con vidrio: 25.

Confección de fichas tipo de inventario

El registro o inventario es el primer paso para constituir un fondo fotográfico, que en el caso de este proyecto se conforma por las tres colecciones privadas donadas. La realización de un inventario implica la descripción global de cada una de las series documentales de un fondo, sin llegar a la particularización de las piezas o unidades archivísticas que las integran. De este modo, el inventario conforma una primera herramienta de identificación de las fotografías. Resulta el principal instrumento de conocimiento de los fondos de un archivo, museo, biblioteca, etc. Como afirma Pescador de Hoyo (1986:16), el inventario "*consiste en la enumeración de todos y cada uno de los elementos que forman un conjunto de documentación sobre la que vamos a trabajar siguiendo su orden de colocación en el depósito*". Esto es: el inventario aporta también información significativa sobre la ubicación topográfica de los elementos.

En este proyecto, la función del inventario como instrumento de control, resultó fundamental para comprobar cuantitativamente las existencias, considerando que no

⁵⁰ Las restantes que completarían las 141 unidades, son copias. El criterio elegido en función de los recursos y tiempos disponibles en este primer proyecto fue poner en valor las que se identificaron como "originales" (72).

se ha realizado una guarda-custodia estricta de los fondos con los que trabajamos.

Criterios de identificación de las fotografías

El ordenamiento de las colecciones presentó situaciones disímiles, en especial para el caso de obras de Pedro Luis Raota, muy diferente de la Colección Boschetti y Simoni. La primera fue sido transferida al Museo por el Banco del Chaco, con un sistema de ordenamiento alfanumérico ya definido con anterioridad (ej. O. A. 99). Se suma el álbum correspondiente, en el que se titulan las obras y se les consigna un número –probablemente, definido por el autor–, pero en muchos casos está corregido y no sigue ningún criterio de ordenación. Por tal motivo, desconocemos cuáles fueron los principios originales para el ordenamiento.

Por todo lo expuesto, el criterio al elaborar el actual inventario fue respetar la denominación establecida por la entidad donante, considerada la unidad de procedencia el código de identificación, y respetar el número de inventario dado por el Museo al recibir la colección como parte integrante de todo el patrimonio artístico de esta institución. Es así que tenemos un número de inventario y un código de identificación: I. N°: **F- 509**, C N°: **O.A. 170**. - I N°: **FC 610**, C N°: **O.A. 172/1**.

F: corresponde a Fotografía y el Número es correlativo a los demás objetos del Museo (el inventario está ordenado por tipo de obra de arte: pintura, grabados, esculturas, fotografías, etc.).

FC: corresponde a las copias Fotografía Copia.

O.A: Obra de Arte.

Las colecciones Boschetti y Simoni, como ya hemos mencionado, han sido cedidas al NEDIM en carácter de donación las primeras y de comodato las segundas. En ambos casos, estos conjuntos documentales no contaban con ningún tipo de clasificación y ordenamiento, por lo debió realizarse como parte del proyecto que aquí se informa.

Además, debe aclararse que como las tareas de inventario y ordenamiento se realizaron al mismo tiempo, el número de Inventario coincide con el número de Código, cuyos criterios exponemos a continuación. La codificación que se tomó fue alfa numérica; esto implica una letra que determina el tipo de material y un número de 5 dígitos, por ejemplo: I. N°: **00001**, C N°: **P-00001**, I. N°: **00138**, C N°: **T-00012**.

P: corresponde a las fotos en soporte papel.

T: corresponde a las postales.

Respecto de las placas de vidrio de la colección Simoni, el inventario se realizó una vez finalizada la etapa de copiado de las imágenes por cuestiones de manipulación del material. Es decir, una vez logrado su positivado; lo cual permitió manejar las copias para completar los datos necesarios en su identificación y comprometer lo menos posible la placa original dada su fragilidad. Los criterios de inventario y codificación siguieron los expresados para la Colección Boschetti.

Código de ubicación topográfica

La segunda cuestión referida a los inventarios –y la cual resulta invariable en todas las posibles alternativas de inventariar fondos documentales– es aquella que se relaciona con la necesidad de ubicar físicamente los documentos; es decir, el orden topográfico. En tal sentido, se han completado los casilleros de acuerdo con el número de sobre y caja –en el caso de las colecciones Simoni y Boschetti–, y sobres, carpetas y caja en el caso de la Colección Raota. Cabe destacar que estos datos se completaron en la última fase del proyecto, luego de que las fotografías fueran colocadas en sus correspondientes unidades de conservación.

Planilla de inventario

La planilla de inventario confeccionada quedó definida por los siguientes campos:

N° de inventario: número correlativo en orden creciente que se otorga a cada una de las fotografías. Sirve también para determinar el total de objetos que conforma una colección.

Código: nomenclatura que se utiliza para identificar las fotografías. En este caso, se estableció como criterio una letra que identifica el soporte de la fotografía; papel (P); obra de arte (OA), postal (T), negativos de vidrio (NV), y luego un número de identificación.

Tema: título o nombre que se le da a las fotografías y que facilita el sistema de recuperación de la imagen fotográfica.

Año: corresponde a la fecha de ingreso del material fotográfico.

Autor: se asigna el nombre del fotógrafo de la imagen que se documenta.

Materiales: se refiere al tipo de material e imagen fotográfica (positivo, diapositiva, negativo, etc.). Puede también identificarse como proceso.

Localización física: es la referencia que nos permite identificar su lugar de almacenamiento, en sus diferentes unidades de conservación o niveles de soporte: sobre, caja, mueble.

Institución: lugar donde se encuentra la colección.

Observaciones: registro de cualquier otro antecedente o particularidad observada en la tarea de registro. Por ejemplo, si se trata de copias, si fueron donadas o entregadas en comodato o cualquier otra información adicional que permita conocer la colección.

Catalogación de las colecciones

Según Cruz Mundet (1994, 283) *“El catálogo tiene la finalidad de describir exhaustivamente, así en sus caracteres internos como en los externos, las piezas documentales (documentos sueltos) y las unidades archivísticas (expedientes), seleccionadas según criterios subjetivos (por su valor histórico, para una exposición, publicación)”*. La elaboración de catálogos se aplica a colecciones que representan un alto valor sea artístico, científico o histórico, ya que como tales, involucran un principio de unidad.

El catálogo, como unidad de información, describe a los documentos en tres sentidos:

1. En cuanto a su contenido y ubicación temporal: condensa el mensaje para ayudar y orientar a los usuarios en la consulta, como así también transmite la mayor cantidad de datos que se posea sobre él.
2. En cuanto a sus características formales: medidas, materia, tipología, formatos, etc.
3. En su localización espacial dentro del fondo al que pertenece, según la signatura.

Diseño y confección del catálogo técnico

El diseño y confección de los catálogos varía ampliamente en las diferentes instituciones, de acuerdo con sus fines, con los tipos documentales que guarda, como así también con las utilidades que se quiera dar a ese catálogo.

