

Vestigios de la ciudad moderna en la fotografía argentina contemporánea. Un análisis de las obras "Salamone" de Esteban Pastorino y "Bruma" de Santiago Porter

letirigat@hotmail.com

por Leticia Rigat

Doctora en Ciencias Sociales (UBA), Docente e investigadora (IECH-CIETP - UNR/CONICET) (Argentina)

Resumen

Desde la década de 1990, es posible observar obras fotográficas latinoamericanas en las que se busca explorar y poner en tensión los imaginarios identitarios de América Latina recuperando imágenes-archivos pertenecientes a la tradición visual canónica. Desde esta hipótesis, el presente trabajo busca indagar y analizar las obras de Esteban Pastorino y Santiago Porter, en las que se evoca a los álbumes de vistas del siglo XIX y principios del XX, buscando mostrar la contracara fallida del progreso a partir del registro de diversas ciudades argentinas contemporáneas.

Palabras claves: Fotografía argentina - Memoria - Identidad - Temporalidad.

Traces of the modern city in Argentine contemporary photography. An analysis of the works "Salamone" by Esteban Pastorino and "Bruma" by Santiago Porter

Abstract

Since the 1990s it is possible to observe Latin American photographic works in which the author intends to explore and to question through representation the imaginaries of identity of Latin America by recovering images-archives belonging to the visual canonical tradition. Focusing on this hypothesis, this article aims to investigate and analyze the works of Manuel Piña, Alexander Apostol and Santiago Porter, in which the albums of views from the 19th century and beginnings of the 20th century are evoked, trying to show the negative side of progress by means of the registry of the Argentine American contemporary cities.

Keywords: Argentine photography – Memory – Identity – Temporality.

1. Introducción

El presente trabajo se propone indagar y analizar las obras *Salamone* (1998-2001) de Esteban Pastorino y *Bruma* (2007) de Santiago Porter, en las que se evoca a los álbumes de vistas del siglo XIX y principios del XX, buscando mostrar la contracara fallida del progreso y la modernización económica y social, a partir del registro de diversas ciudades argentinas contemporáneas. Ambos casos pueden incluirse en un conjunto más amplio de obras fotográficas argentinas (y podríamos decir latinoamericanas) en las que se busca indagar los relatos fundacionales de la construcción de los Estados nacionales a partir de prácticas artísticas en las que se confronta el pasado con el presente, rompiendo con los relatos cronológicos.

Estas reflexiones se enmarcan dentro de un proyecto de investigación más amplio en el que, en líneas generales, me propongo indagar sobre la representación de *lo latinoamericano* en autores y obras paradigmáticas de la fotografía latinoamericana a partir de la década de los noventa, buscando reflexionar de qué manera ciertas prácticas fotográficas y ciertas obras deconstruyen nuestros imaginarios identitarios recuperando imágenes-archivos pertenecientes a la tradición visual canónica.

Partiremos de la descripción de algunas cuestiones claves sobre las prácticas representacionales en Argentina hacia fines del siglo XIX y XX, contexto en el que puede reconocerse un uso extendido de la fotografía para generar *mapas visuales* sobre los avances de la modernización y el progreso, a través de la creación de álbumes de vistas de las ciudades con su urbanización administrada por el Estado. En la segunda parte, analizaremos las obras de Porter y Pastorino, focalizando en cómo dichas series fotográficas resignifican los registros de la provincia de Buenos Aires, un siglo después, generando nuevos álbumes que evocan a la modernidad como proyecto inconcluso, o incluso, fallido.

2. Fotografía y paisaje nacional

Las primeras noticias de la invención de la fotografía llegaron tempranamente a América Latina, y ya en 1840 se conocen experiencias de daguerrotipos en México y Brasil, mientras las prensas de los diferentes países de la región iban anunciando el nuevo invento como avance de la técnica y la ciencia.

El daguerrotipo llegaba desde Europa y Estados Unidos en manos de fotógrafos incipientes que venían a realizar expediciones para tomar *vistas de los lugares lejanos*, se trataba de nuevos profesionales que formarían a su vez a un gran número de fotógrafos locales. Ya en 1839, el mismo año en que la fotografía es declarada patrimonio de la humanidad, un barco francés arriba a las costas brasileñas con un grupo de fotógrafos y aprendices, entre ellos se encontraba el abate Luis Compte - instruido por el mismo Daguerre en el funcionamiento del nuevo dispositivo- cuyas imágenes de Río de Janeiro son señaladas como unas de las fotografías más antiguas de Sudamérica (González, 2011; Facio, 2008).

En el caso de Argentina, el bloqueo comercial durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas retrasó un poco más el arribo de la fotografía. Es en 1843 cuando aparece en la *Gaceta Mercantil* el primer anuncio sobre la presencia del Daguerrotipo en nuestro país. Los primeros emprendimientos fotográficos estaban en manos de extranjeros, quienes promovían un nuevo oficio a través de estudios fotográficos que ofrecían retratos para el consumo privado y la documentación del territorio argentino en un contexto de expansión y conquista del mismo. Sobre esto, Valeria González advierte que en Argentina la demanda de la fotografía por parte del Estado recién comenzaría a desarrollarse con las ideologías progresistas de 1880 (González, 2011: 15). Efectivamente, agrega, el primer encargo del Estado argentino fue a Tomas Bradley en 1882 para documentar la nueva ciudad de La Plata, lo mismo sucedió en Buenos Aires en 1883 donde Torcuato de Alvear encargó el registro de la reforma urbana en coincidencia con la creación de la Intendencia. Simultáneamente, distintos fotógrafos comienzan a relacionarse con el Estado a partir del registro de los sucesos oficiales, como es el caso de Antonio Pozzo quien se sumó por iniciativa propia a las Campañas Militares de Julio A. Roca, y Estanislao Zeballo emprendió distintos viajes de estudio por nuestro territorio (agrupando en cada uno gran cantidad de notas, mapas y fotografías).

