



Políticas de la mirada y la memoria en la captura y el archivo de fotografías

Cleopatra Barrios

Artigo recebido em 07/08/2012
Artigo aprovado em 08/02/2013

DOI 10.5433/1984-7939.2013v9n15p13

Políticas de la mirada y la memoria en la captura y el archivo de fotografías

Policies of looking and memory on capturing and filing photographs

Cleopatra Barrios*

Resumen: *Este trabajo reflexiona sobre la fotografía y el archivo fotográfico entendidos como dispositivos productores de sentido vitales para el estudio de la configuración de memorias. A partir de una experiencia de búsqueda de imágenes pretéritas sobre ritos religiosos de la provincia de Corrientes (Nordeste argentino) en el Archivo General de la Nación, analiza la influencia de los procedimientos constitutivos de estos espacios, siempre condicionados por los regímenes de visibilidad y enunciación vigentes, en la decisión de captura, olvido, mostración, conservación y ocultamiento de este tipo de imágenes.*

Palabras clave: *Archivo General de la Nación. Provincia de Corrientes. Fotografía y memoria. Régimen de visibilidad.*

Abstract: *This paper thinks over photography and photographic archive as indispensable devices of meaning producers for the study of memory configuration. From an experience of old image's search about religious rites from Corrientes (Province in northeastern Argentina) at the Nation's General Archive, this paper analyzes the influence of the constitutive procedures of this spaces, always conditioned by stablished rules of enunciation and visuality, in decision of capture, oblivion, expose, conservation and hiding of this kind of images.*

Keywords: *Archivo General de la Nación (Argentina). Province of Corrientes. Photography and memory. Stablished rules of visuality.*

* Maestra en Semiótica Discursiva en la Universidad Nacional de Misiones (Argentina). Postulante del doctorado en Comunicación Social en la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Licenciada en Comunicación Social egresada de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE). Integrante del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM) del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI). Docente de la Facultad de Artes de la UNNE. Participa del proyecto *Memoria e imaginario del nordeste argentino: escritura, oralidad e imagen* (PCTO-UNNE 130), dirigido por la dra. Mariana Giordano. E-mail: cleopatrabarrios@gmail.com

La fotografía como tal carece de identidad. Su posición como tecnología varía con las relaciones de poder que la impregnan [...]. Su función como modo de producción cultural está vinculado a unas condiciones de existencia definidas, y sus productos son significativos y legibles dentro de usos específicos que se les dan. Su historia no tiene unidad. Es un revoloteo por un campo de espacios institucionales. Lo que debemos estudiar es ese campo, no la fotografía como tal. (JOHN TAGG, 2005, p.85).

Introducción

Una de las manifestaciones donde se pueden reconocer aspectos identitarios y rastros referenciales de la memoria de los grupos sociales son las festividades religiosas-tradicionales. En ellas confluyen creencias, prácticas rituales y enseñanzas transmitidas en una comunidad que no se presentan sólo como testimonio de veneraciones compartidas, sino que actúan como un espacio donde se actualizan antecedentes históricos, culturales, religiosos, sociales, económicos y políticos, y se cruzan tradiciones del pasado con el presente de las celebraciones.

Particularmente, Corrientes, provincia ubicada en el Nordeste argentino, es considerada una de las de mayor tradición católica del país y a la vez con una gran presencia de cultos populares, cuya identidad se manifiesta – entre otros aspectos – en las celebraciones religiosas por constitución heterogénea¹.

El alto grado de iconicidad y expresividad propia de estas prácticas que en ciertos casos convocan multitudes – como el de las procesiones que se realizan en honor a la Virgen de Itatí y el Gaucho Gil –, atrajo la atención de audiovisualistas y fotógrafos profesionales y aficionados de

¹ Estas prácticas condensan discursos de filiación sociocultural disímil (provenientes del mundo católico y guaraní, matrices tradicionales y modernas) por lo que podríamos caracterizarlos como “históricamente densos por ser portadores de tiempos y ritmos sociales que se hunden verticalmente en su propia constitución, resonando en y con voces que pueden estar separadas entre sí por siglos de distancia”. (CORNEJO POLAR, 1994, p.18).

diversas partes del país y el mundo, quienes aportaron en las últimas décadas a la proliferación de producciones sobre estas manifestaciones devocionales.

Interesados en este material, en el marco de un proyecto mayor² nos propusimos indagar en los procesos de configuración de representaciones visuales que se tejieron en torno a estas prácticas entre el siglo XX y principios del XXI. Del trabajo de campo realizado³, para esta ocasión nos resultó interesante detenernos en la experiencia de relevamiento de fotografías realizado en el Departamento de Documentos Fotográficos del Archivo General de la Nación Argentina en 2009, a fin de reflexionar en particular sobre lo visto pero también y principalmente sobre lo no visto.

En el archivo nos encontramos con un sistema clasificatorio que no admite ninguna categoría específicamente dedicada a la guarda de las imágenes de ritos o prácticas religiosas en general y correntinas en particular. Sin embargo dentro de la sobreabundancia de fotografías resguardadas bajo grandes temas y subtemas fue posible encontrar unas 14 fotografías referidas al tópico que nos condujo hasta allí.

Esas representaciones sobre las prácticas rituales literalmente “ausentes” en las categorías referenciales del índice general o de las cajas de fotografías que se exponen a la lectura como primera acción de consulta, pero que luego se hacen “presentes”, “aparecen”, aunque en escasa cantidad, al interior de los sobres etiquetados con la referencia de temáticas más abarcativas, motivaron este escrito.