En relación con los objetivos de este proyecto, el catálogo realizado persigue el fin de registrar el estado de las colecciones e incorporar información técnica que sirva a los fines de la preservación del material. Podemos decir

que se trata de un catálogo técnico, de uso interno de las Instituciones que albergan las colecciones en cuestión (NEDIM, y Museo Provincial de Bellas Artes), que puede utilizarse como documento inicial para el futuro diseño de la base de datos para consulta de los usuarios. Como todo catálogo, cuenta con anotaciones que reflejen tanto la descripción interna del documento como externa. En relación con la primera, se refiere al análisis de contenido de la imagen, es decir la indicación de lo representado y todos los datos relacionados con esta representación: autor, época, lugar geográfico, etc., que puedan dar información tanto para aproximarnos a una interpretación iconográfica del artefacto, como orientarnos en la recuperación de la información. Respecto de la descripción externa, corresponde precisar los datos relacionados a los aspectos materiales y técnicos de las fotografías. En el catálogo de carácter técnico en este estadio prima la información referente a este segundo tipo de descripción, para profundizar los aspectos referidos al estado de conservación de cada una de las fotografías. Para la confección de las fichas, se han tomado como antecedentes otros trabajos realizados en instituciones internacionales como el Catálogo Fotográfico del Metropolitan Museum Of Art (NewYork), y el utilizado en el departamento de conservación y acceso a archivos patrimoniales, y la ficha de conservación de fotografías propuesta por Ilonka Csillag Pimpstein (Chile). La ficha de catálogo definida se compone de los siguientes campos:

1. **Encabezado:** se consigna nombre del proyecto y marco institucional en el que se lo confecciona.
2. **Ventana para imagen:** se dispone de la fotografía digitalizada en tamaño reducido. Facilita el rápido reconocimiento del material.
3. **Campo de Identificación:** se consignan los datos que permiten ubicar y ordenar las fotografías: N° de ficha correspondiente al relevamiento, código establecido en el registro anterior, N° de inventario (es decir el número que ocupa dentro del fondo total de la institución). También se considera si el material corresponde a una colección y se deja constancia a cuál, como así también quién es el autor. En esta instancia se consideran también otros datos de ubicación cronológica y geográfica, al igual que otros datos específicos, como si el material contiene

alguna inscripción y cuál es el tema o título de la fotografía. En el caso de la Colección Raota, cada fotografía fue provista por un título que le diera el autor.

4. **Sumario:** información que permite ubicar el documento en la institución y reconocer su circulación y su procedencia. También se consignan algunos descriptores que contribuyen a la recuperación de la información de las imágenes.
5. **Características físicas del soporte primario:** se identifican las cualidades en que se encuentra el soporte. En estos casos, son la base sobre la que se impregnan los materiales en los que se forman las imágenes: papel y vidrio. Se establecen los formatos, medidas, procesos, etc.
6. **Características físicas del soporte secundario:** el soporte secundario es cualquier material accesorio donde se encuentra adherida una fotografía: materiales utilizados, medidas, formatos, aptos o no para exhibición, inscripciones, etc. Aquí contamos con soportes secundarios de dos tipos en la Colección Raota: bastidores de madera y enmarques de cartón, y enmarcados tradicionales de madera con vidrio. Se reportan las características de estos soportes y el estado general en que se encuentran.
7. **Reporte de condiciones de los soportes:** se indican todas las alteraciones posibles tanto en soportes primarios como secundarios. Fueron agrupadas en físicas, biológicas y químicas.

La elaboración del reporte de condiciones físicas que se utilizó en el relevamiento individual de cada fotografía está basado en un glosario internacional de deterioros fotográficos. Previamente, cada auxiliar técnico fue entrenado para que pudiera distinguirlos. A continuación, presentamos una breve definición de los deterioros tenidos en cuenta en este proyecto:

- Suciedad: elementos que aparecen en la superficie de la fotografía y que le son ajenos.
- Distorsión dimensional: deformaciones del soporte primario y/o secundario que modifican la propiedad original de ser plano.
- Pérdida de adherencia: separación total o parcial de la emulsión.

- Abrasión / erosión: rozadura o desgaste producido por fricción en el aglutinante, emulsión o soporte.
- Pliegue: doblez.
- Ruptura: separación en partes de un todo, deshaciendo su unión.
- Falta/Pérdida: desaparición total o parcial de alguno de los elementos originales del objeto o de su montaje.
- Manchas: vestigio o señal que un elemento deja sobre la fotografía al reaccionar con algún elemento que la compone y la ensucia.
- Deterioro producido por masas adhesivas: presencia de adhesivos naturales o sintéticos no originales en la fotografía.
- Sulfuración de la plata: formación de sulfuro de plata por reacción de la fotografía con el azufre o compuestos del azufre procedentes de la atmósfera.
- Oxido-reducción de la plata: intercambio de electrones entre las distintas moléculas formadoras de la imagen final en una fotografía. Espejo de Plata.
- Foxing: término en inglés referido a las manchas de herrumbre que aparecen en cartones y papeles. El origen no está del todo definido, pero se manifiesta como una alteración física del papel provocada por un fenómeno químico como es la oxidación de elementos metálicos que se encuentran en los papeles.
- Cambio de color: alteraciones de los valores cromáticos de una fotografía, producidos por el desarrollo de reacciones químicas, que pueden haber sido iniciadas por elementos de la propia fotografía o por elementos ajenos a ella.

La ficha catálogo con todos los elementos mencionados se realizó en Microsoft Acces, con una imagen incorporada. En sistema digital, se cargaron todas las fotografías de las tres colecciones en una PC del NEDIM (sede de las colecciones Simoni y Boschetti), dado que en el Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau no se disponía de equipamiento que permitiera el acceso de estos datos.

Ingreso de datos - catalogación

El ingreso de datos de las fichas exigió un estudio minucioso de los materiales en forma individual, como así

también de las colecciones en su conjunto. Se indagó en las labores de los fotógrafos en cuestión y en los contextos de producción de las imágenes para poder establecer datos cronológicos, geográficos y biográficos. Asimismo, se realizó un análisis y observación detallada de los artefactos a fin de definir tanto las cualidades técnicas formales como la identificación de las condiciones físicas y la presencia de agentes de deterioro (se detallan en el presente informe en el reporte de condiciones). En el caso particular de las colecciones Simoni y Raota, cabe destacar el tiempo dilatado que supuso el tratamiento y manejo de ambos materiales. El sumo cuidado que requirió la manipulación de las placas de vidrio de la colección Simoni, tanto en la instancia de copiado como en la de observación minuciosa y relevamiento de su calidad de conservación (detección de deterioros y reconocimiento de tipos específicos de alteraciones sufridas).

Respecto del proceso de catalogación de la colección Raota, merece consignarse el manejo prudente y atento al momento de especificar el estado de las fotografías debido no sólo al formato y tamaño considerable de las obras, sino también el reducido espacio dispuesto en las instalaciones del Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau. Este inconveniente surgió tanto en la fase de análisis individual y pormenorizado de cada una de las imágenes como también en la etapa distinción, agrupamiento y guarda provisoria; lo cual supuso una constante revisión de lo desarrollado diariamente. Esto se debe, en especial, a las condiciones del encuadre en madera y vidrio, donde se advirtieron significativas roturas del vidrio e importantes falencias del enmarque; algunas de ellas con desprendimiento de parte de las maderas del marco. Varias resultaron inutilizables, por lo que en algunos casos fue necesario un proceso de restauración. Los inconvenientes en el trabajo con esta colección en el Museo y la imposibilidad de retirar la colección de la institución por cuestiones ligadas al manejo patrimonial de la Subsecretaría de Cultura, se agravaron en cuanto al ingreso de datos del reporte de condiciones al sistema informático, ya que la institución no contaba con el equipamiento necesario.

En las tres colecciones se ha catalogado un total de 325 materiales fotográficos.

