



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Imágenes del espacio público: Buenos Aires 1900.

Autor:

Arq. Marta Mirás

Revista:

Estudios e investigaciones

2007, 11, 19-38



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

IMÁGENES DEL ESPACIO PÚBLICO: BUENOS AIRES 1900

MARTA MIRÁS

*"para tener una idea cabal del progreso de la metrópoli, nada mejor que observar una fotografía antigua. Las estadísticas, los libros, las informaciones de testigos veraces: nada tiene el valor convincente de la fotografía."*¹

La ciudad del 1900 se muestra, se reproduce. quiere alumbrarse con la luz de sus imágenes. Ansiosa, se revela en fotografías de álbumes, postales, publicaciones, y de ese modo cumple con deseos presentes en la cultura desde siglos atrás. Deseos de reproducir la imagen percibida por el ojo para ofrecerla a otras miradas. Deseos que se concretaron con la invención del daguerrotipo en las primeras décadas del siglo XIX. Los daguerrotipos más antiguos que se conservan del espacio público de Buenos Aires datan de 1852, y un año después, se publicaban avisos ofreciendo novedosos *retratos* realizados con esta técnica. Desde entonces se fue experimentando con procesos y sustancias sensibles a la luz hasta que, hacia fines del siglo, se impuso el rollo de película fotográfica. Por otra parte, en aquellos comienzos, fotografía y pintura estuvieron hondamente entrelazadas, pintores y aficionados a la pintura se vincularon con la fotografía²; cuadros y daguerrotipos convivieron en las salas de las viviendas de la ciudad.

En trabajos anteriores he dibujado una línea que aquí intento continuar, indagando en algunas relaciones que se expresan en los modos de registrar el espacio público, utilizando como fuentes principales imágenes fotográficas. Con este propósito, y en función de dimensiones de análisis que involucran la ciudad física y la ciudad social, este trabajo explora de modo sistemático los álbumes de fotografías de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFA de A). También extrae una muestra de otras que circularon con el formato de tarjeta postal, y plantea algunos nexos con las publicadas en el Censo Municipal (1904) y en medios de difusión masiva³.

Este avance se concentra en un breve lapso, en torno al 1900; posteriormente se planteará una indagación comparativa a lo largo de la dimensión temporal. En estos

desarrollos futuros, se intentará incorporar un corpus más diversificado, porque básicamente se apunta a indagar cómo la ciudad se muestra a sí misma y qué se hace visible del espacio público, con la intención de poder revisar su complejo sentido cultural.

Una hipótesis de partida es que en las abundantes fotografías se construyeron modos de ver que expresaron maneras de pensar la ciudad, que estos registros permiten volver a ver, ver diferentemente, re-conocer. Se intentará revisar también qué función ejerció esta selección y circulación de imágenes, y ciertos rasgos que pueden contener un sentido didáctico y de validación de los atributos particulares del espacio público.

Marco conceptual: la imagen fotográfica

En principio, y como hace referencia la cita inicial de este texto (E. Martínez Estrada), rescatamos el valor documental de la fotografía tradicional. Su relación de estrecha semejanza con el referente nos aproxima a esa síntesis particular de lo que fue la ciudad; esta condición ha aflorado ineludiblemente en el recorrido por las imágenes. Sin embargo, como mencionamos, la mirada que selecciona en un tiempo histórico un conjunto de imágenes del espacio público despliega códigos significativos, estéticos y sociales a los que hemos intentado aproximarnos integrando diversos tipos y campos de conocimientos.

Para la significación consideramos en especial los trabajos de Umberto Eco, que, siguiendo a Pierce, sitúa a la percepción y a la significación como pares complementarios. Desde este marco, la cultura es concebida como un fenómeno semiótico, en tanto "iconismo y convención", premisas desde las cuales abordamos las propiedades culturales subyacentes en las representaciones fotográficas⁴. En esta tónica, aunque muy revisado por Eco (entre otros), la semiología de Roland Barthes, aporta textos fundantes sobre la connotación del "mensaje fotográfico" que se confrontan en su última obra con la idea de "textos de placer", donde se diluye aquella búsqueda de la estructura como categoría del conocimiento y adquiere relevancia la cuestión del sujeto⁵. En relación con los modos de enunciación y la experiencia del espectador, desde la lógica de la "imagen dialéctica" resultan un notable aporte los trabajos más recientes de Didi-Huberman que apuntan a repensar este perpetuo dilema de lo visual⁶.