En primer lugar esbozamos aquí una reflexión general en la que concebimos a la fotografía y el archivo fotográfico, constituidos ambos desde prácticas procedimentales similares, como espacios/medios de memoria (HALBWACHS, 2004); dispositivos y ámbitos de mediación

² Referimos al proyecto de beca doctoral de CONICET denominado “Representaciones de prácticas religiosas en Corrientes: la fotografía como registro y expresión de la memoria colectiva”, dirigido por la dra. Mariana Giordano y la dra. Alejandra Cebrelli.

³ Se relevaron además del Archivo General de la Nación, la fototeca del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL), el Archivo General de la Provincia de Corrientes y otros acervos públicos y privados de la provincia.

(GARCÍA, 2004), cuyos roles entendemos resultan vitales para indagar la compleja configuración de memorias.

Seguidamente, adherimos a las nociones que proponen superar la consideración de la fotografía y el archivo como meras fuentes testimoniales/documentales para comprenderlos como productores de sentido movidos por conceptos que los preceden y promueven las prácticas de capturar y archivar imágenes. Es decir, indagar los lugares desde donde se construyen las miradas. Todo ello a partir de un abordaje más detallado de la definición y el funcionamiento del dispositivo. (DELEUZE, 1991 [1987]; AGAMBEN, 2011 [2006]; DUBOIS, 2008).

Y finalmente, centrados en el caso de la experiencia de búsqueda de imágenes de ritos religiosos correntinos en el Archivo General de la Nación, buscamos comprender cómo los regímenes de visibilidad y enunciación (DELEUZE, 1991 [1987]) de la época (fines del siglo XIX y principios del XX) determinaron qué imágenes eran posibles y dignas de ser capturadas; así como los modos de ser conservadas y mostradas.

La fotografía y el archivo fotográfico, dos dispositivos vitales en la configuración de memorias

La conformación de lo que Anette Wiewiorka (1998) denominó “la era del testigo” y lo que Andreas Huyssen llamó (2007 [2001])⁴ “el *boom* de la memoria”, ha promovido en la contemporaneidad un giro de las

⁴ Huyssen plantea que los discursos de la memoria se intensificaron en Europa y los Estados Unidos a comienzos de 1980 activados por el debate sobre el holocausto, con resonancia global a partir de su mediatización y el auge de los testimonios. En este sentido Wiewiorka agrega que “la guerra de 1914-1918 marca el comienzo del testimonio de masas”, e interpreta que a partir del juicio a Adolf Eichmann (responsable de la solución final y de los deportados a los campos de concentración nazi) la memoria del genocidio se erige como un elemento fundador de la identidad judía y marca un punto de inflexión en los juicios al considerar el relato de los testigos como prueba de peso además de los documentos escritos. Los autores, en otros términos, señalan que a partir de los sucesos lamentables enmarcados en diversos regímenes se creó la necesidad de dejar testimonio de lo sucedido a fin de crear una conciencia crítica que tienda a evitar la repetición de los procesos de violencia.

reflexiones hacia el pasado y ha vuelto a poner en discusión los alcances y límites de los géneros discursivos y dispositivos/espacios/medios utilizados para la reconstrucción del recuerdo, entre los que podríamos situar a la fotografía y el archivo.

En el caso particular de la fotografía, su recuperación siempre estuvo ligada a su concepción como documento y evidencia histórica por funcionar en determinados contextos “como una especie de prueba” de lo acontecido. (TAGG, 2005, p.90).

Teniendo en cuenta esa noción y que una de las funciones de la imagen fotográfica es actuar como objeto de recuerdo, justamente porque atestigua como dice Barthes (1998 [1989], p.135) lo que *ha sido*, manteniendo al referente ligado por esencia a la representación, también nosotros acudimos a ella para tratar de tomar contacto con algún vestigio de las prácticas religiosas que nos llega del siglo pasado a la actualidad a través de su materialidad signíca. O más bien parafraseando a Dubois (2008) para recuperar alguna *traza de lo real* congelada en la trama de la imagen: ese presente fugaz retratado.

En este sentido, Fontcuberta sostiene que “la facultad de atestiguar lo que ha sido, de retener lo que se desvanece es la memoria” (FONTCUBERTA, 1997, p.56) y Strelczenia (2004, p.76) agrega que “tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual dependen de la memoria. No somos sino memoria”. Asimismo señala que “la vida es en esencia movimiento y transformación. Pero sólo podemos tomar conciencia del movimiento en comparación con lo que permanece inmóvil”. (STRELCZENIA, 2004, p.76).

Por ello es que insistimos, a fin de dar cuenta del proceso de configuración de imaginarios visuales en torno a las prácticas religiosas correntinas, en repensar el encuentro con esa mostración del pasado que ofrecen las imágenes pretéritas en el contraste con las representaciones contemporáneas circundantes, siempre teniendo en cuenta su contexto, las condiciones de producción y reconocimiento.

En este marco, entendemos que la consideración de la construcción de la fotografía como la del archivo que la resguarda juegan un papel

central en la indagación, en tanto ambos se conciben desde operaciones intrínsecamente ligadas a la fragmentación y la reordenación de las fracciones discursivas resultantes de dicha segmentación.