Microsoft Access - [ficha catalogo]

Recuperación y Puesta en Valor de tres Colecciones Fotográficas
Chaqueñas del Siglo XX: Simoni, Boschetti y Raota - Etapa I *

**FICHA CATALOGO
REPORTE DE CONDICIONES**

1. IDENTIFICACIÓN

1.1 N° Ficha: 174 | 1.2 Código: NV.00004 | 1.3 N° Inventario: 00175 | 1.4 Colección: Simoni | 1.5 Firmado: No

1.6 Título o Descripción: Sociales/Inmigrantes | 1.7 Autor Fotográfico: Juan B. Simoni

1.8 Fecha: CA.1900 | 1.9 Inscripciones: No

1.10 Editorial: | 1.11 Ambito Geográfico: Colonias de Inmg.cercana a Rcia. | 1.12 Tema: Sociales/Inmigrantes

2. SUMARIO

2.1 Ubicación: IIGHI / NEDIM Caja 7 | 2.2 Procedencia: comodato | 2.3 Descriptores: Retrato grupal/festividades-paisaje natural

2.4 Información Adicional u Observaciones:

3. CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL SOPORTE PRIMARIO

3.1 Proceso positivo: | 3.2 Proceso negativo: Gelatina de bromuro | 3.3 Formato: FOTO SUELTAS | 3.4 Tamaño: 13x18

3.5 Apto exhibición: NO | 3.6 Condiciones físicas Giales:

4. CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DEL SOPORTE SECUNDARIO

4.1 Original del Artista: NO | 4.2 Observaciones:

5. REPORTE DE CODICIONES DE LOS SOPORTES

5.1 Alteraciones Soporte Primario (1) / Secundario (2)

FÍSICAS

Suciedad Superficial: 1 | Depósitos / Acreciones: | Masas Adhesivas: | Manchas: 1 | Cortes, Desgarros, Exfoliaciones: 1 | Humedad: 1

Distorsiones Dimensionales: | Grasa: | Falgas: | Otras: |

BIOLÓGICAS

Estado Algodonoso: | Foxing: | Restos Digáricos: 1 | Hongos: |

Ataques de: | Otras: 1 | espejo de plata/rajaduras:

QUÍMICAS

Oxidación: | pH: | Friabilidad: | Foxing: | Fragilidad: 1 | Otras: 1 | amarillamiento por ácido/desprendimiento de emulsión

Registro: 1 de 103

Vista Formulario NUM

Ficha Catálogo. Modelo

Copias de contacto de placas de vidrio

Las placas de vidrio se fueron copiando a lo largo de los primeros cuatro meses del proyecto en el laboratorio montado según consta en punto 1.2 del presente Informe. Cabe señalar que del total de 90 placas de Simoni, 7 no pudieron copiarse porque no cuentan con el contraste necesario para que fuera posible, dado el amarillamiento que han sufrido, lo cual provoca que no pueda lograrse la imagen en positivo con los elementos técnicos con que contamos.

Digitalización de imágenes

En forma paralela al registro de datos, se inició la digitalización de los materiales fotográficos, por lo que en esta instancia contamos con una primera base de imágenes digitales que se volcaría en un catálogo informático y futura base de datos. Parte de las imágenes se han di-

gitalizado vía scanner: la totalidad de Boschetti y parcial de Simoni. Respecto de esta última colección, se adoptó el criterio de no digitalizar las placas de vidrio debido a su fragilidad y al riesgo de exposición a la luz. En tal sentido, se realiza la digitalización vía scanner de las copias papel a medida que se fueron realizando por copia de contacto.

En relación con la colección Raota, la digitalización de las imágenes se realizó una vez finalizada la limpieza dada la gran suciedad que presentaban junto a los elementos intermedios (vidrio) que alteraban la imagen obtenida con cámara fotográfica digital.

Identificación técnica y detección de deterioros

Las fotografías son objetos compuestos por diferentes capas con distintas funciones. Su deterioro puede ser de origen químico, biológico o físico. Este último ocurre

abruptamente, por lo que su detección es casi inmediata. Para detectar el deterioro químico, por ser su proceso lento y gradual, es sumamente importante el monitoreo de las colecciones. El propósito del presente informe es dar a conocer la identificación de diversos síntomas de deterioro presentados por las Colecciones Simoni, Boschetti y Raota y las acciones ejercidas para detectar, evitar y detener a los diversos factores macro y micro-ambientales no deseados que las afectan.

En esta fase del trabajo, se apuntó a la identificación técnica del material y a sus deterioros.

Para poder respetar y cumplimentar los tiempos establecidos para el presente proyecto, la identificación de los procesos fotográficos y sus deterioros se efectuó de manera organoléptica, con la ayuda de una lupa monocular de 10X (Conocida como cuenta hilos), dado que la lupa trinocular se recibió cuando se estaba redactando el presente informe.

Se tomaron como parámetros las siguientes características distintivas de las fotografías:

1. Positivo o negativo.
2. Naturaleza o material base.
3. Textura, calidad de la superficie.
4. Color, tono.
5. Características del deterioro.

Identificación técnica de procesos y materiales

La determinación de las técnicas y los materiales usados en las colecciones de Simoni, Boschetti y Raota juegan un rol crucial en la manera de abordar su preservación. Es la base para establecer las correctas condiciones medio-ambientales, las prácticas de manipulación y exhibición, y el almacenamiento en sobres para cada tipo de fotografía.

Los procesos fotográficos son siempre difíciles de identificar, porque suelen parecerse entre sí. Si se le suma el propio envejecimiento de los procesos, no resulta extraño el error de catalogación de un proceso a otro si no se cuenta, además, con los medios adecuados. Otra complicación resulta la presencia de las reproducciones fotomecánicas, por medio de las cuales las imágenes fotográficas pueden ser reproducidas en una prensa usando pigmentos y tintes; por lo que resulta muy importante distinguir la diferencia entre original y reproducción. Usando una lupa 10X (para identificación de textiles), se pudo distinguir entre fotografías en blanco y negro

e imágenes producidas mediante procesos fotomecánicos.

Pero una lupa estereoscópica 30X permite observar fibras de papel, capas de barita y capas aglutinantes (barnicos, gelatina), que favorecen la identificación de los procesos con mayor precisión.

Procesos fotomecánicos por diferenciar

Medios tonos: es el proceso más fácil de identificar. Con una lupa de 10X se pueden observar cuadrados con puntas redondeadas en las zonas de grises, pequeños círculos en las áreas de luces altas.

Fotograbados: presenta la características de finos detalles, variables depósitos de tintas (menos en las zonas de luces altas y más en las oscuras) y grano de aguatinta. (Proceso de intaglio). Presenta una trama fina e irregular que las diferencia de las verdaderas fotografías, junto con la marca de la plancha de impresión.

Colotipos: Se identifican por un reticulado parejo en los medios tonos. La reticulación nunca es lo suficientemente grande para ser visible por simple vista. No se ha observado ninguno.

Identificación del tipo de fotografías de cada colección⁵¹

Colección Simoni: compuesta de 90 negativos, placas secas de vidrio de 2mm de espesor, cuyas medidas son 13x18cm, la emulsión es gelatina-bromuro con sales de plata como formadoras de la imagen. Imagen en blanco y negro.

Colección Boschetti: compuesta por 170 fotografías (positivos) monocromas (blanco y negro), el soporte es papel baritado, la emulsión es gelatina con sales de plata como formadora de la imagen: 146 fotografías de 18x24cm; tres de 7x11,5cm; tres de 8,50x13,50cm; una de 8,5x24cm, una de 11x17cm. Siete postales proceso fotográfico monocromo, blanco y negro, con la emulsión de gelatina con sales de plata de 13,5cm x 9cm; nueve postales tipo reproducción fotomecánica, técnica fotograbado de 13,5cm x 9cm y una postal tipo reproducción fotomecánica técnica medio tono de 13,5x9cm, a las que se suma un negativo de nitrato de celulosa de 18x24cm.

⁵¹ Para esta etapa del proyecto fue crucial el asesoramiento de una de las integrantes del mismo: la experta en conservación, Dra. Graciela Molina.