Como mencionamos, los códigos estéticos vinculan a la fotografía con la tradición de la pintura artística. En este sentido, Gombrich ha destacado el convencionalismo de los códigos imitativos, comparando las particularidades de ambos registros al representar el mismo objeto arquitectónico. Es desde estas instancias comparativas de distintos medios expresivos que incorporamos sus estudios⁷. Por otro lado, para la observación de las componentes visuales seguimos a Vilches⁸.

Desde otra línea, los códigos sociales afloran en el modo de captar los diversos habitantes de la ciudad: abonamos al camino trazado por Pierre Bourdieu y por García Canclini, con sus aportes acerca del rol social y cultural de la fotografía⁹.

En síntesis, abordamos las imágenes desde distintos campos intentando configurar un entramado metodológico que recorra una secuencia progresiva no lineal. Se han explorado básicamente dos soportes: los álbumes de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFA de A) y algunas colecciones de tarjetas postales.

Una colección: Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados

El grupo se inició el 29 de abril de 1889, en la casa del Dr. Francisco Ayerza, con un reducido núcleo de señores de la clase dominante de la sociedad porteña. Poco después, se instalaron en un local de la calle Florida al 300, en el 1900 contaban con alrededor de cien socios adherentes, muchos de ellos personalidades destacadas de la vida cultural y política. Al poco tiempo de funcionar, editaron el primer álbum: "Vistas de Buenos Aires y Mendoza". Anualmente fueron organizando concursos, y con los trabajos premiados montaron exposiciones, comentadas por diarios y revistas de la época. A modo de ilustración, detengámonos por un momento en la revista *Caras y Caretas* del 2 de mayo de 1903. Se advierte la diversidad temática y las cualidades de composición de la imagen, con paisajes que sugieren una atmósfera apacible, motivos que en su armado remiten a cuadros de Corot, tomas de interiores, algunos escasos retratos que captan rasgos de profundidad psicológica, pero sobre todo cuidadas y abundantes imágenes de la ciudad que luego fueron incorporadas a los álbumes. Resulta sugerente como el texto de la nota se refiere a la SFA de A, calificándola como "centro de arte, donde se lucha y se trabaja"¹⁰, como si esta práctica tuviese que "imponerse" en el medio cultural local. Distingue dos vertientes de fotógrafos: aquellos que producen meros «clisé», ejerciendo un oficio "mecánico", diferenciándolos de los autores de estos «cuadros» que ofrecen una impresión «artística e intensa". Menciona también el «enfoque pictórico» de las tomas¹¹.

Un medio de difusión masiva: la tarjeta postal

El formato de tarjeta postal fue presentado en 1865 durante el V Congreso postal Alemán, y adquirió mayor difusión cuando en 1874 se fundó la Unión Postal Universal¹². Primero, se incorporó a los breves textos la gráfica publicitaria y a fines del XIX, posibilitado por las técnicas de impresión (el fototipo), se asocia a este formato la fotografía impresa. En nuestro país, desde 1880 el correo postal se intensifica y propone "facilitar al público diversas y apropiadas especies timbradas para el intercambio de las comunicaciones". En este marco, la Dirección General de Correos y Telégrafos encargó la edición 1897-1899 a la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco para la primera impresión de postales y cartas postales con vistas fotográficas¹³. Sin embargo, estas

series ilustradas no prosperaron, la serie siguiente no incorporó fotografías. Pero desde 1899, un grupo de editores privados vinculados a la filatelia inicia la impresión de series de postales con imágenes fotográficas de la ciudad de Buenos Aires, y a partir de entonces el fenómeno va a adquirir difusión masiva, acompañando, de algún modo, los intensos movimientos poblacionales del 1900. El costo del franqueo reducía la extensión del texto adjunto, por lo cual la imagen jugaba un rol de comunicación casi exclusivo¹⁴.

1- La ciudad física

La selección de temáticas fotografiadas y el encuadre aportan códigos de connotación que son históricos, o si se prefiere “culturales” que hemos leído desde nudos problemáticos de la cuestión urbana en el material relevado.

Mundo urbano – mundo rural, de esta oposición planteada por la sociología, que nos permiten vislumbrar las imágenes. Ambos mundos ocupan un lugar de relevancia en la colección de la SFA de A. Lo rural fue tema central en los inicios del grupo que con la intención de ilustrar un *Martin Fierro* realizó tomas con elaboradas ambientaciones del campo argentino, sumamente valoradas en nuestros días¹⁵.