En este contexto, se comienza a conformar una colección de álbumes de fotógrafos *expedicionistas*: Charles de Forest Fredicks, Benito Panunzi, Christiano Junior, entre otros, cuyas fotografías dieron lugar al inicio del banco de imágenes que creó Alejandro Witcom y que posteriormente fueron donadas al Archivo General de la Nación creado en 1938 (González, 2011). En 1889 se fundó la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFAA) que funcionó hasta 1929 y se centró principalmente en las tomas de vista, costumbres y paisajes. Sus imágenes se difundían a través de folletines, álbumes y contaba con un pequeño espacio de exhibición. La impronta de las imágenes de los miembros de

la SFAA fue principalmente la de crear documentos visuales, diferenciándose con ello de la labor de algunos fotógrafos que comenzaban a crear fotografías artísticas influenciados por la llegada del pictorialismo al país.

El consumo de las fotografías en Argentina se dio inicialmente a través de la adquisición de costosos álbumes y del encargo de retratos familiares, el aumento del mismo se produjo posteriormente, a principios del siglo XX, con el desarrollo de las tarjetas postales. No es nuestro objetivo aquí hacer un recorrido, ni profundizar, los avances técnicos del medio, sin embargo cabe aclarar que el aumento de la demanda de fotografías estuvo directamente relacionado a las nuevas posibilidades que se abrían con las copias múltiples que reemplazaron rápidamente al daguerrotipo (que permitía la realización de una copia única).

La actividad de los primeros fotógrafos y los estudios fotográficos tenía predominantemente un perfil comercial y profesional, en muchos casos la fotografía era pensada como una oportunidad laboral y no como un medio de expresión. En estos primeros momentos la mayor demanda de fotografías era en pos de la adquisición de retratos, mientras iban ganando lugar progresivamente las vistas y costumbres. Como adelantamos anteriormente, la demanda del Estado de registros fotográficos de asuntos oficiales se desarrolló posteriormente, principalmente a partir de la década de 1880. En relación a esto, Verónica Tell explica que la fotografía se transformó en un medio de registro de los cambios y de las permanencias, tanto de los espacios rurales como urbanos, y hacia fin de siglo XIX, se sumaron una serie de usos institucionales y culturales que iban ampliando el universo de lo fotografiable y “la imagen fotográfica se instauraba cada vez con mayor fuerza como instrumento no sólo de documentación sino también de validación de lo representado” (Tell, 2011: 12-13).

La creación de documentos visuales, siguiendo los cánones de la época, fue ganando terreno no sólo entre los extranjeros sino también entre los nuevos fotógrafos locales que comenzaban a abrir sus propios estudios profesionales. Los mismos se dedicaban al registro del territorio argentino, no sólo de las crecientes ciudades sino también del campo, los paisajes y los tipos humanos. Numerosos álbumes fueron creados en este contexto, los álbumes en torno a los desarrollos urbanos como los de Georges Bradley en La Plata a pedido del gobernador Dardo Rocha; el “*Álbum Panunzi*” con escenas urbanas y rurales realizado en 1865; el ya mencionado registro de Antonio Pozzo quien por iniciativa personal acompañó al ejército de Julio Roca en su *Campaña del Desierto*; el registro de Pedro Morelli (contratado por los ingenieros Carlos Encina y

Edgardo Morelli) en el *País de las Manzanas* en 1882 (actual territorio de Neuquén); los álbumes de Samuel Boote: *“La gran colección de vistas del país”*; y los de Emilio Halitzky quien se dedicaba a registrar las reformas en Buenos Aires realizadas por su primer intendente Torcuato de Alvear entre los años 1880 y 1885 (González, 2011). Asimismo en 1884, cuando se institucionaliza la ley 1420 que decretaba la obligatoriedad de la educación primaria, el Consejo Nacional de Educación encargó a Boote que fotografiara los nuevos establecimientos educativos, ya sea con o sin alumnos, para conformar un álbum que fue exhibido en la Exposición Universal de París en 1889, una muestra en el extranjero del progreso en Argentina (Tell, 2011).

Anterior a los encargos de la administración de Dardo Rocha y Alvear, Tell afirma que otros álbumes fueron realizados sobre las ciudades de Rosario, por el alemán George H. Alfeld en 1866 (y otro anónimo en 1868); en Córdoba, realizado por Cesare Rocca en 1871; y finalmente un libro de la Provincia de Tucumán publicado por Arsenio Granillo. Estos dos últimos se diferencian por haber sido realizados a instancias de la Exposición Nacional de Córdoba en 1871 (la primera celebrada en el país).

Asimismo, Pozzo y Cambaceres, además de sus emprendimientos personales y sus iniciativas de fotografiar acontecimientos oficiales (muchos de los cuales fueron autofinanciados), se destacaron por sus trabajos por encargo de la empresa que llevaba adelante trabajos de infraestructura e ingeniería. Un ejemplo de esto último fue el registro del Ferrocarril del Oeste (FCO) en 1875, cuyas imágenes tenían fines tanto documentales como publicitarios (Facio, 2008). En 1898 FCO (rebautizado como Ferrocarril de la Provincia de Buenos Aires en 1884) era objeto de un nuevo proyecto fotográfico, esta vez en manos de Samuel Boote (quien realizó dos álbumes con las fotografías tomadas de estaciones, talleres y puentes). Además del ferrocarril, se realizó el registro fotográfico de otros avances de la modernización, por ejemplo, el de las obras de saneamiento de la ciudad de Buenos Aires en manos del fotógrafo Jorge Holtzweissig y sus imágenes publicadas como *“Memorias de la Comisión de aguas corrientes. Cloacas y adoquinado correspondiente al año 1875”* (Tell: 2011: 16). Sobre esto, tanto Tell (2011) como Priamo (2003), reparan en que la fotografía se incorporaba de modo permanente a las actividades de dependencias estatales (Ministerio de Obras Públicas con sus dos direcciones: Obras Hidráulicas y Arquitectura), creando departamentos de fotografía y archivos fotográficos para documentar los emprendimientos modernizadores. A lo que se sumaba una imagen de la clase trabajadora argentina de la época en donde se evidenciaba la presencia de extranjeros y criollos como sujetos del progreso.