Colección Raota: 85 copias monocromas (blanco y negro) de 18x24cm en papel Kodak, colocadas en un álbum fotográfico; 141 fotografías color tamaño 50x60cm, impresas en papel resinado marca Kodak. De estas últimas, se encuentran en carpetas: 66 copias de autor, 49 fotos enmarcadas en cartón de mala calidad con bastidor de madera (47 originales y 2 copias de autor) y 25 fotos originales enmarcadas en vidrio. Cabe señalar que en esta etapa del proyecto sólo se contempló la puesta en valor de las fotografías inventariadas en la institución propietaria como originales, las que totalizan 72 registradas (25 enmarcadas en vidrio y 47 en carpetas de cartón), además de las 85 copias del álbum de muestras en blanco y negro. Se resalta que el resto de los originales de la Colección se encuentra en reparticiones públicas (conforme a inventario de la institución) y a la fecha de presentación del presente informe no conseguimos que las retornaran a la institución para su registro y puesta en valor.

Deterioros en la imagen en papel o en negativos de vidrio

Degradación de la imagen en fotografías de gelatina de plata en blanco y negro. Soporte papel

Las fotografías en blanco y negro del siglo XX son realizadas mediante un proceso que incluye el desarrollo químico de la imagen para amplificar la acción de la luz sobre las sales de plata. Este tipo de impresión se denomina *papel de revelado directo*, cuya sigla conocida internacionalmente es D.O.P. La imagen está compuesta por aproximadamente un gramo de plata por metro cuadrado de superficie de plata filamentosa, lo que le otorga a la fotografía una gran precisión en los detalles, pero también una peculiar vulnerabilidad. Varios compuestos químicos reaccionan con la imagen de plata y dan como resultado procesos de oxidación, desvanecimiento, decoloración y manchado.

- a) **Imagen desvanecida:** elevados niveles de humedad relativa, polución ácida y agentes oxidantes pueden penetrar la gelatina y, con el tiempo, causar un desvanecimiento de la imagen de plata. Cuando la reacción se generaliza, el contraste en la fotografía disminuye.
- b) **Sulfuración y Manchado:** la sulfuración es producida por una deficiencia del lavado de la fo-

tografía en el proceso de revelado. El fijador de imagen utilizado queda como remanente en el artefacto y se descompone en presencia de altos niveles de humedad relativa, se combina con la plata y forma manchas de sulfuros de plata. Este tipo de degradación afecta más marcadamente a los tonos medios de la imagen, que toman un tinte cálido que va del amarillo al marrón.

- c) **Amarillamiento:** sus síntomas son muy similares a los de la sulfuración. Se observa más en los medios tonos y la fotografía aparece como con un velo amarillo amarronado. La decoloración es debida a la formación de plata coloidal. Este fenómeno ocurre cuando las papeles son expuestos a los polutantes internos de los museos y archivos, tales como peróxidos desprendidos de plásticos, pinturas barnices, cartones y maderas de mala calidad. En los papeles resinados, se los puede ver de forma frecuente en las imágenes montadas bajo vidrio y expuestas a la luz. Una explicación posible es que el dióxido de titanio, presente en los pigmentos blancos que se aportan al papel, promueve la formación de oxidantes bajo la acción de la luz. Cuando la impresión es colocada bajo vidrio, esta alta actividad de los oxidantes queda atrapada en el montaje y comienza a reaccionar con las sales de plata.

Deterioro de los negativos de gelatina bromuro soporte vidrio

El vidrio se introdujo en la fotografía alrededor de 1850. Su mayor desventaja es la fragilidad y el proceso de lixiviación producido por las burbujas de aire que contiene por su manufactura y la interrelación con la excesiva humedad del entorno de guarda.

Los procesos de degradación de la imagen son los mismos descritos en el punto anterior, debido a que se trata de sales de plata en emulsión de gelatina.

Deterioro de fotografías papel color

Gran parte del patrimonio fotográfico contemporáneo está formado por imágenes en color. El deterioro de estas fotografías en general es irreversible y se distingue por la tonalidad casi monocromática, por lo general color magenta o cyan que adoptan.

Los cambios en los tintes de las emulsiones color, a pesar de los adelantos técnicos, pueden ocurrir tanto en la oscuridad como a la luz y son el resultado de reacciones químicas que se aceleran bajo condiciones de alta temperatura, humedad y –en menor grado– por contaminantes. Este cambio de color puede ser generalizado o puntual, y puede afectar al soporte primario, emulsión e imagen final.

La pérdida de densidad es otro de los deterioros comunes en la fotografía color, que supone un desvanecimiento generalizado de la imagen (pérdida de detalle y de densidad) originado por cambios físico-químicos producidos en la imagen final. Es el efecto más común de sulfuraciones, reacciones de óxido reducción y foto oxidación.

Degradaciones frecuentes de la adhesión de las fotografías aplicable a los diferentes procesos y soportes

La cohesión de la imagen fotográfica está provista por un adhesivo orgánico como la gelatina o el colodión. En los artefactos del siglo XX, la gelatina continúa en uso por sus propiedades físicas y químicas. Pese a los procesos de revelado fotográfico, este material mantiene su higroscopia y debe estar en equilibrio con la humedad relativa ambiente. La capa de gelatina que contiene a las sales de plata formadora de la imagen se expande o contrae según si los niveles de humedad relativa aumenten o disminuyan. Esta variación dimensional es la base del estrés observado en los laterales de las fotografías y que se expresan a la manera de enrollado en las que tienen soporte papel y en desprendimiento de la base de vidrio en los negativos de gelatina bromuro.

Degradación física de las fotografías

El polvo y las partículas sólidas se adhieren por electrostática a las fotografías, y representan una fuente directa de la abrasión en la superficie que contiene a la imagen. Este fenómeno es sumamente dañino en los negativos de vidrios.

Un mal montaje –en el que se utilizan adhesivos y cartones inadecuados– genera una acidez que actúa como catalizador y acelera los procesos químicos de degradación de la imagen fotográfica (hidrólisis ácida).

Detección de deterioros por colección.

Examen visual

Colección Simoni: respecto de la emulsión, hay que destacar que algunas fotografías presentan rajaduras, faltantes, craquelados y ligero desprendimiento del soporte como consecuencia de incorrectas condiciones de guarda.

Un 95% de la colección Simoni presentó suciedad superficial, que provocó exfoliaciones, desgarros y faltantes en la emulsión. Producto de una alta exposición a elevada humedad relativa, se observó espejo de plata en la imagen, derivado de la oxidación de las sales de plata. Por análisis microscópico, se detectó craquelamiento y ampollado por presencia de ácido.

Además, un 22% presentó faltantes y roturas del soporte de la placa de vidrio.

La pérdida de emulsión por desprendimiento desde los bordes puede observarse en esta colección, que presenta un 93% de las fotos en tales condiciones.

Colección Boschetti: el total de la colección –por no haber estado correctamente conservada– presenta suciedad superficial. El 65 % presentó manchas y signos de desvanecimiento de la imagen, provocado –entre otras causas– por estar en contacto con papeles de inferior calidad y por deficientes condiciones de guarda.

En cuanto a deformaciones superficiales, el 100% presentaba distorsiones dimensionales (alabeo), que modificaron su planitud: ello se debe a su sometimiento a alteraciones continuas de las condiciones medioambientales y al sistema de guarda (superpuestas en su totalidad y en cajas de dimensiones muy reducidas).

En la colección Boschetti, un 8% presentó manchas por presencia de masas adhesivas inadecuadas. El 41% refiere sello de tinta en el reverso y un 40%, inscripciones en lápiz en el reverso. Respecto de este último aspecto –y aunque no se haya alterado la imagen final– es previsible que en el futuro se produzcan alteraciones en la emulsión.