En este sentido, Allan Sekula, quien abordó las problemáticas relacionadas a los acervos fotográficos, señaló que “los procedimientos y ambiciones del archivo están presentes en toda práctica fotográfica”, por lo que se entiende que es tan importante la fotografía en la concepción del archivo como el modelo de éste último en la del discurso fotográfico (SEKULA, 1986 apud GUASCH, 2011, p.168).

Entonces, por un lado la fotografía se constituye a partir de la acción de fotografiar, ostentando el poder de recortar, construir una realidad a ser conservada para la posteridad; y por el otro, el archivo a partir de la acción de resguardar los documentos implicando según parámetros casi siempre arbitrarios la clasificación y conservación de algunas imágenes y el desecho de otras. Se produce así una especie de doble recorte, de filtro en estas prácticas atravesadas por diversas condiciones e intereses en dos instancias claramente diversas (captura y archivo de imágenes) sobre las que volveremos más adelante.

Siguiendo las relecturas y los cuestionamientos realizados oportunamente por Foucault a aquella noción de archivo en tanto aspiración de contener “un estado del mundo”, nos propusimos indagar en lo que falta en su conformación, en sus vacíos, entendiéndolo justamente como algo construido, y por ende no neutro ni ingenuo, al igual que el discurso fotográfico.

Justamente Foucault (1991, p.219) define al “archivo” como “el sistema general de la formación y transformación de los enunciados” y se refiere a la dimensión de la enunciación donde entran en juego un conjunto de reglas que en una sociedad determinada establecen qué decir, de qué modo y para quiénes. Ello no refiere al archivo en sentido estricto sino a lo que denomina “ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares”, pero asimismo “lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa”. (FOUCAULT, 1991, p.219-220).

Por su parte, García (2004) resalta que la importancia de este tipo de acervos reside en su constitución de:

[...] práctica de almacenamiento, acumulación, preservación; como principio de autoridad que sanciona el valor, esto es la significación, de lo que sí se guarda; como institución cuyas funciones e incumbencias consisten en la impresión, re-impresión, supresión, des-comprensión, represión de las marcas, las huellas, los anagramas de la memoria. (GARCÍA, 2004, p.116).

En esta línea, la fotografía como la institución del archivo, en tanto ejercen una función recordatoria, conmemorativa y significativa, aportan elementos fundamentales para la consideración de las memorias. Mientras que éstas implican la interrelación de fragmentos provenientes de dos vertientes amalgamadas: la “memoria individual”, ligada por ejemplo a la de aquel que aprieta el disparador de la cámara, pero que asimismo se ve inscrita en la memoria colectiva de un grupo de pertenencia social (relacionado con la construcción del “yo social”); y la que desde su origen se construye como un sistema de “memoria colectiva” que se nutre de las individuales y aspira a dar cuenta de una forma de conciencia del pasado desde cierta perspectiva compartida y consensuada por un grupo social (dado en el orden de lo institucional).

Dichas dimensiones marcan las correspondencias y distancias entre la fotografía y el archivo como espacios/medios de memoria, pero que a su vez se mixturán constituyendo marcas y marcos de contención y referencia de la memoria social⁵. De modo que estas dos vertientes en

⁵ Considerando el componente interpretativo del recuerdo, no pretendemos ni adherimos a una distinción tajante entre los conceptos de memoria individual y colectiva y rescatamos la memoria social como producto de un diálogo/cruce entre las precedentes. “De la misma manera que toda experiencia vital de un individuo constituye una experiencia colectiva.” (HOSBSBAWM, 1998). “No hay algo así como una memoria individual frente a una colectiva; ya que en un sentido, toda memoria es social.” (MUDROVIC, 2005,p.115). “No tiene sentido hablar de qué es la memoria individual comparada con la social [...] no se trata de categorías separables, sino que expresan relaciones de interdependencia y n se pueden emplear de forma reduccionista para explicar una en términos de la otra. (MIDDLETON; EDWARDS, 1992, p.26).

definitiva se condensan en ese *recordar juntos* al que refieren Middleton y Edwards (1992, p.23-27).

Asimismo, en sentido general, tanto la fotografía como el archivo pueden ser entendidos como “dispositivos de archivación” que cumplen una función de mediación entre el espectador o quien realiza una consulta y sus mundos de significados posibles. En términos de Martín Serrano la mediación es definida “como la actividad que impone límites a lo que puede ser dicho, y a las maneras de decirlo, por medio de un sistema de orden”. (GARCÍA, 2004, p.103).

Ello nos lleva a poner atención en la estructura organizativa, arquitectónica y social de ambos dispositivos que recurren a estrategias de selección para el registro de datos y el establecimiento de las categorías de clasificación, conservación y fijación de parámetros de acceso a su mundo de significados, a su vez, atravesada por intereses culturales e ideológicos concretos, que en el caso del archivo además está sustentada por una estructura institucional definida y explícita desde su origen.

Lo expuesto nos conduce a repensar ambos sistemas no como simples espacios de recuperación de memorias y conocimientos, sino como “artefactos culturales de producción de hechos” (STOLER, 2002, p.90) y también, por ende, como instrumentos de control social, porque tal como lo explicita García “producen y difunden información”. Como “dispositivos de archivación no sólo registran sino producen el acontecimiento”. (GARCÍA, 2004, p.116). Mientras que como sistemas de comunicación, ellos se valen de diversas estrategias operaciones/procedimientos (registro, selección y organización) para determinar la información del pasado que quedará disponible (archivado en una imagen, en una institución) para su consideración en el futuro. En esta instancia estos sistemas cumplen un rol fundamental “en el funcionamiento de los engranajes de saber y poder, las máquinas de crear, que también mueven y modelizan el cuerpo social”.(GARCÍA, 2004, p.116-117).