En las series de postales se enfocó enfáticamente la imagen de la ciudad, sin por ello excluir escenas rurales. Algunas se realizaron con fotos de la SFA de A y del fotógrafo norteamericano Olds, se destacan las editadas por Mitchell's. Poseían títulos en inglés para su circulación en el exterior y registraban los habitantes, las formas del trabajo, los animales, el atuendo particular, etc. Estas imágenes como también las de indios argentinos son actualmente muy buscadas por coleccionistas. Pero las imágenes urbanas han sido el tema principal del 1900. Diversos soportes y formatos hicieron circular masivamente las imágenes de ciudades y pueblos de nuestro país y también de ciudades extranjeras. Sobre todo se enfocó a Buenos Aires que como otras metrópolis en formación estaba desarrollando, con sus lógicas particulares, lo que Raymond Williams ha denominado “el carácter de la metrópoli”, signado por condiciones culturales que introdujo la inmigración masiva con su carga de “vitalidad, variedad, diversidad y movilidad liberadoras”¹⁶. En los ámbitos profesionales y municipales la ciudad estaba siendo pensada desde la figura iluminista del espacio público, vinculando esto especialmente a las nociones del “ornato y la higiene”; ideas y estrategias que apuntaban a superar los problemas que habían padecido los habitantes de las ciudades debido sobre todo al intenso crecimiento de población. Lo que ha sido calificado, tomando los versos del conocido poeta victoriano como: “*The city of dreadful night*”¹⁷. Este punto de vista de belleza, salubridad y también de adecuación de la circulación y tránsito en la formación de la metrópoli, estuvo presente en los planes urbanos propuestos para Buenos Aires a comienzos del siglo XX¹⁸.

Desde esta ciudad las fotos trazaron ciertas opciones. Una ha sido la de las vistas aéreas del conjunto urbano (“Buenos Aires panorámico” SFA de A) que exhiben los ras-

gos espaciales de concentración en la ocupación del suelo y acumulación de la diversidad morfológica: estos numerosos enfoques captan el área central hacia el río que se une al cielo en el horizonte. En general, las distintas series de postales de fotos aéreas han oscilado entre un modo de ver la ciudad que se extiende sin límites hacia la pampa infinita o encuadres de profundidad más acotada donde en general enfocan sectores de tejido sumamente denso. Este punto de vista de captar el *continuum* de la materialidad metropolitana también fue sumamente utilizado en viñetas de humor publicadas en revistas como *PBT* y *Caras y Caretas*.

Centro-barrio-periferia

Distintos trabajos han desarrollado estudios acerca de las consecuencias que para Buenos Aires resultaron de la aplicación del modelo económico agroexportador vinculado a la incorporación de la Argentina al mercado mundial. Estas “consecuencias urbanas” han sido sintetizadas en dos procesos de estructuración urbana. Uno de concentración de la población en los distritos del centro y un segundo proceso de extensión de la mancha urbana hacia la periferia¹⁹. En función de estos procesos, para la ubicación de las tomas en la ciudad, hemos considerado tres áreas: centro, barrio y periferia, tomando el período comprendido entre el segundo y el tercer Censo Nacional (1895-1914)²⁰.

La preponderancia del área central se enfatiza en las fotos. Algunos estudios de nuestra historia urbana dan cuenta de un centro con importante presencia de construcciones “efímeras” (Liemur), debido sobre todo a los problemas habitacionales; rasgos que han resultado escasos en este relevamiento, como si lo efímero no quisiera perpetuarse en estas imágenes. Algunos ejemplos particulares como la recurrente figura del 1900 en los patios de conventillos y sus modestos habitantes, y que han circulado como tarjeta postal con fotos del destacado fotógrafo norteamericano Olds, que realizó notables registros de distintas ciudades latinoamericanas. Sin embargo, el problema de la pobreza urbana no ocupa un lugar destacado en nuestros registros del 1900.

La colección de SFA de A seleccionó algunos barrios; predominan las tomas de Palermo y Recoleta, especialmente de sus parques. En general se omiten los registros del sur y más aún del oeste. Son bastante más escasas las imágenes de los otros barrios, que se incorporan a la imagen más cerca de la década del '20, cuando también circularon tarjetas postales sobre papel fotográfico.

La periferia se muestra en algunas fotos notables de funciones como el “matadero y quema de basura” y los escasos límites físicos de la ciudad en los puentes metálicos sobre el Riachuelo, uno de los pocos márgenes geográficamente definidos de la ciudad que en los ochenta había fijado sus límites jurídico-administrativos.

Se observan así diferenciaciones netas en la densidad de los registros sobre las distintas áreas; proyectando una ciudad de imágenes que expresa más la concentración

que los rasgos de menor consolidación de la materialidad urbana que acompañaron la expansión hacia la periferia.

Por fuera de este límite administrativo trazado, pero dentro del Área Metropolitana, numerosos registros viajaron hacia el norte y se situaron en las islas de Tigre, capturando expresivas imágenes del área natural con juegos cromáticos en la diversidad de grises.