Del total de 170 fotografías, 165 contenían adheridas etiquetas autoadhesivas en el reverso, que si bien no han provocado deterioros, podrían originar oxidaciones localizadas o bien desgarros si se intenta desprender incorrectamente este elemento. De acuerdo al análisis realizado, se recomienda no intentar despegarlas porque el daño podría ser mayor.

Colección Raota: como ya mencionamos, estuvo durante muchos años en sótanos del Banco del Chaco (cuando la colección perteneció a esta institución); pero cuando fue transferida al Museo de Bellas Artes René Brusau, su ubicación en el depósito no significó un mejoramiento en la guarda. Además, varias de estas fotografías tenían entradas y salidas de la institución para ser ubicadas en despachos de funcionarios del estado provincial.

El manejo de la colección y las deficientes condiciones de guarda han contribuido a los cambios en el color. De cualquier manera, su autor manejaba una técnica que le permitía realizar virado de forma voluntaria y controlada durante el revelado (en el cual el barniz al que posteriormente nos referiremos también influía), lo que determinaba una inclinación hacia una tonalidad específica.

Sin embargo, podemos apreciar, en general, un inicio de desvanecimiento de los tintes cyan, mientras las imágenes se orientan hacia el magenta.

Respecto de otros deterioros observados, las que se encontraban enmarcadas en vidrio presentaron un 88% de manchas en soporte primario y secundario; un 10%, cortes y desgarros y un 100%, suciedad superficial en soporte secundario (vidrio y enmarque) con depósitos y acreciones. El soporte secundario, asimismo, presentó en un 80% material graso, a la vez que seis vidrios estaban rotos. También, presentaron problemas en la estabilidad de los marcos y roturas, o perforaciones para ser colgadas en el cartón posterior. Al ser este último de mala calidad, demandó el aislamiento del papel fotográfico. Asimismo, al desenmarcar las fotografías que habitualmente exhibía el Museo, se advirtió la pérdida progresiva de color y la diferencia significativa de las porciones de foto que estuvieron protegidas dentro del marco con aquellas que estuvieron expuestas a la luz.

De las fotografías enmarcadas en cartón con bastidor de madera, el 100% presentó suciedad superficial; el 96%, manchas y el 93%, depósitos y acreciones; todo en soporte primario. El mal estado de conservación llevó a que fueran ensuciadas por diversos insectos y a una importante cantidad de pérdidas en la emulsión de la imagen de las fotos enmarcadas en cartón (un 45%). A la vez, el polvo al que estuvieron expuestas y diversos elementos con los que entró en contacto provocaron raspaduras.



Cambio de color. Imagen hacia el magenta, con desvanecimiento de cyan.



Rotura de vidrios e inestabilidad de enmarque.



Pérdida de emulsión.



Presencia de hongos y pérdida de emulsión por raspaduras.

El mayor riesgo de sufrir degradaciones estaba en la fracción de la colección que se refiere a las fotos enmarcadas en cartón, por la forma en que se encontraban montadas las imágenes; más si se tiene en cuenta que eran originales y que se hallaban totalmente expuestas sin ningún tipo de protección superficial.

El ataque biológico de microorganismos e insectos ha provocado alteraciones químicas (manchas e inicios de reacciones), así como la presencia de foxing –tanto en soporte primario como secundario– se dio en un 68% del soporte primario de las enmarcadas en vidrio y en un 45% de las enmarcadas en cartón.

Asimismo, el proceso color utilizado por Raota es bastante complejo y, por examen microscópico, reveló la aparición de una capa de barniz final de la que se desconoce el tipo y la preparación, a pesar de haberse consultado a colegas y ex alumnos del autor. El barniz, el soporte papel y los tintes de la fotografía color actúan en presencia de la temperatura y humedad relativa (HR) de manera muy diferente: se expande si la HR es alta y se contrae si es baja. Cuando uno de los componentes se expande o contrae más rápido que los otros, aparecen tensiones provocadas por el estrés que pueden generar fracturas, craquelados (se resquebraja sin llegar a romperse) o ampollados; lo cual constituye un deterioro físico que se evidencia en algunas fotografías.

El soporte secundario de estas últimas presenta cartones de muy mala calidad, que transmite los productos de la hidrólisis ácida (provocado por la propia degradación) a la fotografías, sumado a esto un montaje inadecuado, se requiere de una rápida solución a los mismos. Algunas fotografías, además, estaban adheridas al soporte



Restos de adhesivos en fotografías montadas en cartón.



Fotos montadas en cartón con enmarque de madera.

secundario mediante cintas adhesivas de embalaje, por completo inadecuadas y que generan un riesgo de migración ácida al material en custodia.

La observación en el caso del montaje de las copias en carpetas originales del autor –que no se han seleccionado en oportunidad de este primer trabajo– nos obliga a señalar que el aislamiento del material en contacto directo con las fotografías es prioritario y urgente para detener su progresivo.

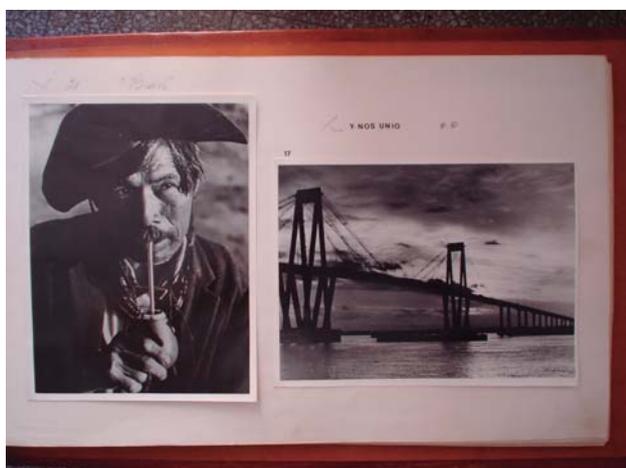
Dado el estado regular que presenta la colección Raota en forma general, no se recomienda su exhibición según la ficha de reporte, pero cabe aclarar que una vez realizada su limpieza, aislamiento de las fotografías y acondicionamiento de marcos, algunas pueden ser exhibidas. Un caso particular de análisis es el álbum de fotografías monocromas de esta colección: realizado probablemente por el autor (que conocía la inestabilidad de las fotogra-



Álbum de muestras monocromas – Colección Raota.



Faltante en Álbum. Inscripciones en tinta y grafito en las páginas.



Muestra de página del Álbum Raota.

fías color), presenta una tapa de cuero donde se encuentra repujada sobre relieve la inscripción "Banco del Chaco". Las hojas del álbum no se corresponden con material de conservación adecuado y, sin embargo, esto no provocó deterioro a las imágenes. Las fotografías fueron pegadas en su centro con adhesivo no recomendado para conservación; mientras algunas preservan esquineros de mylar, que es probable fueran puestos por el autor y pegadas las que se desprendieron. En varias se advierte un desprendimiento del soporte secundario por falta de adhesivo, por lo que se encuentran sueltas en el álbum o con numerosos pliegues o dobleces del papel fotográfico. Sobre su estado, todas las fotografías presentaban suciedad superficial y, en la cara posterior, contenían inscripciones con tinta (en su mayoría hacían referencia al título de la imagen). Es esperable que esa tinta, con el tiempo, pase hacia la emulsión.