Por fuera de estas asociaciones y de los encargos fotográficos por parte de los organismos públicos, a fines del siglo XIX y principios del XX, dos fotógrafos han ganado con el tiempo un tratamiento diferente, un renombre más asociado a la corriente documental y una lectura estilística de su obra. Esta revalorización con respecto a sus contemporáneos tiene que ver con las diferencias que los mismos fotógrafos manifiestan en sus trabajos. Nos referimos a la obra de Christiano Junior y Alejandro Paillet.

Christiano Junior fue un fotógrafo nacido en Portugal que llegó a Brasil cuando era muy joven y en 1868 se instaló en Buenos Aires abriendo su propio estudio fotográfico. Se destacó como retratista, fotografiando personajes importantes de la clase dirigente (como Mansilla, Alsina y Sarmiento), fue también el primer fotógrafo (y socio) de la recientemente creada Sociedad Rural Argentina, y se encargaba de documentar sus primeras exposiciones. En 1876 publicó un álbum con doce fotografías de Buenos Aires y sus alrededores, titulado "Vistas de la República Argentina. Provincia de Buenos Aires", en el cual con una breve introducción anunciaba su proyecto: la creación de una serie de álbumes dedicados a diversas regiones del país, donde no se ocuparía, como lo habían hecho fotógrafos contemporáneos a él de presentar sólo escenas del campo, donde únicamente se transparenta la vida rústica, sino la República Argentina monumental y artística que eleva sus cúpulas arrogantes en el centro de las ciudades (citado por Priamo, 2003).

Al año siguiente publicó su segundo álbum de la serie, también dedicado a la provincia de Buenos Aires, en donde cada fotografía iba acompañada por un comentario bastante extenso traducido en cuatro idiomas (cuyos autores eran los historiadores Mariano Pelliza y Ángel Carranza). Esta articulación de texto e imagen, según Priamo, ubica al proyecto de Christiano Junior como el *primer ensayo fotográfico* propiamente dicho que se planteó en nuestro país. Su propósito era convertir a sus álbumes en una fuente de información de primer orden sobre las características más prometedoras de Argentina en términos de progreso, de modo tal que sirvieran como herramientas de promoción a los gobiernos y empresarios empeñados en el desarrollo del país, tanto aquí como en el exterior (Priamo, 2003: 44-45).

Según Tell, hay dos cuestiones importantes para destacar sobre Junior, una de ellas lo aproxima a sus contemporáneos y la otra marca una diferencia en el modo en que produce sus obras. La primera de ellas es que al igual que los fotógrafos de su época, Junior mantiene una estrecha vinculación con la idea de progreso que atraviesa todo el siglo XIX y que se ve reflejado en la creación de álbumes -ya sea por encargo o por

iniciativas propias- sobre la modernización en Argentina. La segunda cuestión es que, a diferencia de los fotógrafos de la época, Junior manifiesta un concepto que atraviesa toda su obra, posicionándose como Autor fotográfico y planteando una reflexión sobre su propia producción (Tell, 2009). La mayoría de sus imágenes retratan espacios urbanos: la Casa de Gobierno, la Catedral, el Congreso, la Plaza de la Victoria y 25 de Mayo, el paseo de Julio, la ribera, las estaciones de ferrocarril, etc., y se conocen solo algunas fotografías de costumbres, gauchos y escenas rurales –las que por otra parte no fueron incluidas en sus álbumes- y cuando aparecía una escena rural ésta lo hacía mostrando las ideas de modernización del campo, relacionadas a la Sociedad Rural.

En cuanto a las fotografías de la ciudad, Tell afirma que los motivos y las escenas se van repitiendo entre los diferentes fotógrafos a partir de un imaginario de lo urbano, y explica en relación a Junior que por lo general sus imágenes se encuentran despobladas, haciendo primar los espacios antes que sus usos: “eran espacios semi-vacíos que sin embargo, por las diagonales en las composiciones, no carecían de dinamismo. De esta manera, Junior lograba que la ciudad hablara casi por sí misma, estructuralmente, del potencial movimiento que contenía” (Tell, 2009: 158). El objetivo de Junior, expuesto por él mismo en el prólogo de su primer álbum, era claro: mostrar el progreso y la fortaleza de las instituciones, los adelantos y la belleza nacional, tanto en el país como en el exterior. De esta manera, Junior logra posicionarse como el autor de sus álbumes, articulando formas que le son propias, una idea de obra personal (Tell, 2009: 163).

La segunda figura que es destacada dentro de la corriente documental en Argentina es Fernando Paillet, quien nace en 1880 en la colonia santafesina Esperanza, lugar por excelencia de su creación fotográfica. El auge de su producción se da entre los años 1894 y 1940. En 1902 abre en Santa Fe su primer estudio fotográfico, realizando un importante registro de su ciudad natal: calles, actos públicos, paisajes y edificios. En 1922 sistematiza su trabajo, a partir del registro de los cambios en la ciudad a través de más de 50 fotografías en los interiores de bares, negocios y talleres. Paillet, buscaba crear una imagen de Esperanza como colonia en progreso, incluyendo en su obra a la figura del inmigrante, y a partir de 1920, su trabajo documental sobre Esperanza se concentró en indagar la memoria social e histórica de la ciudad.

De una manera independiente o por encargo de funcionarios públicos, los registros de las ciudades hacia fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX mantenían un espíritu afín: generar un mapa visual, construir una iconografía que representara el avance hacia el futuro prometido de progreso y modernización de los Estados nacionales. Se trata

de producciones visuales construidas a partir de un imaginario de lo urbano, en el que la ciudad es pensada como un instrumento para producir una sociedad cultural y políticamente moderna (Gorelik, 2003).

En la definición de Castoriadis, el imaginario se establece a partir de una relación intrínseca entre el simbolismo institucional y la vida social, implica “la capacidad elemental e irreductible de evocar una imagen” (Castoriadis, 2003: 204). El imaginario actúa en la construcción de un orden social, como referencia a las representaciones en una determinada situación histórica. Desde esta perspectiva, los imaginarios urbanos son parte de los imaginarios sociales, y los entendemos como conjunto de significaciones acerca de la ciudad, que determinan las relaciones sociales y crean particulares formas identitarias de sentir, representar, decir y hacer (Golpe y Bidegain, 1998).