Costa, río

La SFA de A revela una mirada particular sobre el área costera. El río adquiere relevancia privilegiando tomas desde la costa con un encuadre donde prima la horizontalidad. En general se destacan sobre el río como plano de fondo, las embarcaciones, en algún caso veleros, también buques en ceremonias oficiales (“desembarco del General Mitre”) y en otros casos fotos de buques de la Armada Argentina. Resultaron más escasos registros del borde fluvial que estaba siendo ocupado por el conjunto de obras de equipamiento e infraestructura urbana o de embarcaciones vinculadas con el comercio exterior.

Si embargo, dentro del área, uno de los álbumes posee treinta y seis tomas sumamente nítidas y luminosas del Hotel de Inmigrantes. Es un relevamiento del edificio vacío que enfatiza las condiciones de orden y salubridad, en la tónica del discurso higienista de la época. En sólo dos imágenes se observan grupos numerosos de inmigrantes. Una muestra el comedor, con todo el plano inferior de la toma ocupado por una multitud de recién llegados sentados en sus mesas, y otra grupos de personas desembarcando en el muelle. Las tomas destacan con los distintos planos el valor espacial de la profundidad de los pabellones.

En distintas series de postales editadas por Peuser se ha incorporado el valor cromático, han circulado “iluminados” los nuevos Dock del puerto desde su fachada hacia la ciudad, se registraron rodeados de árboles intensamente coloreados. Esto puede asimilarse a lo que Morin ha denominado “fotogenia” o sea que el mensaje connotado está en el tratamiento de la imagen misma que ha sido embellecida en su producción: luminosidad, contraste e incorporación de mayor saturación cromática. El verde público fue enfatizado en la imagen a través del color como una operación de cosmética urbana, en un modo de ver que relaciona el verde urbano con el equipamiento portuario como estrategia de embellecimiento.

Parques, plazas y calles

Las fotos, como ventanas a la ciudad del pasado, cristalizan una configuración instantánea del siempre dinámico espacio público²¹. Los parques públicos, que se es-

taban incorporando aceleradamente a la trama de la ciudad. fueron uno de los temas preferidos por las imágenes. Predominan las del parque Tres de Febrero como también otoñales y expresivas imágenes, por sus contrastes cromáticos. del Parque Lezama. Se privilegiaron las vistas aéreas que exhiben el trazado contenido en el plano de base y el volumen del paisaje arbóreo.

En las imágenes de la SFA de A se adhiere más a la lógica de la higiene y del embellecimiento que connotan los parques. que a la de lugares de encuentro social que favorezca la hibridación entre los diversos sectores de la población.

También, en distintas series de postales se registran sectores y detalles del verde público, algunas con grupos de hombres y mujeres con elegante atuendo.

Ocasiones de mostrar los lugares del encuentro sobre todo desde las prácticas y figuraciones burguesas. En esta tónica, el Hipódromo fue uno los ámbitos frecuentemente registrado, predominan las imágenes donde se registran grupos mixtos de la elite.

Las fotos han registrado cómo las tradicionales plazas secas de concepción española, se fueron poblando de árboles autóctonos o de otras latitudes siguiendo el modelo francés, ya que estas imágenes son contemporáneas a la obra de los paisajistas franceses en Buenos Aires. Si bien anteriormente, desde la década de 1860 “aparecen los primitivos jardines en las plazas de Mayo, Concepción, Montserrat, Lavalle y Lorea”²².

En el conjunto de las imágenes de plazas, la Plaza de Mayo resulta protagónica. En general se muestra en dirección longitudinal; la toma ha seguido la lógica de la dirección predominante enfocando las fachadas este-oeste. Como en los parques, se utilizaron casi exclusivamente tomas aéreas que nos permiten observar su remodelación reciente; las grandes obras que se efectuaron a partir de la gestión de Torcuato de Alvear en el Municipio, como la demolición de la Recova, y que modificaron intensamente funciones y espacialidad de la plaza histórica.

La cámara se dirigió hacia la Casa de Gobierno resultando el fondo de la imagen, y también hacia el otro lado, dando cuenta del eje urbano que constituyó la recientemente abierta Avenida de Mayo, otra de las obras de envergadura emprendida; en el material relevado encontramos sólo imágenes del escenario terminado y consolidado, ninguna de las etapas de construcción, como si siempre hubiese estado allí. En estas tomas también se destaca el Cabildo, en su etapa italianizante y con tres de sus arcos ya demolidos y el nuevo edificio del gobierno Municipal. Estas imágenes de la plaza de Mayo, han sido muy publicadas como ilustraciones de textos en la producción historiográfica local y también formaron parte del grupo de las diez ilustraciones de la primera edición de postales argentinas que puso en circulación la Dirección General de Correos y Telégrafos.