Tratamiento y acondicionamiento

- **Separación de las fotografías:** tanto las fotografías en papel como las placas de vidrio fueron recibidas por las Instituciones sin ningún tipo de protección; es decir, sueltas en cajas. La superposición de las fotografías, ante condiciones adversas de temperatura y humedad, produce desprendimiento de las emulsiones por el contacto de unas con otras, como así también estimula las migraciones de gases, acidez y otros componentes. Por tal motivo, una de las primeras tareas fue individualizar las fotografías, separar por materiales y formatos, y guardarlas en sobres provisorios de polipropileno dentro de cajas de conservación fabricadas para dicho fin.
- **Prensado de las fotografías:** diversos motivos, el más reconocido el constante sometimiento a cambios de temperatura y humedad relativa, produjeron en las fotografías de albúmina encurvamiento de la superficie, por lo que se decidió –en el transcurso de su clasificación– ir prensando aquellas que presentaba dicha deformación. El proceso se realizó con prensa, con la imagen colocada boca abajo, con separadores de papel de conservación por cada fotografía, con un mayor de cinco fotografías por prensado que durara 30 horas.

Una vez realizado el reporte de condiciones de cada una de las fotografías, y de haber por ello identificado clara-

mente los problemas frecuentes y su naturaleza (materiales, formatos, estado de conservación, usos, etc.), se avanzó en una instancia de limpieza de las fotografías y su estabilización, para luego definir y confeccionar los tipos de guarda para los casos identificados de cada colección. Para ambas etapas, nos basamos en las prácticas y normas internacionales que rigen el tratamiento de documentos fotográficos.

Limpieza del material

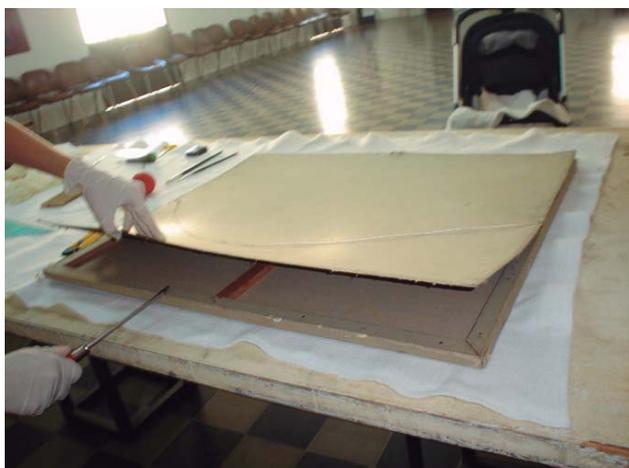
Las tareas de limpieza supusieron un trabajo de suma delicadeza, de estricto cuidado y que fuera adecuado a cada necesidad de los artefactos fotográficos.

En primer lugar, la diferente naturaleza de los materiales que componen los artefactos determinaron distintos procedimientos para su limpieza, pues no es lo mismo trabajar sobre las placas de vidrio que sobre papel resinado terminado con capas plásticas o papel baritado sin

protección final. Las diferencias fueron consideradas con el fin de definir rigurosos criterios para la realización de estas tareas.

Antes de la limpieza del total de las fotografías de Raota, hubo que desenmarcarlas, porque no cumplían las normas mínimas de conservación recomendadas para obras de valor artístico y patrimonial.

Se desenmarcaron 47 fotografías con marcos de cartón y 25 con madera y vidrio. Se observaron daños producidos por los pésimos materiales utilizados y la manipulación inadecuada de las obras. A continuación, se presentan fotografías de estas tareas, ya que consideramos constituyen el mejor testimonio para informar acerca de las condiciones en las que se encontraban y que no se había considerado al momento de elaborar el proyecto. Debe destacarse también que, al ir desmontando los marcos, nos encontramos con situaciones especiales y novedosas lo que llevó a adoptar nuevas medidas de



Las imágenes revelan las tareas de desenmarque de los soportes de cartón y las que se encontraban con marcos de madera y vidrio.



limpieza adecuadas a cada caso particular y acordes a los deterioros detectados. La limpieza, a su vez, se controló mediante la utilización de lupas para no dejar fracciones de fotografía sin limpiar y verificar el grado obtenido.

En las siguientes páginas, presentamos tanto los materiales utilizados como los procedimientos que se llevaron adelante en cada colección.

Colección Simoni

Cantidad: 90 placas de vidrio

La tarea se realizó en forma más rápida que lo establecido originalmente en cronograma, debido a que se decidió trabajar con copias papel para todas las tareas de ordenamiento, documentación y clasificación. La necesidad de copiado exige comenzar con la limpieza mecánica del material, que se realizó de acuerdo con las técnicas de preservación recomendadas.

Negativos de vidrio

Materiales:

- Gamuza suave
- Perilla de goma
- Hisopos
- Alcohol
- Agua

Procedimiento:

Sobre una gamuza suave y blanca, se colocó el negativo con la emulsión mirando al operador. En esa posición, con una perilla de goma suavemente se imprimió aire para la remoción de las partículas más grandes y poco adheridas a la gelatina.



Luego se colocó la placa con la emulsión mirando al paño suave y, con hisopos fabricados ad hoc (sin ningún tipo de geles), se realizó una limpieza del vidrio con una solución formada por 75% de alcohol y 25% de agua destilada. Después fueron ubicadas en las correspondientes unidades de conservación.

Colección Boschetti

Cantidad: 170 (entre copias papel y postales)

Fotografías en Blanco y Negro y foto-reproducciones:

Materiales:

- Gamuza Suave
- Perilla sopladora
- Pinceleta de pello de conejo
- Esponja de goma siliconada

Procedimiento:

Se removió la suciedad superficial mediante perilla sopladora para extracción de partículas grandes y poco adheridas, y un cepillo suave de pelo de conejo para el reverso. Luego, para la parte posterior se utilizó goma siliconada para limpiar con mayor profundidad las fotografías, retirar restos de acreciones y remover manchas



Limpieza placa de vidrio con pinceleta de pelo de conejo.

de oxidación y foxing detectados. La operación, de cepillado se repitió al final.

Colección Raota

Cantidad: 72 originales

Fotografías color en papel resinado

Las tareas de limpieza de esta colección requirieron especial cuidado y atención, dado que se trata de fotografías de gran formato (60cm x 50cm) y cuya limpieza exige el trabajo minucioso y milimétrico de recorrido por toda la superficie. Al mismo tiempo, como se reportó anteriormente, su estado de conservación era inadecuado. Por un lado, enmarcadas en cartones de mala calidad (alta acidez) no aptos para conservación, con utilización de cintas de enmascarar también inadecuadas y en algunos casos adhesivos no permitidos en usos artísticos y de conservación tipo "poxiran", como así la presencia de clavos de hierro herrumbreados como elementos de sostén. Asimismo los marcos de madera y vidrio respondían a las mismas características, totalmente inadecuados y hasta agresivos para la preservación de las fotografías, por la alta acidez de la composición de los cartones (pasepartout y de fondo), adhesivos no permitidos, clavos, etc. La práctica inapropiada en cuanto a la guarda y a la sobre exposición que han tenido aquellas enmarcadas en vidrio, resultó el principal agente de deterioro de las imágenes y provocó adhesión de sustancias extrañas en sectores de las fotografías que fue necesario remover; marcas de herrumbre provenientes de los clavos utilizados, ingreso de insectos y sus consecuencias, humedad, daños



Limpieza placa del reverso con solución de alcohol y agua.

(roturas por manipuleos), viraje de color, rasguños, etc. Asimismo, el trabajo de desmontaje de las fotografías, exigió un máximo cuidado, ya que cada uno de los ejemplares presentaba características diferentes, sea por la forma de fijación de las fotos, por las cintas y adhesivos utilizados, por lo deterioros sufridos.