En este sentido, en las repúblicas independientes de América Latina, la urbanización se constituyó como el símbolo de control, orden y progreso de la Nación como comunidad imaginada, como el camino para llegar a la modernización social, cultural y política (Rojas Mix, 1978).

En relación a los álbumes de vista, Priamo (2003) afirma que pueden ser considerados como los primeros *Protoensayos* fotográficos dedicados al Estado Moderno argentino: en cuanto a la búsqueda de echar las bases de una Industria nacional, de las concepciones de la educación pública como el sustento de una sociedad moderna, la construcción de la ciudad de La Plata como símbolo de la voluntad moderna de urbanización sobre el desierto, y finalmente, el desplazamiento y exterminio de los pueblos originarios como símbolos del dominio del estado sobre los territorios a través de la organización militar.

3. Fotografía contemporánea y vestigios de lo nacional

Nos interesa detenernos ahora en dos series fotográficas contemporáneas que evocan de alguna forma a las producciones de álbumes sobre las ciudades y sus procesos de modernización, generando un discurso crítico sobre el presente, sobre las tramas fallidas de estos procesos en el paso del siglo XX al XXI. Se trata de una operación muy propia del arte contemporáneo: retomar el pasado para hablar del presente (Smith, 2012; Giunta, 2014).

En América Latina es posible observar que la violencia vivida a partir de las dictaduras militares, que comienzan a establecerse en los años 60, y luego la

implementación de las políticas neoliberales en la década de 1990, fueron factores que generaron un fuerte cambio en la forma de pensar la propia identidad. En Argentina estos dos puntos pueden considerarse como dos ejes centrales para reflexionar sobre las temáticas abordadas en distintas producciones fotográficas de la época.

En efecto, en los años 1980 con el retorno a la democracia cobra un papel importante la cuestión de la reconstrucción del pasado y los discursos sobre la memoria, esto se corresponde asimismo con un contexto más general en donde, como explica Andreas Huyssen, los discursos sobre la memoria y el debate sobre el significado de determinados acontecimientos históricos cobra un impulso sin precedentes en Occidente, un giro hacia el pasado que contrasta con los imaginarios de principio de Siglo, cuyas promesas de progreso no hacían más que mirar hacia el futuro (Huyssen, 2009). Esta promesa de modernización, y los impactos devastadores que tuvieron en la región políticas como el Plan Cóndor y la posterior apertura al neoliberalismo, dieron lugar también a discursos que proponen una revisión identitaria que busca recuperar parte de nuestra historia, en términos de origen y colonización, una colonización que es revisitada en el presente como una visión crítica del contexto contemporáneo, como bien afirma González: “el programa neoliberal instaurado en Argentina en los años 90 no sólo implicó el desmantelamiento de la industria nacional y del Estado benefactor; la apertura irrestricta a los flujos del capital global también tuvo su impacto en el campo de los bienes simbólicos” (González, 2011: 117).

En este sentido, podemos observar que en las producciones fotográficas argentinas de las últimas décadas estas cuestiones se tornan centrales, principalmente (aunque no únicamente) en lo que refiere a las prácticas contemporáneas, en las que, como observa Andrea Giunta, es posible observar un *retornar el pasado desde las imágenes*, pero no como una mera repetición, sino desde el análisis, desde el cuestionamiento de las iconografías gestadas como parte del imaginario de la nación: “el pasado es visitado, recuperado desde sus síntomas en el presente, ya no es un pasado cuestionado para anticiparse a un futuro prometido (como en la modernidad) sino su interrogación desde el presente, para comprender el tiempo en que vivimos” (Giunta, 2014: 28). Una mirada crítica del tiempo presente que en nuestro país podemos ver tanto en las temáticas de las obras fotográficas como en los modos de representarlas.

En la década de los noventa, en Argentina, al igual que en muchos otros países latinoamericanos, se comienza un proceso de establecimiento del modelo económico neoliberal, cuyo primer resultado fue una momentánea mejora económica y financiera que

ocultaba la privatización de empresas públicas, la apertura al capital internacional y la importación, la progresiva destrucción de la industria nacional, entre otras características de las políticas económicas implementadas durante las presidencias de Carlos Saúl Menem (1989-1999). En muchos sectores se dio un proceso de modernización financiera y tecnológica, con una ampliación de los mercados con miras a las economías globalizadas, un avance de los productos importados y un impulso al consumo.

En el año 1999 asume la presidencia de la Nación Fernando de la Rúa, quien no logra terminar su mandato y debe renunciar al cargo en diciembre del 2001 tras el estallido social que produjo el conjunto de medidas económicas y políticas del gobierno que terminaron de desatar la crisis económica y financiera del país. Cerrando la década del noventa las consecuencias del neoliberalismo ya se hacían sentir, De la Rúa pese al deterioro de las reservas y de la difícil situación social, da continuidad al modelo de paridad cambiaria establecido durante los mandatos de Menem, según el cual un peso argentino equivalía a un dólar estadounidense. Un modelo que logró sostenerse por algunos años a costa de la privatización de empresas y recursos del Estado, que culminó en diciembre del 2001 con una fuerte crisis económica, protestas sociales masivas, saqueos en locales comerciales, represiones policiales (que dejaron el saldo de 39 muertos). En este contexto, De la Rúa debe abandonar su cargo y el conflicto continuó con una profunda crisis institucional, "la frase que unía el reclamo, que se vayan todos, condensaba el rechazo hacia la clase política y la devaluada legitimidad de las instituciones" (Giunta, 2009: 28).

Algunas obras fotográficas de artistas argentinos que emergen en este contexto, parecen aludir al vaciamiento, la retirada del Estado tras los años noventa, de su reducción a su mínima expresión. Nos detendremos en dos en particular: [Salamone](#) (1998 - 2001) de Esteban Pastorino y [Bruma](#) (2007) de Santiago Porter.