En algunas series de postales este escenario del poder adquiere color, luminosidad, contrastes cromáticos y se incorpora de modo mucho más enfático la ciudad social con numerosos grupos de habitantes.

En realidad en la numerosa presencia visual se concentran los significados de “identidad” de la plaza de Mayo, que afloran en las imágenes como una expresión de la

ciudad capital de la Nación. En este sentido, Halperin Donghi concibe a la plaza de Mayo de este período como la expresión material del problema de la ciudad capital, expresión de su tensa relación con el país. Por lo tanto, como a un condensador, como a un lugar de "excesiva memoria". De igual modo y como hemos podido constatar, ha resultado un lugar de "excesiva" presencia visual²³.

Con vistas aéreas se registraron también algunas otras plazas del centro, sobre todo la plaza Libertad y la plaza Lavalle, ambas de remodelación reciente.

La cámara se ha dirigido insistentemente al espacio urbano de la calle. Como sabemos las calles de Buenos Aires habían regulado y especializado su configuración desde las primeras décadas del siglo XIX, prevaleciendo la tendencia a completar la línea de edificación que geométricamente la contiene.

En torno al 1900, se pensaron planes urbanos que implicaban la alteración de la traza histórica privilegiando el trazado de un sistema jerárquico para el sistema viario. Éstas propuestas fueron muy debatidas en el ámbito municipal y profesional, pero resultaron de muy escasa concreción material. Mientras tanto, se ejecutaban algunas obras de mejoras de los componentes materiales de las calles, y se las proveyó de un equipamiento más especializado en este contexto del proceso de modernización.

Un álbum de SFA de A posee un conjunto notable de tomas que exhiben treinta y tres calles (Album N° 31). Estos itinerarios de relación y circulación, calles, avenidas recientemente ensanchadas y paseos, fueron especialmente fotografiados. Si bien esta selección casi no frecuentó la formación de la "dulce calle de arrabal", al decir de Borges, de la ciudad de décadas posteriores y de barriadas consolidadas. En general quedó afuera la gestación de la cultura "orillera", que si afloró en otros medios de expresión contemporáneos a estas imágenes como el sainete, la poesía prostibularia y las primeras letras de tango.

Las calles fueron enfocadas exhibiendo sus dos líneas de fachadas, la fuga corrida hacia uno de los lados del cuadro, levemente se privilegia una fachada, con un encuadre donde prima la horizontalidad. La mirada enfatizó la tensión espacial de la profundidad, su condición de itinerario, de eje, que no exhibe solamente el plano vertical de una de las fachadas, como puede observarse en otras notables colecciones, como por ejemplo en el difundido álbum de Georg H. Alfred de la ciudad de Rosario. Otro ejemplo de un modo de ver diferente, donde la calle evita el valor espacial de la profundidad, es la expresada en imágenes no mecánicas, como las xilografías de Norah Borges *Paisaje de Buenos Aires*. En ellas se exhiben calles donde se "eleva el punto de vista por sobre la altura de las casas y se lo ubica de manera transversal a la dirección de las calles, con lo que logra protagonizar la articulación entre el cielo, los cruces ortogonales de las profundas calles rectilíneas y los patios interiores"²⁴. En otro álbum de SFA de A se incorporó la hoy desaparecida "calle del pecado" y su deteriorada recova que, por su imagen edilicia y función de relaciones prostibulares, abre una ventana fuertemente diferenciada a las del conjunto mencionado.

En la tarjeta postal se despliegan distintos recursos al enfocar las calles reiteradamente en la colección de la SFA de A. Por ejemplo, en la serie editada por Z. Fumagalli, y en otras, se eleva el punto de vista y se enmarca, como en la colección rosarina, uno de los planos de las fachadas. Este modo de mostrar se utilizó especialmente para la avenida de Mayo, probablemente la calle de mayor registro fotográfico.