Modos de *ordenar/construir* la mirada desde las prácticas de fotografiar y archivar

Según dirá en otros términos García (2004), en la capacidad de condicionar los imaginarios⁶ futuros, a partir de la puesta en práctica de estrategias de selección, registro y ordenación del pasado, reside la importancia y la impronta política de la operación archivística.

Signada justamente por una política de ordenación/construcción, la mirada imbricada en esta maniobra, por más bien intencionada que sea, produce “estados de comunidades nacionales” y “estereotipos identitarios”, corriendo siempre el riesgo de constituir mapas sesgados de la realidad referencial heterogénea.

En este sentido, consideramos que entender los conceptos/preceptos que anteceden la construcción de la mirada, que como señalará Grüner (2001) se presupone “históricamente situada” y “culturalmente situada”, es vital la consideración de los sentidos que condensa el proceso de obtención de imágenes como el de constitución del archivo.

Hacemos hincapié en el proceso porque centrar la atención en él, más allá de lo que muestra por sí solo y a simple vista el producto final (fotografía/archivo), posibilita abrir un camino a la indagación de sus condiciones de producción y reconocimiento. Análisis que, siguiendo a Verón (1987), nos permite dar cuenta de las dos dimensiones que regulan el funcionamiento de las discursividades sociales: la “ideológica” y la del “poder”.

En otros términos, entendemos que examinar el lugar/sitio de la mirada aludiendo a sus condiciones históricas más que a la representación de mundos posibles que ella presenta, nos permite entender desde dónde, por qué y para qué esos mundos son imaginados y presentados/reproducidos en determinado momento y de determinada manera.

⁶ Los imaginarios configuran constructos sociales que se expresan por ideologías y utopías y también por símbolos, alegorías, rituales y mitos; estos elementos plasman visiones de mundo, modelan conductas y estilos de vida, en movimientos continuos o discontinuos de preservación del orden vigente o de introducción de cambios. (BACZKO, 1984, p.54).

En el caso del acto fotográfico, al desarrollar la noción de “imagen-acto”, retomando a su vez el pensamiento de Charles Sanders Peirce, Phillippe Dubois (2008) destaca la trascendencia del análisis del signo fotográfico “no sólo teniendo en cuenta el mensaje como tal sino también y sobre todo el modo de producción del mismo”. Al respecto dirá: “Con Peirce, uno se percata de que no es posible definir el signo fotográfico fuera de sus circunstancias: no es posible pensar la fotografía fuera de su inscripción referencial y su eficacia pragmática.” (DUBOIS, 2008, p.61).

La reflexión del investigador francés invita a la superación de la concepción primaria de la fotografía vinculada a la idea de mimesis, como resultante de una mera técnica, para poner el acento en su configuración como “dispositivo de comunicación”. Conformación que obliga a ver el proceso y por ende “el conjunto de los datos que definen, en todos los niveles, la relación de la imagen con su situación referencial, tanto en el momento de la producción como en el de la recepción”. (DUBOIS, 2008, p.61).

Y en el caso del acto de archivar, trabajos como los de Stoler o los pioneros del mismo Foucault, invitan a superar la noción del archivo vinculada sólo a la idea de fuente de evidencia documental para – a partir de la consideración de los intereses, fines que influyeron en su conformación – reconocerlo como “productor de conocimiento, como monumentos de estado”.

En esta línea, entendemos que una de las vías posibles para abordar esta problemática de la ordenación/construcción de la mirada pasa por tratar una comprensión más exhaustiva de las nociones de la fotografía y el archivo entendidos como dispositivos.

El término dispositivo lo empezó a utilizar Foucault en sus trabajos desde los años 60. Gilles Deleuze retomó esos estudios y esbozó un concepto ampliado de la palabra⁷. Para este último, los

⁷ Deleuze dirá que el dispositivo “[...] es una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilineal”, compuesto de líneas (de visibilidad, enunciación, fuerza y subjetivación) “que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio” y entiende que desenmarañarlas implica “en cada caso levantar un mapa, cartografiar, recorrer tierras desconocidas”. (DELEUZE, 1989, p.155).

dispositivos se conciben como máquinas⁸ de hacer ver y hablar/decir. Se conforman por visibilidades y enunciados, así también por líneas de fuerza y subjetivación, todas formaciones en las que se entretrejen los juegos del saber y el poder correspondientes a condicionados por una determinada época.

Así también en el caso de los dispositivos fotográficos y archivísticos, cada época histórica modula las líneas de visibilidad⁹, de prácticas no discursivas/formas de contenido que determinan/generan lógicas y funcionamientos de visibilidades. Estos establecen qué se incorpora dentro del recorte fotográfico de lo memorable y qué se deja fuera, o qué memorias se hacen más visibles en el archivo y cuáles se dejan en penumbras. Así también la formación histórica instaura y maneja las líneas de enunciación que desde el orden del lenguaje generan formas de expresión, prácticas discursivas de selección, rotulación, catalogación y traducción.