Haciendo referencia a las obras de estos dos fotógrafos, Paula Bertúa (2020) advierte que en ellas puede observarse la configuración de un itinerario en el que se registran entornos urbanos y edificaciones de diversas localidades de Argentina, como:

Testigos físicos de los idearios de progreso que marcaron ciertas etapas puntuales de reactivación económica y social del país, los espacios, edificios y monumentos retratados por estos fotógrafos configuran un mapa espectral de capas temporales superpuestas, donde es posible leer usos, apropiaciones y abandonos, las huellas de la historia y los efectos políticos que convirtieron a esos lugares en ruinas desde el momento de su concepción (Bertúa, 2020: 42).

En consonancia con esta hipótesis nos interesa reparar en un aspecto central de ambas series fotográficas. Además del registro de los edificios como ruinas de un pasado o de un proyecto modernizador que no logró concretarse, ambas series fotográficas reiteran el registro documental desde la ausencia del sujeto. Un punto no menor considerando que el establecimiento de la modernidad se dio conjuntamente a la colonialidad, es decir, un fenómeno histórico de larga duración que refiere a un patrón de poder que opera a través de la naturalización de jerarquías territoriales, raciales, culturales y epistémicas, posibilitando la reproducción de las relaciones de dominación (Mignolo, 2016).

En *Salamone*, Pastorino produce un álbum de fotos en los que se incluye el retrato de diversos edificios creados por el arquitecto Francisco Salamone en la provincia de Buenos Aires durante la década de 1930. Con el proyecto de urbanizar la pampa argentina, el entonces gobernador de la provincia, el conservador Manuel Fresco, encargó a Salamone el diseño de diversas instituciones. El arquitecto de origen italiano creó más de sesenta edificaciones -en las que cruzaba diversos estilos: futurismo, art-déco, cubismo checo, expresionismo y constructivismo ruso (Arbide, 2003)- en el lapso de cuarenta meses en distintas localidades del sudoeste de Buenos Aires, los rubros fueron básicamente tres: mataderos, cementerios y palacios municipales. Diseños arquitectónicos monumentales se erigían en medio de ciudades con escaso desarrollo urbanístico hasta el momento, superficies planas con humildes asentamiento que se habían ido congregando tras los frentes levantados para defenderse de los indios en el siglo XIX.

El proyecto de Salamone se llevó a cabo en el contexto de los años treinta del siglo XX, momento en que las obras públicas de edificios y caminos, se transformaron en un motor simbólico de la reactivación económica de un país golpeado por la crisis económica internacional iniciada en 1929. Los años treinta significaron también el inicio de una serie de dictaduras militares que se sucedieron en Argentina a lo largo del siglo XX. Dichos años son conocidos como la *Década Infame*, estuvieron marcados por la dictadura cívico-militar al mando del general radical José Félix Uriburu. La grandeza de las edificaciones y su monumentalidad buscaba representar simbólicamente la *eficacia administrativa* del Estado.

Hacia fines de la década de 1990 todos los edificios de Salamone continuaban en pie, en desuso la mayoría de los mataderos (o transformados en instituciones alejadas de sus funciones originales); corroídos por el paso del tiempo en el caso de los cementerios;

y aún en funcionamiento los palacios municipales. Pastorino fotografía estas edificaciones, resaltando con el encuadre la monumentalidad de sus dimensiones y utilizando un viejo procedimiento de revelado a través del uso de goma bicromada, una técnica decimonónica que genera imágenes monocromas. El uso de esta técnica refuerza la alegoría a aquellos viejos álbumes fotográficos que hacia fines del siglo XIX y principios del XX, buscaban generar un imaginario social de un Estado presente, de un proceso de modernización que se veía reflejado en el avance de la urbanización. Las imágenes reveladas a través de un proceso antiguo, en desuso, refuerza las conexiones entre el pasado y el presente. En relación a su obra, Pastorino afirma:

Mi interés por el tema nació en 1997, cuando el crítico Edward Shaw presentó una exposición documental que revelaba buena parte de la producción de Salomone. Fascinado por las implicancias simbólicas de ese programa edilicio - símbolos que penetran en el terreno político, histórico, literario y, en general, ideológico-, me decidí a explorar fotográficamente esta arquitectura. [...] Desde mi perspectiva, su labor como arquitecto oficial manifiesta, visto desde la actualidad, el fracaso de una utopía de país. Si bien la gestión de Fresco fue muy exitosa, detrás de su ambicioso programa urbanístico se puso en evidencia, una vez más el fracaso del proyecto de una Argentina agroganadera rica y poderosa. Y el fracaso abre la grieta entre la ficción en la que todavía creemos y la realidad que no nos decidimos a aceptar (Pastorino, 2003: 138).

Veintisiete fotografías en blanco y negro, centradas en las fachadas de las monumentales construcciones de Salamone. Tomadas a distancia, desde un punto de vista contrapicado que acrecienta la sensación de monumentalidad, los frentes de los edificios se destacan en blanco y negro sobre un cielo nocturno altamente contrastado en negro, que da la sensación de una ciudad fantasma. La construcción visual de este conjunto de fotografías de edificaciones monumentales, como si fueran antiguas esculturas, connotan la ausencia de la vida social en sus interiores. Entre la ficción y la realidad, las imágenes de Pastorino se cargan de un halo fantasmal cuya función simbólica busca expresar el fracaso de un proyecto modernizador.

Desde el año 2005, Santiago Porter comienza a realizar su serie fotográfica *Bruma*, la misma incluye diversas imágenes de la Capital Federal (Buenos Aires) y de otras localidades del país, creadas con una cámara fotográfica de gran formato. Su obra se divide

en tres partes. *Bruma (primera parte)* se enfoca de manera frontal en las fachadas de diversos edificios gubernamentales o de administración pública o social, construidos entre finales de la década de 1930 y principios de la década de 1950, entre ellos: el Ministerio de Economía; el Poder Judicial de la Nación; La Casa de la Moneda de la Nación; el Policlínico Ferroviario Central; la Administración Federal de Ingresos Públicos; un edificio militar; un edificio de la Confederación General del Trabajo (CGT). El propio Porter explica que el desarrollo de su obra sigue un patrón conceptual que se inició con la historia del Policlínico Ferroviario:

Un edificio que me llamó la atención por su monumentalidad, por sus dimensiones, del cual tenía presente su historia. El Policlínico Ferroviario, inaugurado por Perón en 1952, es una mole de nueve pisos y más de 10.000 metros cuadrados que supo tener casi 700 camas para atender a casi 225.000 afiliados de la obra social de los ferroviarios. Con el cierre de ramales y la privatización de los servicios de trenes en la era menemista, fue disminuyendo abruptamente la cantidad de empleados ferroviarios y mermaron los aportes a la obra social por lo que el hospital cerró en 1999, envuelto en una nube de escándalos y corrupción (Porter, 2007: en línea).