Fotografías color en Papel Resinado

Materiales:

- Gamuza Suave
- Perilla sopladora
- Pinceleta de pello de conejo
- Gomas siliconadas
- Acetona
- Espátula de teflón
- Bisturí
- Lecron
- Algodón
- Hisopos

Procedimientos:

En primer lugar se desenmarcaron las fotografías de sus soportes anteriores; se registraron en forma individual, así como las observaciones que se iban realizando. Luego se las colocó sobre paño de gamuza suave en la mesa de trabajo para iniciar la limpieza. Se removió la suciedad superficial mediante perilla de aire y después con pinceleta de pelo de conejo. Posteriormente, se pasó esponja de goma siliconada, para alcanzar un mayor nivel de limpieza dado que permite remover manchas de foxing, acreciones de insectos y otros elementos oxidantes.

La presencia de cintas adhesivas (diferentes calidades en cuanto a tipo de celofán y adhesivo) significó un problema para la limpieza, ya que presentaban distintos grados de adhesión e inclusive, una vez que se las retiraba, el pegamento quedaba adherido al papel. Asimismo, se desconoce la fecha en que fueron colocadas, por lo que se hace difícil reconocer marca de cintas y el adhesivo utilizado por cada una. Ante la variedad existente, comportamientos diferentes y distintas fuerzas de adhesividad, se realizó testeo y remoción de cada una con el método de calor y mylar en algunos casos y en otros, mediante utilización de bisturí. En los casos en que el adhesivo quedó pegado al papel, la remoción se realizó con la utilización de acetona pura con hisopos, fabricados ad hoc, previa prueba testeo, y la ayuda de lecron y bisturí. Sobre el lado derecho de las fotografías (sobre la emulsión), se procedió a la remoción de suciedad superficial mediante la utilización de perilla y pinceleta de pelo de conejo.



Limpieza de fotografías con perilla sopladora.



Limpieza con esponja siliconada en reverso.

En el caso de aquellas que se encontraban enmarcadas con vidrio, también se realizó la limpieza de los paspartú con gomas siliconadas. El lavado de los vidrios se realizó con agua y jabón neutro, y luego con solución de alcohol y agua a un 50%.

Se evaluó que un gran número de las fotos que estaban enmarcadas en vidrio no se encontraban en condiciones de volver a exponerse; sin embargo, podría contemplarse la posibilidad de enmarcar las correspondientes a copias del autor.

Colección Raota: Álbum

La limpieza del álbum se realizó con los mismos materiales y procedimientos utilizados para las fotografías y sus correspondientes paspartús: remoción de suciedad superficial mediante el uso de perilla y pinceletas, para posteriormente pasar esponja de goma siliconada.

Selección de materiales que estarán en contacto directo con las fotografías

La protección y salvaguarda de las fotografías consta de interponer barreras físicas contempladas dentro de normas internacionales para tal fin. Existen tres niveles de protección: sobres y cajas, mobiliario y áreas de reserva.

Los sobres y las cajas son seleccionados y diseñados para sostener el microclima donde se hallan las fotografías. Esto requiere un buen conocimiento del comportamiento de los materiales, pero presenta la dificultad de que aquellos que han sido testeados y reconocidos como inertes por la comunidad científica internacional se importan en nuestro país, lo que encarece conside-



Remoción de cintas adhesivas

rablemente el monto del proyecto y nos obliga a realizar elecciones alternativas para tal fin.

Para la realización de los sobres, se decidió utilizar papel para esterilización calidad médico por presentar características idóneas y compatibles con una buena guarda.

Valores Típicos del papel utilizado

- Gramaje 60grs/m²
- PH 7,0
- Contenidos de cloruros: menor de 0,03%
- Contenido de sulfatos: menor de 0,05%

Las recomendaciones sobre el tipo de papel para uso en archivos fotográficos están especificadas en las normas ISO Standard 18902. Debe ser químicamente estable, realizado con fibras de algodón o pulpa de madera blanqueada, con un contenido en alfa celulosa de alrededor de 87%. No debe contar con tintes, ceras, metales o productos capaces de dañar a la fotografía por migración o descomposición. Es importante que no posea impurezas, lignina o peróxidos.

Para la realización de los sobres en sus diferentes formatos, se utilizó papel de acidez neutra Kims (placas de vidrio, y fotografías color 50cm x 60cm), como así también se consiguieron sobres de conservación de la calidad requerida para aquellos materiales cuyas dimensiones y formato lo permitían (fotografías 13x18 blanco y negro – colección Boschetti).

Polímeros sintéticos utilizados para sobres y cajas

Deben ser inertes, no contener plastificantes y ser químicamente estables. Los pocos materiales que se pueden usar con estas características son Poliéster, Polietileno y

Polipropileno, con la condición de que no hayan tenido tratamiento químico superficial y presenten cloruros en su composición.

Para la guarda de las placas de vidrio, las fotografías blanco y negro, y las color de gran formato, se fabricaron cajas de polipropileno adecuadas a las dimensiones requeridas.

Adhesivos

Testeada por la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, existe solo una cinta de doble faz aceptable para los procedimientos de aislamiento y encapsulación de material documental, que no migra ni se deteriora su adhesivo. Es la 3M tipo 415. La decisión estratégica para preservar documentos fotográficos mediante la técnica de encapsulación y/o protección con poliéster, considera la necesidad de protección del material, respetando la historicidad y los procesos elegidos por el autor, sin alteración de su formato original.

Esta cinta se ha utilizado en la preparación de los soportes de enmarque, y en ningún caso en contacto con el material fotográfico.

Acondicionamiento y adecuación del material, determinación del tipo de guarda

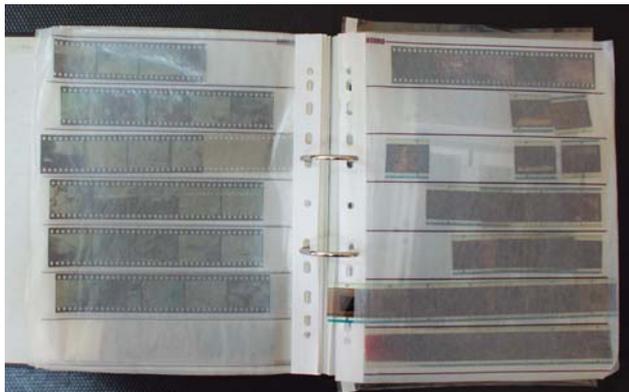
En el ítem anterior expusimos los materiales elegidos para confeccionar las unidades de conservación; ahora detallaremos la forma en que fueron construidas cada unidad. Cabe aclarar que cada una fue diseñada acorde a los diferentes formatos y tipos fotográficos con los que contábamos, y elaboradas por los integrantes del equipo de trabajo.



Sobres de guarda de primer nivel de placas de vidrio de Simoni.



Colección Simoni resguardada en cajas de polipropileno, ubicadas en mueble metálico correspondiente.



Guarda de negativos flexibles obtenidos del proceso de copiado.

Colección Simoni: 90 placas de vidrio, 13x18cm.

Para la conservación de estos negativos de gran fragilidad, se diseñaron y elaboraron dos niveles de guarda: primero dentro de sobres y cajas y luego se los incluyó en un tercer nivel: mobiliario metálico.

Sobres: se confeccionaron 90 sobres de cuatro solapas de papel Kims para cada uno de los negativos.

Cajas: se fabricaron 18 cajas de polipropileno de una sola pieza, ya que las dimensiones de las placas así lo permitían, a efectos de conservar cinco negativos por caja.

Asimismo, los negativos flexibles resultantes de las copias de contacto realizadas también fueron guardados siguiendo criterios de conservación. Para tal fin, se utilizaron hojas de echobotanical encarpetadas y con su correspondiente identificación.



Cajas de polipropileno elaboradas para la guarda de las fotos de Boschetti.

Colección Boschetti: 146 fotos papel blanco y negro, 18x24cm; 3 albúminas de 7x11,5cm; 3 albúminas de 8,50x13,50cm; 1 albúminas de 11,50x17,50cm; 1 albúmina de 9x24cm; 11 postales fotográficas de 9x13 cm; 6 postales fotográficas de 8.50x13.50cm; un negativo celuloide de 18x24cm.