En la interacción de lo visible y enunciable se construye la mirada. Ella surge como un producto de lo que instauran esos regímenes y éstos a su vez se reproducen como producto de la mirada, en plena actividad semiótica. No es el punto de vista de un sujeto el que prevalece y conduce cada toma y cada acto de archivación, sino las normas, las reglas de su formación histórica. Así el fotógrafo y el archivista se configuran como emplazamientos de los regímenes que cada época modula. Estos regímenes constituyen un régimen de verdad y la mirada es un efecto de esa “verdad”.

⁸ Interpretando a Foucault, Deleuze (1989, p.86) dice que “toda máquina es un ensamblaje de órganos y de funciones que permite ver algo, que saca a la luz y pone en evidencia (la ‘máquina prisión’, o bien las máquinas de Rousset)”.

⁹ Cabe aclarar que las visibilidades, en términos del filósofo francés “[...] no se definen por la vista sino que son complejos de acciones y de pasiones, de acciones y de reacciones, complejos multisensoriales que salen a la luz”. (DELEUZE, 1989, p.87).

Regímenes, captura y resguardo: las fotografías de religiosidad correntina admitidas entre las imágenes de la Argentina “relevantes” de los siglos XIX y XX

Los regímenes de visibilidad y enunciación, siempre totalmente inmersos en las relaciones de poder de una época que ellos suponen y actualizan¹⁰, instauran unas formas propias que privilegian ciertas prácticas y objetos, determinado por consiguiente qué imágenes son posibles y relevantes de ser capturadas para un momento histórico preestablecido; así como los modos de ser conservadas y mostradas desde los archivos.

En este sentido, Reyro (2008) junto a Iturriza y Pelaza, consideran que la fotografía en tanto técnica – entre otras – al servicio del poder, constituye un medio a través del cual puede verse (hacerse visible) y paradójicamente invisibilizar (hacer invisible) la presencia de ciertos sujetos y en consecuencia mitigar formas concretas de dominación y control¹¹.

En lo que a nuestro objeto de investigación concierne, las fotografías de temáticas relacionadas a prácticas religiosas correntinas – hoy abundantes en diversos medios y contextos – aparecen escasas y hasta nulumamente abordadas en el mapeo de las imágenes producidas y difundidas a fines del siglo XIX y durante el siglo XX frente a aquellas múltiples vistas del “progreso” que signaron la época.

De lo relevado pudimos observar que los autores más sobresalientes que forjaron el advenimiento de la fotografía en la provincia de Corrientes utilizaron la técnica para resguardar imágenes de familias destacadas, de los personajes ilustres de la política, el comercio y el arzobispado;

¹⁰Al respecto Agamben dirá que el dispositivo es “[...] un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cualquier cosa, lingüística y no lingüística al mismo título: discursos, instituciones, edificios, leyes [...] en sí mismo es la red que se establece entre estos elementos [...] tiene siempre una función estratégica concreta y se inscribe siempre en una relación de poder [...] resulta de la intersección de las relaciones de poder y de relaciones de saber”. (AGAMBEN, 2011, p.249).

¹¹En este sentido, Reyro agrega que “[...] de acuerdo a su propia modalidad de relacionarse con la realidad, la fotografía delimita el dominio no sólo de lo que se ve, sino también de lo que se puede ver, lo que se debe ver, e incluso lo que merece ser visto”. (REYERO, 2008, p.680).

y atestiguar la transformación de las ciudades, con casi todas las cámaras enfocadas en la capital provincial y las localidades que poseían explotaciones de puertos comerciales y de grandes campos productivos, donde se reconocía el optimismo por el progreso.

Se impuso así la atención de la mirada fotográfica centrada en el retrato y las vistas de paisaje urbano de la mano de profesionales que en su mayoría venidos del exterior instalaron sus estudios de fotografía. El romano Aristide Stephani, que vivió en la capital provincial desde 1846, fue el primer fotógrafo retratista de Corrientes; y entre una veintena de profesionales más, se destacaron durante el siglo XIX Pedro Bernadet, Roberto Gersbach e Hipólito Fritot. Mientras que el francés Aberto Ingimbert desde el taller *Las Bellas Artes*, marcó con sus producciones el inicio de fotografía correntina del siglo XX. (PALMA, 1959).

El retrato y las vistas urbanas fueron los dos grandes géneros que dominaron el campo visual de lo memorable pero siempre ligados a temas relacionados al proyecto modernizador y colonizador promovido por la clase “cultura” o la clase media emergente. Esto hizo que las esporádicas capturas relacionadas a las clases populares y sus prácticas no fueran consideradas dignas de ser mostradas y de ellas casi no se guardan registros y si se conservan están fuera de los archivos oficiales. Ello se explicita en un párrafo del texto que le dedicó Palma a la historia de la fotografía correntina:

[...] La fotografía correntina anduvo desde sus primeros años por el camino de la recatada decencia que le señalaron el daguerrotipo y la fotografía papel, pero desde 1870 comenzó a tornarse chabacana al lograr amplios sectores de la población llegar hasta los talleres fotográficos merced a los precios más reducidos. La guerra con el Paraguay había enfrentado al hombre de pueblo con situaciones no presentadas que le dieron su propia tónica. De ahí la pose quebrada y los grupos confundidos en abrazos y apretones de manos que transpiraban falsa cordialidad, donde las guitarras, las botellas, o el caballo pretendían dar una nota de criollismo, logrando en cambio proporcionar la imagen cabal del compadrito de aquellos años. Sólo la clase culta mantuvo el adentamiento en la perpetuación de la imagen mediante la fotografía. (PALMA, 1959, p.33).