Bruma (segunda parte) fue realizada durante los años 2008 y 2016, en ella Porter fotografía sitios, monumentos y estructuras: "este segundo capítulo responde a cierta idea de cómo muchos monumentos creados con el fin de conmemorar eventos específicos terminan resultando obsoletos" (Porter, 2008: en línea). Torres de vigilancia de cárceles que no terminaron de construirse; paredes de fusilamiento; esculturas decapitadas; puentes inconclusos que no conectan con nada; entre otros, son los focos de interés de esta segunda parte de *Bruma*. Una de las imágenes que la integran, la más conocida del conjunto, retrata a la escultura decapitada de María Eva Duarte de Perón, la figura en primer plano está acompañada a su izquierda por la escultura de Juan Domingo Perón, apenas entrada en cuadro, también decapitada y sin las manos. Ambas fueron encargadas por el propio Perón en 1952, tras la muerte de Eva, al escultor Leone Tomassi. Iban a ser ubicadas en el frontispicio de lo que sería el mausoleo donde enterrarían a la primera dama. Durante el Golpe cívico-militar de 1955, en el que Perón es derrocado y expulsado al exilio, los militares de la llamada Revolución Libertadora -en su afán de borrar todo simbolismo del peronismo- irrumpieron en el taller del escultor, decapitaron las esculturas, y las

arrojaron al Riachuelo de la ciudad de Buenos Aires. Fueron rescatadas cuarenta años más tarde, durante la presidencia de Menem, y colocadas en la Quinta 17 de octubre, sitio donde Perón y Eva solían pasar los fines de semana y donde hoy descansan los restos de Perón.

La tercera parte de *Bruma* fue iniciada en el año 2012 y aún se encuentra en proceso. En ella, Porter se desplaza desde la capital argentina a otras localidades del país y fotografía paisajes cuya fisonomía fue modificada, ya sea por el paso del tiempo o por decisiones políticas, bajo el mismo eje conceptual, la historia que puede percibirse o descubrirse en las apariencias y huellas de las cosas. El artista destaca del conjunto de fotografías que integra esta tercera parte, la imagen de un bosque muerto de la provincia de Tierra del Fuego. Establece aquí nuevamente un claro nexo entre el pasado y el presente:

En el año 1946, la Marina argentina, con el fin de expandir la industria peletera y obtener réditos económicos en la casi desierta isla de Tierra del Fuego, importó 25 parejas de castores de Canadá, traídos especialmente desde la provincia de Alberta en un avión de la Armada Argentina. El proyecto fracasó y los animales comenzaron a multiplicarse sin control debido a la ausencia en la Argentina de sus depredadores naturales. Hoy, más de 100.000, los castores han ocasionado un desastre irreparable. Sus diques inundan terrenos en donde los árboles mueren. El castor reina en lo que se ha constituido el cementerio de otras especies: árboles muertos, nidos que ya no están, aves que forzosamente han inmigrado" (Porter, 2012: en línea).

La apariencia densa de las imágenes de Porter evoca la decadencia de las instituciones públicas y un presente en el que las promesas de los discursos nacionales de grandeza no llegaron a cumplirse. Porter fotografía las fachadas de estos edificios como si fueran, en términos de Cortes Roca (2017) retratos del Estado o Biografía Ilustrada del Estado, a partir de un ambiente brumoso, relativiza los imaginarios y cuestiona sus funciones. En este sentido, la autora repara en las resonancias de los álbumes de estampas en la obra de Porter:

El proyecto no deja de evocar cierto género muy caro al siglo XIX, al álbum de estampas nacionales, que reunían los paisajes de la república y sus personajes

típicos. Hinchidos de orgullo patriótico, esos libros de fotografías capturaban especialmente aquellos signos inequívocos del progreso, que elevan sus cúpulas en el centro de las ciudades, como afirma, por ejemplo, Christiano Junior en su *Vistas y costumbres de la República Argentina*, un álbum de 1876 que, en realidad, es fundamentalmente un libro de estampas de la ciudad de Buenos Aires. Hoy, ningún fotógrafo podría ir en busca de esas imágenes excepto para ilustrar una guía turística; pero sí podría -y muchos lo hacen con grandes resultados - perseguir su contracara, señalar el reverso del progreso, las tramas fallidas, el desliz de lo disfuncional, el lugar en el cual las ciudades y los signos trastocan las fábulas del progreso (Cortes Rocca, 2017: 14).

La cámara de gran formato utilizada por el artista, evoca los viejos dispositivos que con fuelles y telas negras producían una única placa. Gracias a esto produce fotografías de gran formato con las que metaforiza la obsolescencia de estos monumentos, como afirma Bertúa (2020: 51) “fotografiar edificios, espacios y objetos que han sido paradigmáticos de determinados períodos de la historia pero cuyo origen y existencia se han neutralizado en un paisaje mudo y asimilado resulta, a los ojos de Porter, un ejercicio necesario de memoria”.

El título de la obra -Bruma- es elocuente y completa el sentido de esta serie, dando un eje de lectura al conjunto de fotografías que la integra. El subtítulo: “Fotografías de la Argentina o de una posible relación entre el aspecto de las cosas y su historia”, sugiere dos ideas, la de ruina y la de patrimonio, ambas relacionadas a la búsqueda de “evidenciar las distintas capas de la historia acumuladas en esas arquitecturas deterioradas” (Porter, 2012: en línea). Así, en las apariencias de los monumentos, paisajes y edificios, el artista busca descifrar las tramas ocultas de la historia, una superposición de temporalidades que las envuelven como la bruma.