Para las fotografías de esta colección, al igual que para la anterior, se elaboraron dos niveles de guarda: sobres y cajas y luego un tercer nivel: mobiliario metálico.

Sobres: Se utilizaron sobres de conservación disponibles en el mercado dada la estandarización de los materiales de esta colección.

Cajas: se confeccionaron 6 cajas de polipropileno, también de una sola pieza, dentro de las cuales se ubicaron una cantidad de 150 sobres.

Mobiliario metálico: se lo adecuó con pintura especial para la guarda de este tipo de materiales.



Sobre de papel neutro para fotografías de 60 x 50.



Colección Raota: 72 fotografías, 60x50cm.

La preparación de las unidades de conservación para las fotografías de la colección requirió confeccionar ad hoc de cada una de las unidades dada las grandes dimensiones de los materiales. Para ello se establecieron tres niveles de guarda: por un lado sobres individuales para cada ejemplar, carpetas y cajas.

Sobres: se diseñaron sobres/carpetillas de acuerdo a las medidas de las fotografías y a lo permitido por el pliego de papel de conservación: cuentan con tres solapas interiores, que evitan la entrada de polvo y luz, y una tapa donde se identifica la fotografía. Fueron realizados un total de 72.

Carpetas: el segundo nivel de guarda quedó determinado por carpetas de polipropileno conformado por tapas de 70x60cm, atadas con cinta de algodón en los laterales. Cada una de estas carpetas contiene cinco sobres.

Cajas: las grandes dimensiones de las fotografías y las carpetas determinaron la confección de cajas especiales de polipropileno. Por no contar con un adecuado y permanente lugar de conservación, se optó por la fabricación de cajas de bastante altura con el fin de mantener concentrada la colección y evitar que sea dispersada por la Institución. En total, se utilizaron dos cajas grandes par el total de las fotografías.

Identificación

Una vez realizadas las unidades de conservación, se procedió a identificar los materiales que contenían. La señalización se realizó de acuerdo con criterios recomendados en las unidades de conservación (nunca en las fotografías), que indicaran N° de inventario, Código y



Guarda de segundo nivel: cajas de polipropileno.

nombre de la obra en las que correspondía. Asimismo, se señalaron carpetas y cajas con la descripción de su contenido. En el caso de aquellas que se volvieron a enmarcar, la señalización se realizó en el soporte posterior del enmarque de polipropileno.

Acondicionamiento del Álbum

Luego de haber sido limpiado el álbum, se mejoró su estado general; especialmente se fijaron las fotografías que se encontraban desprendidas total o parcialmente de sus hojas. Para fijarlas, se utilizaron bisagras especiales de mylar y cartón de conservación. Otra de las tareas realizadas fue la del interfoliado entre hoja y hoja con papel echobotanical, para aislar las fotografías del papel, ya que estos no eran de calidad archivística y, por lo tanto, el contacto directo con las imágenes causaba daños provocados por la acidez. Una vez fijadas las fotografías e interfoliado totalmente el álbum, se realizó la caja para su guarda con planchas de polipropileno y estructura de fijación realizada con el mismo material.

Conclusiones

La particularidad de trabajar con fotografías históricas radica en la necesidad de construir maneras de mirar e interpretar el discurso visual que ellas contienen en estrecha relación con los contextos en que se producen, circulan y receptionan, como un modo de descifrar el imaginario sociocultural que transmiten. Pero también reclama la atención sobre sus posibilidades materiales-técnicas de preservación, en cuanto son valoradas como instrumentos tangibles de “vehiculización de memoria” (Sudar Klappenbach, 2009).

La posibilidad de recuperar las colecciones Simoni, Boschetti y Raota constituyó ineludiblemente una oportunidad no sólo de asumir el valor de las fotografías históricas como parte del patrimonio cultural regional en su doble dimensionalidad (es decir, como parte de la cultura material del Chaco y como contenedor de sentidos históricos, ideológicos y sociales), sino también de trazar –a partir de a las acciones realizadas– una aproximación integradora al hecho fotográfico en sí.

De esta forma, rescatar fotografías históricas trasciende su dimensión material e incurre en el derrotero de indagación de sus sentidos: qué se ve, o qué nos deja ver una fotografía, qué se oculta tras la superficie inmortalizada por el objetivo son preguntas que siempre nos

asaltan al enfrentarnos con la imagen. En este sentido, el proceso de recuperación y puesta en valor de fotografías emprendido en esta investigación constituyó una posibilidad de rescate de la información que ellas contenían, de los mensajes explícitos e implícitos que conllevan y, en consecuencia, no sólo un compromiso con el pasado inmortalizado en los registros, sino también –y especialmente– una apuesta de cara al futuro hacia donde se proyectan las imágenes en permanente resignificación.

Bibliografía

Aa.Vv. III Encuentro Internacional de Catalogadores, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008.

Baruki, Sandra y Coury, Nazareth. "Entrenamiento para la conservación fotográfica". En *Cuadernos Técnicos de conservación fotográfica*. Fundación Nacional de Arte-FUNARTE-. Río de Janeiro, 1996.

Bustos, Liliana. "De qué hablamos cuando hablamos de Preservación y Conservación de fotografías." En *Historia de la fotografía, 7º Congreso de Historia de la fotografía: Las imágenes y la Memoria colectiva-El rol de los archivos fotográficos*. Sociedad Iberoamericana de Historia de la fotografía. Bs. As, 2003.

Canadian Conservation Institut. Notas del ICC 16/4. *Cuidado de las copias fotográficas en blanco y negro*. Centro Nacional de Conservación y Restauración. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Santiago de Chile (s/f).

Cartier-Bresson, Anne. "Una nueva disciplina: la conservación-restauración de fotografía". En *Cuadernos técnicos de conservación fotográfica*. Fundación Nacional de Arte-FUNARTE. Río de Janeiro, 1996.

_____. "Conservación de fotografía: lo esencial." En *Cuadernos técnicos de Conservación fotográfica 3*. Fundación Nacional de Arte-FUNARTE. Río de Janeiro, 1996.

Cruz Mundet, José Ramón. *Manual de archivística*. Biblioteca del Libro. Fundación Germán Sánchez Rui Pérez. Madrid, 1994.

Daifuku, Hiroshi. "La importancia de los bienes culturales". En *La conservación de los bienes culturales*. Centro Internacional para el estudio de la preser-

vación y Restauración de bienes culturales. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la ciencia y la Cultura. Tournai, Bélgica, 1979.

Hendriks, Klaus. "Almacenamiento y manipulación de materiales fotográficos." En *Cuadernos Técnicos de Conservación fotográfica*. Ministerio de Cultura de Brasil. Fundación Nacional de Arte-FUNARTE. Río de Janeiro, 1997.

Mustardo, Peter y Kennedy, Nora. "Preservación fotográfica- métodos básicos para salvaguardar sus acervos." En *Cuadernos técnicos de conservación fotográfica 2*. Fundación Nacional de Arte-FUNARTE, Río de Janeiro, 1996.

Pescador del Hoyo, María del Carmen. *El Archivo. Instrumentos de trabajo*. Ed. Norma S.A. Madrid, 1986.

Pimstein Casillag, Ilonka. *Conservación fotográfica patrimonial*. Centro Nacional del Patrimonio fotográfico. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Santiago de Chile, 1999.

Sudar Klappenbach, Luciana. *Preservación de negativos de vidrio de Juan Bautista Simoni. Una experiencia de rescate patrimonial*. Trabajo presentado en el Primer Encuentro de Ciencias de la Información del Mercosur. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste, Mimeo, 2009.