En el un último tramo del siglo XIX, caracterizado por muchos cambios, se evidencia que los sectores políticos, la burguesía acomodada y la iglesia vieron en la fotografía no sólo un instrumento para el registro, sino también para la legitimación de los procesos que ellos acompañaban y que los sostenían en una posición social dominante.

Esto sucedió no sólo en Corrientes, sino en el país y mucho antes en las grandes capitales del mundo. De hecho el Departamento de Documentos Fotográficos del Archivo General de la Nación (AGN) se conformó con las colecciones provenientes de estudios cuyas producciones respondieron al modelo progresista y a los intereses de los grupos dominantes de la época, entre ellas las del estudio Witcomb¹², a cargo de la fotografía oficial de los presidentes hasta 1970, a las que luego se sumaron los archivos de *Caras y Caretas*, de los diarios *Noticias Gráficas y Crítica* y de la *Agencia Alerta* y de la *Sociedad Argentina de Fotógrafos Aficionados*¹³.

En el ámbito del archivo, sobre prácticas religiosas de Corrientes específicamente, sólo se conservan de principios del siglo pasado los registros que, en su mayoría, fueron encargadas por los sacerdotes de la campaña evangelizadora, o bien son imágenes que se configuraron siguiendo los regímenes de visibilidad y ocultamiento instaurados por aquella formación histórica que buscaba difundir la visión de una *Corrientes* heroica, *culta, clerical, católica* y tradicional.

De Ingimbert, al que se consideró uno de los fotógrafos más integrales que se instaló en la provincia por la calidad técnica y artística de sus trabajos y que cobró notoriedad además como corresponsal de la revista *Caras y Caretas*, se resguardan en el Archivo General de la Nación (AGN) algunas fotografías relacionadas a la conmemoración al templo de la Cruz del Milagro y la coronación pontificia de la Virgen de Itatí en la Iglesia de la Cruz de los Milagros.

¹²La Colección Witcomb en el Archivo General de la Nación está conformada por alrededor de 300.000 negativos fotográficos sobre placas de vidrio que pertenecieron a la Galería Witcomb.

¹³Caggiano (2011) y Facio (2008). La cantidad de documentos fotográficos abierta a la consulta en el archivo es de aproximadamente 800.000 de piezas, pertenecientes a diversas colecciones. Más información en la página web del archivo: <<http://www.mininterior.gov.ar/archivo/archivo.php>>.

También de su autoría, en el Álbum del Centenario, se guarda una imagen de la procesión de la Virgen de las Mercedes para la misa de campaña, una de las tomas que se conoce de su trabajo entre 1900 y 1930 encargado por el Convento de La Merced¹⁴. Este fotógrafo fue uno de los profesionales más requeridos por los sacerdotes franciscanos para obtener fotografías relacionadas con la misión evangelizadora que luego fueron difundidas en textos y postales.

Asimismo, de nuestra experiencia de indagación en el archivo pudimos acceder a una decena más de fotografías de fiestas religiosas correntinas obtenidas por autores desconocidos. En términos generales, se trata de imágenes que hacen foco en los altares, los sacerdotes en misa o panorámicas donde, al igual que en las fotografías de Ingimbert, se refuerza la idea de crecimiento de la fe expresada en el emerger de masividad de fieles (principios y mediados del siglo XX) en torno a las iglesias, los santos y las vírgenes católicas.

Salvo una imagen de las feria comercial alrededor de la Basílica de Itatí, las otras fotografías encontradas no registran los entornos, el espíritu lúdico, informal y las acciones espontáneas en las celebraciones y mucho menos hay rastros de las actividades heredadas de los habitantes originarios que ya desde esa época se enlazaron a las prácticas devocionales oficiales y que de esa manera sobreviven hasta nuestros días (danza, baile y ofrenda de comidas y cultos paganos etc.).

Al parecer esta escasa quincena de imágenes que difunde el imaginario de una provincia católica y clerical es la única que de alguna u otra manera fue acercada y admitida para ser conservadas en el acervo general de la nación. Fotografías de un tópico, que al consultar el índice general o los títulos de las cajas y sobres aparecen literalmente ausentes, pero que al buscar entre el orden y el desorden de las

¹⁴ Tras la expulsión de los jesuitas, a mediados del siglo XIX, luego de la organización constitucional, a partir de 1854, fueron los sacerdotes franciscanos de Propaganda Fide que desde el Convento de La Merced crearon misiones en distintos puntos del territorio provincial aún habitada por aborígenes para comandar la denominada Campaña de pacificación. (GIORDANO, 2004, p.517-550).

clasificaciones, aparecen en al menos tres cajas, a su vez guardadas dentro de siete sobres diferentes.

Denominadas como tales, las fotografías de prácticas o ritos religiosos no sobresalen en éste archivo ni en otros que resguarden fotografías de principios del siglo pasado. La escasez de imágenes de prácticas religiosas de la época se habría debido en principio a que entonces la iglesia no permitía tomar fotografías dentro de los templos o en el momento de mayor concentración espiritual de los fieles porque consideraba que alteraba los ritos, prohibición que se fue modificando con el paso del tiempo para valorar la eficacia persuasiva de la difusión de este tipo de imágenes. Y, en segundo lugar, porque fotografías sobre esta temática no eran redituables hasta que surgió la necesidad de contar con ellas para su difusión en los folletines pastorales o en la prensa.