Bruma (primera parte) congrega un conjunto de imágenes de edificios a los que fotografía de manera frontal, ubicando el dispositivo de manera tal que el resultado da a ver fachadas gigantescas de mármol y cemento, sobre este conjunto Cortes Rocca afirma:

Es incluso más que una escena vacía: es la escena de un vaciamiento, es la escena de un Estado en retirada. Lección de anatomía o autopsia, entonces, de un Estado herido de muerte en los años 90 por efectos de la euforia privatizadora que trituró, lentamente, todo espacio común. Se trata de ese

Estado reducido a su mínima expresión, a las instituciones apenas indispensables para que la máquina siga funcionando. Se trata de ese Estado que, en el momento culminante de su biopoder, expresa su potencia en una paradoja espacial: encerrar afuera. Esa máquina fantasmal que deja morir crea sujetos residuales a los que libera a su suerte, encierra a la intemperie, opera dejando afuera y ante las puertas de la ley. (Cortes Rocca, 2017: 16).

Los retratos institucionales de Porter están cerrados y su entorno vacío, despoblados, buscando significar que el Estado ha sido reducido a su mínima expresión (su fachada) y ya no representa a nadie.

Tal como advertía Verónica Tell respecto a la creación de álbumes fotográficos hacia 1880, tanto en el trabajo de Pastorino como en el de Porter es posible observar la búsqueda de registrar permanencias y transformaciones, haciendo de la imagen un hecho cultural que más allá de la documentación buscan generar una poética de lo representado.

Pastorino, a través del uso del blanco y negro -producto de una vieja técnica fotográfica- da a las monumentales construcciones de Salamone un aspecto onírico, las imágenes se presentan con una falta de claridad que enturbia la visibilidad de los edificios. La densidad de las imágenes nos ubica en el límite del pasado y el presente como si estas edificaciones fueran fantasmas.

Por su parte, Porter, trabaja con fotografías a color, posicionándose de manera frontal a su referente fotográfico, las instituciones cerradas y las calles vacías, resignifican el imaginario urbano de la ciudad como puente a una nueva sociedad, hoy una sociedad ausente. La ciudad es ahora el desierto y las instituciones del Estado monumentos.

4. Reflexiones finales

Como hemos podido observar, tanto la obra de Pastorino como la de Porter, realizan registros fotográficos en los que re-significan ciertas imágenes archivo, es decir, imágenes disparadoras de múltiples imaginarios e iconicidades subyacentes en las que persisten *improntas del pasado* (Catelli, 2014). Es posible pensar ambas obras en relación a los viejos álbumes de fotos de ciudades, cuya función -o motivación- en otros contexto histórico (fines del siglo XIX y principios del XX) fue la de generar un imaginario de lo Nacional, del orden y la institucionalización, del progreso económico y social. Si retomamos lo imaginario en el sentido que le atribuye Castoriadis (2013), una relación entre el simbolismo

institucional y la vida social que se desplaza a través de un conjunto de prácticas y espacios interrelacionados, creadores de sentido; podemos afirmar que lo que se veía reflejado en estas producciones canónicas de la fotografía era el afán de los recientes Estados Nacionales de producir un imaginario nacional que actuara como fuente de identificación para la sociedad. Se fue perfilando de esta manera un discurso sobre la identidad en asociación a los conceptos de patria, Nación y nacionalismo. Como explican Solorzano-Thompson y Rivera-Garza (2009: 138), en América Latina los estudios identitarios sientan sus raíces en el siglo XIX y parte del siglo XX, en donde las guerras de independencia, los nuevos gobiernos e intelectuales latinoamericanos comenzaron a interrogarse sobre la cuestión de lo nacional y pusieron en el centro del debate la heterogeneidad de sus poblaciones (compuestas principalmente por europeos, criollos, indígenas, africanos y la mezcla de dichos grupos), el consenso liberal consistía en unir simbólicamente a los habitantes bajo una sola identidad.

Hacia fines del siglo XX y principios del siglo XXI, un número creciente de obras fotográficas latinoamericanas buscan explorar y tensionar los imaginarios identitarios de América Latina, recuperando imágenes de archivo, indagando las funciones de la fotografía y las formas de la visualidad que atraviesan nuestras memorias. Obras que generan una lectura de la temporalidad compleja, donde el relato histórico no se proyecta desde la linealidad, sino desde la coexistencia de temporalidades diversas en el presente, que anacroniza a la vez el presente, el pasado y el futuro (Didi-Huberman, 2009).

Podemos ubicar las series fotográficas de Porter y Pastorino dentro de este conjunto, en ambas se incluyen las imágenes de ciudades vacías (despobladas), con monumentales edificios creados en otros contextos históricos cuyas funciones proyectadas a un futuro no se cumplen en el presente, ni se cumplieron en el pasado. Los edificios son representados de manera monumental desde las técnicas de ambos fotógrafos, ambos adhieren a las imágenes una atmósfera de lo onírico, o lo fantasmal. Las ciudades se transforman así en los mapas en donde pueden localizarse los vestigios de un ideal político y social, que ha caído en la decadencia y la corrupción de lo inconcluso, de las ruinas de la modernidad. Lo que queda siempre fuera de marco es el sujeto, las instituciones cerradas, las edificaciones inconclusas, los paisajes deteriorados y acechados, son alegorías a los procesos políticos y sociales en los que se ha determinado siempre la distinción de un *otro*, otro que por raza, género o clase queda fuera (por exclusión o asimilación forzada) del nosotros que proyecta la modernidad y sus instituciones.

Como dijimos anteriormente, la colonialidad, la cual es constitutiva de la modernidad (Mignolo, 2016), en términos de Enrique Dussel, la modernidad se inicia con la invasión de América por los españoles, dando lugar a la apertura geopolítica de Europa al Atlántico, y al despliegue del *sistema-mundo* y la invención del sistema colonial que durante años irá beneficiando económica y políticamente a Europa. Todo este proceso, advierte, es simultáneo al desarrollo del capitalismo, es decir, "modernidad, colonialismo, sistema mundo y capitalismo son aspectos de una misma realidad simultánea y mutuamente constituyente" (Dussel, 2005: 139).