En muchos casos la imagen se detiene en una de las cuatro esquinas. En la “encrucijada”, lugar históricamente significativo de la ciudad y que se privilegió para la ubicación de edificios de gran envergadura, muchos de ellos rematan en cúpulas que enfatizan su verticalidad. Numerosas series postales exhiben esta condición de los edificios que se destacan y diferencian por sus dimensiones y riqueza estilística. La esquina en general no fue presentada en función de la “encrucijada” de sus calles o como lugar de encuentro. Las diversas imágenes de calles dan cuenta “del progreso de la metrópoli” como se expresa en la cita inicial de este texto y puede observarse cómo en general en las calles seleccionadas las veredas están consolidadas y las aceras empedradas en un estado bastante deteriorado a causa del tránsito cada vez más intenso que supera su resistencia. Otro rasgo particular de estas imágenes del 1900 en Buenos Aires, y que puede constatarse también en otras ciudades como Montevideo, es cómo dan cuenta del plan general de arbolado que se había realizado para un sector de la ciudad. En las fotos se puede observar regularmente ubicado cada árbol, sostenido por tutores metálicos realizados en serie. En estas calles, diversos transportes ocuparon un lugar protagónico, tranvías, carros y coches están presentes en las “instantáneas”. En general en los álbumes de la SFA de A no los han captado en primeros planos, si en algunas series de tarjetas postales; también con formato de tarjeta postal se editó una serie especialmente dedicada a los trenes y tranvías argentinos que resulta actualmente muy requerida por coleccionistas. Por otro lado, y debido a los avances técnicos, la calle pasó a cumplir la función de distribuidor aéreo o subterráneo de la infraestructura de servicios de la población. En las tomas de calles, la cámara no se detuvo en estos elementos particularmente y en toda la colección hay muy pocas imágenes de los recientes sistemas, como por ejemplo una con el título “Filtros de aguas corrientes” que muestra el conjunto de las instalaciones. Según nuestro relevamiento, en el modo de ver la modernización, estos avances técnicos no ocuparon un lugar de relevancia en la cultura visual.

Esto difiere del énfasis puesto en registrar la “ciudad de los monumentos”, se desprende de las imágenes una Buenos Aires donde “el ceremonial y los aspectos simbólicos debían mostrarse con mayor fuerza”²⁵. El proyecto de consolidación del Estado argentino que adquiere mayor relevancia desde 1880, intentará exhibirse como estrategia comunicativa hacia la heterogénea población de la ciudad. En esta misma tónica, con la imagen del héroe nacional, se intentará recrear un cierto mito de nuestros orígenes²⁶.

Estas intenciones, entre otras, asociadas al embellecimiento de los espacios públicos, se tradujeron en la proliferación de la estatuaría de próceres y se acrecentó hacia

los festejos del Centenario: estos lugares devinieron en espacios significativos para la ciudad. También la diversidad de esculturas y grupos escultóricos vinculados a las distintas colectividades estuvieron muy presentes en las fotografías.

La colección de la SFA de A posee un álbum dedicado a esculturas y monumentos de Buenos Aires y en distintas series de postales se incorporan a la imagen. Este tema de la cultura urbana del 1900 también fue relevante para la compilación de fotos del Censo Municipal. Para la selección visual resultaron figuras preferidas, lejos de los intensos debates que sus localizaciones y significaciones produjeron. En contraposición a estos objetos destinados a dar idea de lo permanente en la ciudad, otra serie de fotos aporta imágenes de las grutas ubicadas en parques y plazas, que cierto gusto de época adoptó y luego volvió obsoletas.

Edificios

La diversidad de obras producidas por el Estado afloran insistentemente en las imágenes del 1900. Las observamos en función al modo en que han sido registradas en relación con su entorno y también resultan recurrentes otros registros donde la significación se centra en el tema arquitectónico que posee un edificio de relevancia para la ciudad. La SFA de A los ha registrado dando cuenta de su entorno edilicio. Es notable como se reitera este modo de mostrar la contraposición entre lo ya existente y los edificios de construcción más reciente que alteraron la homogeneidad del tejido característico de la ciudad italianizante o con resabios coloniales. Por todos lados, se hace visible la variedad de lenguajes arquitectónicos y la intensa tendencia al “tejido fragmentado” que la falta de regulaciones fue generando en Buenos Aires²⁷.

En contraposición a esta tendencia que *naturalmente* exhibe la materialización de estos contrastes, en distintas series de tarjetas postales se presentan edificios recortados del contexto urbano, como una “pose” (Barthes) de los objetos que los extrae de la ciudad. De este modo la imagen se concentra en asociaciones que provienen de los nuevos o renovados temas edilicios que formaron parte de la red modernizadora del carácter arquitectónico en el contexto internacional de la disciplina. Según las variables planteadas los temas edilicios más reiterados fueron: los distintos edificios de gobierno, educación, salud y comerciales. Y, sobre todo el Congreso Nacional y el Palacio de Justicia; escuelas y colegios, en especial la escuela Petronilda Rodríguez, los distintos hospitales, teatros y sedes bancarias. En lo concerniente a lo edilicio ferroviario se han seleccionado las fachadas hacia la ciudad desde la perspectiva de sus plazas, como también sus salones y halls, con su lenguaje ecléctico. Casi no hay registros de vías, andenes y galpones con su impronta metálica e ingenieril. Podemos mencionar de la SFA de A una hermosísima foto de un andén con el título “Estación Ferrocarril del Sur”, que no forma parte de los álbumes y que posee la Academia Nacional de Bellas Artes²⁸.