Sin embargo, la conformación del archivo nacional visitado está regida por una sobreabundancia de imágenes de presidentes y personalidades, vistas urbanas; así como también escenas de costumbres y tipos populares. Estas categorizaciones temáticas aportaron a la construcción de estereotipos identitarios nacionales, entre ellos aborígenes, negros y gauchos¹⁵ (tres grandes temas en la clasificación del archivo), cuya reproducción en serie a través de fotografías postales y sellos-postales signó el interés y el desarrollo comercial de la fotografía a principios del siglo XX, también fuertemente impulsado por el trabajo intenso de los fotógrafos viajeros que recorrieron el país para obtener imágenes de lo desconocido en la gran urbe que eran comercializadas luego como postales en capital federal.

¹⁵ Al respecto señala Caggiano (2011) que la clasificación del archivo ha sido heredada de 1930. “En esta época, ‘aborígenes’, ‘negros’ y ‘gauchos’ representaban tres figuras centrales en los discursos intelectuales, literarios y políticos dominantes acerca de la configuración de la nación Argentina.” (CAGGIANO, 2001, p.262). Por su parte, Carlos Massota, antropólogo que estudió las antiguas tarjetas postales fotográficas que circularon por el correo argentino entre 1900 y la Primera Guerra Mundial, señaló en una entrevista difundida en Clarín en 2008 que “las postales de indios se inscriben en el universo de las postales etnográficas o exóticas, elaboran un estereotipo inmerso en una naturaleza indómita, alejada del contacto cultural y la modernidad. Así dispuesto, el indio viene a compartir el escenario de ‘lo nacional’ con el gaucha, como su opuesto”.

Consideraciones finales preliminares

Hasta aquí hemos visto cómo una época – definida por la forma de vida y el accionar de diversos sectores sociales – ha instaurado un régimen de visibilidad y enunciación, modelando los discursos y los dispositivos en cuyo funcionamiento se fundamenta y se teje el complejo entramado de relaciones de poder que esta formación histórica supone y actualiza.

Intentar dar cuenta de algunos aspectos de ese entramado implicaba para nosotros detenernos en el desarrollo de la noción de dispositivo y su forma de operar, entendiendo que como conjunto de prácticas y saberes mediados por intereses personales y colectivos, institucionales y procedimientos específicos, persiguen determinados fines.

En el caso de la práctica de fotografiar y archivar imágenes, los objetivos de seleccionar, clasificar, catalogar, capturar, llevan a establecer o definir qué recordar y qué olvidar, instaurando aquello que es digno o representativo de ser conservado como memoria colectiva o signo de identidad nacional, regional o local.

De esta forma vimos cómo los modos de visibilidad y enunciación sobre el proyecto de progreso, modernización y colonización – que dominaron el campo referencial temático de la fotografía de fines de siglo XIX y principios del XX – emergieron como formas estratégicas para responder a las necesidades de reconocimiento, legitimación y sostenimiento del orden social de ese momento.

Dentro de ellas, fueron escasas las imágenes sobre prácticas religiosas consideradas valiosas para ser fotografiadas y conservadas. En todas ellas se observó la construcción del imaginario de una provincia católica, clerical, creyente y tradicional con tomas realizadas desde una perspectiva de corte costumbrista, que responden en general a principios estilísticos documentales, descriptivos, contemplativos, más bien estático de misas y procesiones católicas.

Esa “imagen” de la religiosidad correntina operó como norma de “lo memorable” en la fotografía hasta al menos entrada la década de

1980. Sólo desde entonces fue posible la documentación y preservación de imágenes del sincretismo religioso en general y correntino en particular, que proliferó especialmente en la última década gracias al auge de las narrativas del melodrama especialmente difundidas a través de los medios masivos.

Este último tipo de producciones, concebidas alejadas de los intereses de las clases dominantes, aumentaron con el devenir de cámaras baratas y la reproductibilidad en serie de fotografías también de menor costo económico, a las que también pudieron acceder las familias de escasos recursos; esto sin mencionar otros factores socio-políticos también influyentes.

En este marco, vimos que el desplazamiento de la concepción de fotografía de estudio a la fotografía de exteriores, la sustitución definitiva hacia la década del 1860 del daguerrotipo por la imagen reproductible, la explotación comercial de la fotografía a través de postales y finalmente y especialmente la irrupción de la fotografía en la prensa, fueron algunos de los procesos que precedieron a la inscripción de nuevas necesidades de representación en la sociedad y generaron procedimientos, alteraciones de los dispositivos o sustituciones de unos dispositivos por otros, para satisfacer esas necesidades.

Es así que actualmente, frente a grupos heterogéneos con necesidades también heterogéneas y con acceso a dispositivos de captura, registro y conservación electrónicos-inteligentes (GARCÍA, 2004), la constitución y administración de un acervo colectivo que pudiera llegar a ser representativo excede ampliamente la propuesta estática del archivo nacional que se guía por parámetros de manejo anclados en la década del 1930 y que instauró estereotipos identitarios que hoy se perciben bastante acotados frente a los requerimientos contemporáneos, inmersos en el vertiginoso dinamismo de la cultura.