Tanto los álbumes de fines del XIX y principios del XX, como las series fotográficas de fines del XX y principios del XXI, están relacionadas a procesos de larga duración en los que se buscó implementar los ideales europeos -occidentales sobre nuestras sociedades, un sistema que históricamente fue dejando a otros en los márgenes, tanto en el pasado como en el presente. Las obras analizadas en este escrito, refieren de alguna manera a estos procesos, donde la modernidad ha sido un anhelo y un proyecto de las elites argentinas, que llevaron a cabo un proceso de institucionalización en donde indígenas, mestizos y gauchos, se convirtieron en el componente de lo popular, en la imagen del atraso y la *barbarie*. Los álbumes fotográficos buscaron representar visualmente estos ideales y dar una imagen hacia Europa de los avances civilizatorios de Argentina. Un siglo después, Porter y Pastorino, vuelven sobre las huellas de ese pasado, en un contexto social y político atravesado por una de las crisis institucionales más grandes de la historia argentina. El colapso social tras el neoliberalismo de los noventa que prometía incluir a la Nación en el orden mundial global; donde el Estado a través del endeudamiento, la privatización de sus empresas y recursos naturales, se vio reducido a su mínima expresión, arrojó a miles de sujetos al desempleo, la pobreza y el exilio. Las imágenes de Porter y Pastorino, de estos edificios cerrados, reducidos a sus fachadas, de las ciudades despobladas, refieren al conjunto social que ha quedado fuera de marco.

Bibliografía

Arbide, Dardo. "Una arquitectura de los márgenes. Reconsideración de la obra de Francisco Salamone", en: Summa +. Número 63. Año 2003, pp. 21- 27.

Bertúa, Paula. "Las memorias del paisaje", en Francois Soulages y Alejandro Erbeta (Comps.) *El arte contemporáneo y, por lo tanto, la fotografía*. Retina. Internacional, Fundación Alfonso y Luz Castillo, Arte x Arte, Buenos Aires, 2020, pp. 41-57.

Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets: Buenos Aires, 2013.

Catelli, Laura. "Improntas coloniales en las prácticas artísticas latinoamericanas: versiones del retrato etnográfico en la Serie 1980-2000 de Luis González Palma", en Revista *Caiana*. N° 5, 2014, pp. 14-18. Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=160&vol=5 Consultado en línea el 25 de mayo de 2020.

Cortes Rocca, Paola "Vestigios del futuro", en Santiago Porter *Bruma*. Madrid: Larivière, 2017, pp. 14-23.

Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según AbyWarburg*. Abada: Madrid, 2009.

Dussel, Enrique. *TransModernidad e interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación)*. (UAM-Iz., México City), 2005. Disponible en: <http://www.arquitecturadelatransferencias.net/images/filosofia/transmodernidadeyinterculturalidad.pdf> Consultado en línea el 22 de septiembre de 2020.

Facio, Sara. *La fotografía en Argentina. Desde 1840 a nuestros días*. La Azotea: Buenos Aires, 2008.

Giunta, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Fundación Arte BA: Buenos Aires, 2014.

Giunta, Andrea. *Poscrisis. Arte argentino después del 2001*. Siglo XXI Editores: Buenos Aires, 2009.

Golpe, Laura. y Bidegain, Mirtha. "Imaginario urbanos y prácticas migratorias". En Golpe y Herrán, C. (Comp.) *Mar del Plata: Perfiles migratorios e imaginarios urbanos*. Buenos Aires, Adip Tusquets, pp.119-154, 1998.

González, Valeria. *Fotografía en la Argentina 1840/2010*. Ediciones ARTEXARTE de la Fundación Alfonso y Luz Castillo: Buenos Aires, 2011.

Gorelik, Adrián. "Ciudad, modernidad, modernización", en *Universitas Humanística* n° 56, junio 2003, pp. 11-27. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=79105602> Consultado en línea el 25 de agosto de 2021.

Huyssen, Andreas. "Medios y memoria", en FELD, Claudia y STITES MOR, Jessica (comp). (2009) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Paidós: Buenos Aires, 2009.

Huyssen, Andreas. "El arte mnemónico de Marcelo Brodsky", en Brodsky, Marcelo (2001) *Nexo*. Buenos Aires: La Marca, 2001.

- Mignolo, Walter. *El lado más oscuro del Renacimiento. Alfabetización, territorialidad y colonización*. Universidad del Cauca: Popayán, 2016.
- Pastorino, Esteban. "Salamone", en: Castellote, Alejandro. *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana 1991-2002*. Lunweg Editores y Fundación Telefónica: Madrid, 2003.
- Porter, Santiago. "Bruma. Fotografía de la argentina o de una posible relación entre el aspecto de las cosas y su historia" en web site *Santiago Porter*. Disponible en: <http://www.santiagoporter.com/home>. Consultado en línea el 15 de abril de 2021.
- Priamo, Luis. "Fotografía y Estado Moderno", en Revista *Ojos Cruelles N° 1* (Octubre 2044/Marzo 2005). Ediciones Imago Mundi: Buenos Aires, 2003.
- Rojas Mix, Miguel. *La plaza mayor*. Muchnick Editores, Barcelona, España, 1978.
- Smith, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Siglo XXI Editores: Buenos Aires, 2012.
- Solorzano- Thompson, Noemy Rivera-Garza, Cristina. "Identidad", en: Mónica Szurmuk y Robert Mckeelrgwin (coords.) *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Siglo XXI Editores: México, 2009, pp. 140-146.
- Tell, Verónica. "Autor fotográfico y obrero del progreso: notas sobre el trabajo de Christiano Junior en la Argentina", en: *Revista Crítica Cultural* Vol. 4, 2009. Santa Catarina. Disponible en: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/6330 Consultado en línea el 15 de abril de 2021.
- Tell, Verónica. "Sitios de cruce: lo público y lo privado en imágenes y colecciones fotográficas de fines del siglo XIX", en: María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires: Archivos del CAIA IV: Buenos Aires, 2011, pp. 209-233.