La vivienda "opulenta" (Iglesia) resultó el otro tema edilicio enfáticamente registrado en el 1900 y el más publicado por la historiografía según pudimos constatar²⁹. También han circulado imágenes de estas obras por la publicación de los "Premios Municipales de fachadas", en ellos se proponía como objetivo "fomentar la edificación privada". La divulgación de dichos premios se realizaba con fotos montadas en grupos, los difundieron el Censo Municipal (1904) y la "Revista de Arquitectura". Este montaje del conjunto permite confrontar cómo en esta selección primaron obras que combinan, desde un modo de hacer del eclecticismo, elementos de corte pintoresquista y modernista³⁰. Ha planteado Fernández acerca de cierta lógica de "hacer ciudad" característica de este periodo: "(...) lo ecléctico, en ese sentido, no será más que el instrumento lingüístico de diversificación de la cosa urbana"³¹.

Por otro lado, el énfasis puesto en mostrar las obras nuevas no fue análogo para la exhibición del pasado de la ciudad. La selección, como ha sido expresado, siguió más la lógica renovadora que la de preservar en la imagen (al menos) los edificios de significación histórica. Escasos ejemplos como las dos fotos de la Aduana Vieja que pertenecen a la SFA de A y que se han publicado en el Censo Municipal de 1904, y luego han sido reiteradamente reproducidas ilustrando la producción historiográfica local. En esta tónica, un ejemplo donde la imagen preservada ha sobrevivido al objeto representado y nos permitió reconstruir, con otras fuentes, la historia de una peculiar conformación edilicia: es el caso del edificio de la antigua facultad de Ciencias Médicas del arquitecto F. Tamburini, ubicado en avenida Córdoba y Uriburu (hoy playa de estacionamiento). Este edificio significativo para la historia de la Universidad fue demolido en confusos episodios; de esta relevante demolición no quedó constancia en las Memorias ni en el Boletín de Obras Públicas.

Como sabemos de las etapas y los procedimientos de construcción de las Obras Públicas se conservan registros fotográficos pero casi no se registran las demoliciones. Como un ejemplo que detectamos podemos mencionar que el grupo de 19 fotos de SFA de A que posee el *Museo de la Ciudad* y que formaron parte de un concurso del año 1891 hay una (con dos copias) que lleva el título "Célebre Alcazar lirico" y muestra al edificio demolido y rodeado de sus escombros. Barthes denomina este tipo de registro como "fotografía traumática" en la que se diluye el significante en función del choque que la misma imagen expresa. Las fotografías de edificios expresan de este modo un sistema de modos de mostrar basado en criterios estéticos que en general han dejado afuera pistas de los procesos de construcción o demolición que se estaban operando, para registrar en su selección las nuevas obras que se piensan como perdurables en la ciudad; a diferencia de una de las primeras imágenes de Buenos Aires, un daguerrotipo que se conserva del año 1852-54 donde se registra un grupo de trabajadores demoliendo uno de los muros exteriores del viejo fuerte³².

Ciudad, fotos, asociaciones

La imagen de la tarjeta postal ha sido objeto de variadas operaciones de montaje visual, se asocian fotografías de los espacios públicos con cantidad de alegorías, emblemas, *icones*, motivos de particular significación, que se elaboran, circulan y se alimentan de formas de profunda llegada cultural. Por un lado, los emblemas vinculados a la idea de la nacionalidad, como la bandera, el escudo con el sol, las manos entrelazadas; también la libertad y la república, que han seguido los tipos iconográficos que provienen de la Revolución Francesa³³. También se combinan con la fotografía del espacio público retratos de próceres de la independencia y de los monumentos recientemente inaugurados que los conmemoran. En otra línea podemos detectar a las postales que conjugan con los espacios públicos motivos de fantasía, como los dibujos de ángeles o de estilizadas mujeres, marcos de formas curvas, algunos que se asocian a tendencias estilísticas vinculadas a las ilustraciones del *art nouveau*. Los más reiterados son los motivos del mundo natural, con ilustraciones de flores, particularmente rosas. Efectos de “trucaje” que se convierten en signo para la lectura social, reserva de estereotipos que combinan esquemas, grafismos, colores, gestos, expresiones. La *Ilustración Sudamericana*, la más exquisita de las revistas que se publicaba en la ciudad, utilizaba estos recursos en su cuidada compaginación gráfica donde la fotografía y en especial los retratos femeninos estaban presentes.