Muestra de ello es el proceso de resignificación constante a las que se someten las propias imágenes de este archivo en su contacto con otros textos. La interacción se da como “cruzamientos, lanzazos, heridas, batalla” (DELEUZE, 1991) entre lo visible y lo enunciable. Las inscripciones

detrás de las fotografías o sobre ellas, en los sobres o cajas realizadas con tintas de diversos colores que emergen como marcas “otras” diferenciadas de los que estableció alguna vez el archivo y que responden también a diversas épocas, desafían y en algunos casos contradicen las clasificaciones y categorías estáticas que la institución pretende preservar.

Esa “disyunción entre lo visible y lo enunciable”, la coexistencia de diferentes memorias que muchas veces entran en colisión, no sólo deja de manifiesto la arbitrariedad de la clasificación (CAGGIANO, 2011), sino también demuestra cómo el lugar de “orden” puede convertirse en “desorden” provocando “explosiones” (LOTMAN, 1999; 2000) que invitan a seguir pensando las transformaciones de sentido que operan tanto en las imágenes fotográficas mismas, como en los reservorios que las conservan, en tanto “organismos vivos” en permanente re-significación¹⁶.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?” **Sociológica**, México, año 26, n. 73, p.249-264, 2011.

ALEXANDER, Abel. Postales argentinas de 1900: indios, gauchos y paisajes del país nuevo. **Clarín**, Buenos Aires, 1 mar. 2008. Disponible en: <<http://edant.clarin.com/diario/2008/03/01/sociedad/s-06415.htm>>. Acceso: 10 dic. 2010.

BACZO, Bronislaw. **Les imaginaires sociaux: mémoire et espoirs collectifs**. París: Payot, 1984.

BARTHES, Roland. **La cámara lúcida**. Barcelona: Paidós, 1998.

¹⁶ En este sentido Sánchez sostiene que los archivos “no son depósitos pasivos de objetos y documentos, sino el presente del pasado. La memoria allí contenida [...] es una memoria viva y por lo tanto sujeta a múltiples contingencias: a manipulaciones, a la desaparición súbita, a la reanimación, a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia”. (SÁNCHEZ, 2011, p.87).

CAGGIANO, Sergio. El ordenamiento y la diseminación. Imágenes y categorías en el archivo general de la nación. En: GIORDANO, Mariana; REYERO, Alejandra (Comp.). **Identidades en foco: fotografía e investigación social**. Resistencia: Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, 2011, p.255-284.

CORNEJO POLAR, Antonio. **Escribir en el aire**. Lima: Horizonte, 1994.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Barcelona: Paidós, 1991.

DUBOIS, Phillippe. **El acto fotográfico y otros ensayos**. Buenos Aires: La Marca. 2008.

FACIO, Sara. **La fotografía en la Argentina**. Buenos Aires: La Azotea Editorial Fotográfica. 2008.

FOUCAULT, Michel. **La Arqueología del saber**. Siglo XXI: México. 1991.

GARCÍA, Marcelino. **Narración, semiosis, memoria**. Posadas: Editorial Universitaria Universidad Nacional del Nordeste, 2004.

GIORDANO, Mariana. Itinerario de imágenes del indígena chaqueño: del territorio indio del norte al territorio nacional y Provincia del Chaco. **Anuario de Estudios Americanos**, Sevilla, v.61, n.2, p.517-550, 2004.

GRÜNER, Eduardo. **El sitio de la mirada**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma. 2001.

GUASH, Anna María. **Arte y archivo**. Madrid: Akal, 2011.

HALBWACHS, Maurice. **La memoria colectiva**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

HOBSBAWM, Eric. **Sobre la historia**. Barcelona: Crítica, 1998.

HUYSEN, Andreas. Pretéritos presentes: medios, política, amnesia. En: _____. **En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2007. p.13-40.

LOTMAN, Iuri. **Cultura y explosión**. Barcelona: Gedisa, 1999.

_____. **La semiosfera III**. Valencia: Frónesis, 2000.

MIDDLETON, David; EDWARDS, Derek. **Memoria compartida: la naturaleza social del recuerdo y el olvido**. Barcelona: Paidós, 1992.

MUDROVICIC, María Inés. **Historia, narración y memoria**. Madrid: Akal, 2005.

PALMA, Federico. **La fotografía en Corrientes**. Corrientes: Escuela Taller de Artes Gráficas de la Provincia, 1959.

REYERO, Alejandra. Entre el reconocimiento, la impugnación y la negación visual. La ausencia del indígena chaqueño en la fotografía de Pedro Luis Raota”. En: ENCUENTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL, 28., 2008, Resistencia. **Actas...** Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, 2008, p.680-686. CD Rom.

SÁNCHEZ, Gonzalo. Introducción al libro Museo, Memoria y Nación. En: ALCALDÍA DE MEDELLÍN. **Plan de desarrollo cultural de Medellín 2001-2020**. Medellín, 2011. p.87.

STOLER, Ann Laura. Colonial Archives and the Arts of Governance. **Archival Science: International Journal on Recorded Information**, Netherlands, v.2, p.88-100, 2002.

TRELCZENIA, Marisa. Fotografía y memoria: la escena ausente. **Ojos Cruels**, Buenos Aires, n. 1, p. 76-80, 2004.

TAGG, John. Prueba, verdad y orden: los archivos fotográficos y el crecimiento del Estado. En: _____. **El peso de la representación**. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. p.84-90.

VERÓN, Eliseo. **La semiosis social**. Buenos Aires: Gedisa, 1987.

WIEVIORKA, Annette. **L'ère du témoin**. Paris: Plon. 1998.