Estos fenómenos culturales se pueden leer como una cadena de asociaciones, que a través de estas estrategias visuales, intentaban destacar rasgos de belleza urbana vinculados al orden de lo femenino. Desde este esquema de pensamiento estético se difunden, a través de la tarjeta postal, otras relaciones con el mundo urbano que apuntan a tomar distancia de los efectos no deseados y caóticos del acelerado proceso de metropolización.

2- La ciudad social

En las imágenes de la SFA de A ocupan un lugar relevante el registro de actividades oficiales, son escasos los ritos o situaciones de la vida cotidiana. Y, si bien un grupo de fotos registra escenas de carácter intimista, en general se omiten expresiones o gestos que se perciban como espontáneos. Otro grupo de 77 fotos muestra distintos grupos de niños y niñas en actitud de juego, por lo general se sitúan en interiores y han resultado sumamente apreciadas para la reconstrucción de costumbres de la época. Por otro lado, como en las colecciones de otras importantes ciudades del 1900, un grupo de fotografías incorpora tipos urbanos y populares, vendedores ambulantes, como el lechero, el vendedor de pescado, el lustrabotas, también el mensajero, el cartero y se suman crotos y atorrantes. Son tomas de una o más personas con fondo y mobiliario de

estudio fotográfico o del espacio público. Comenta el diario *El Nacional* sobre la SFA de A "(...) Su colección de costumbres nacionales es única. en ella figura desde el asqueroso atorrante que se revuelca en el vicio y el abandono. hasta el correcto agente de policía, desde el pilluelo vendedor de diarios hasta el perfumado vendedor ambulante (...)" Todos ellos transmiten cierta dualidad; por un lado con su atuendo modesto. como lo habitual, y por otro se los registra en una "pose" sumamente rígida y controlada. como una reserva de actitudes que propician su significación.

Barthes sugiere que este control de lo espontáneo tan presente en la fotografía, es una estrategia recurrente que también puede sondearse, por ejemplo. en la pintura. el teatro y las metáforas corrientes. En otras ocasiones, gente diversa participa en el montaje de una pose urbana, la gente se ha ubicado estratégicamente, por lo general combinada con algún elemento que se quiere destacar; y casi exclusivamente se han armado estas escenas del espacio público con las figuras masculinas. Sin embargo, en las tarjetas postales pudimos detectar una notable serie con modelos femeninos que son fotografiados en interiores pero que sostienen fotografías de importante formato y que muestran plazas y calles de Buenos Aires. (Colección Libedinsky); y como mencionamos, el tema del retrato estuvo casi ausente en el material relevado. En los álbumes de la SFA de A hay un impactante ejemplo que lleva por título: "Cacique sometido" y muestra un indio con uniforme del ejército.

En Buenos Aires del 1900, el estudio Witcomb detentaba la excelencia en la realización de retratos y durante noventa y dos años fue el estudio oficial encargado de retratar a los Presidentes. La ciudad social en la tarjeta postal puede oscilar entre dos modos de mostrar, por un lado la imagen que se ha detenido en el espacio público en general pareciera que busca exhibirlo casi sin gente pero en otras series se incorporan las multitudes metropolitanas en general desde tomas aéreas. Se percibe de este modo el "carácter metropolitano" que involucra una diversidad cultural completamente nueva para la ciudad. Las multitudes metropolitanas aparecen frecuentemente en las imágenes del 1900 en el registro de eventos en el espacio público. como en la serie de fotografías que publicaba la revista PBT en su sección denominada "la semana a través del objetivo". La cuestión de las multitudes formaba parte de los cánones del pensamiento de la época, plantea Terán que: "(...) en aquel fin de siglo se organizó así una problemática centrada en la emergencia de una sociedad de masas, en cuyo interior se recortaban el problema inmigratorio y la consiguiente preocupación por la nacionalización de las masas, así como la cuestión obrera, el desafío democrático y el fantasma de la decadencia".

El espacio público fue el contenedor espacial de esta reiterada figura social en un período cultural que dicho autor caracteriza como "una superposición de teorías y estéticas y (...) en el estrato intelectual. el positivismo y el modernismo cultural resultaron los dos grandes cánones interpretativos de una nueva problemática."³⁴

Fotógrafos y selección

En las fotos de la SFA de A no se identifica el autor, por lo general contienen un sello impreso que las identifica como producción del grupo. Por lo tanto para revisar ciertos criterios de selección de imágenes nos basamos en Bourdieu, en sus ya clásicos estudios donde plantea que, para poder explicar la inclinación de los grupos a la práctica fotográfica, es necesario trascender la línea psicológica de las motivaciones individuales, a las que califica de "ficción de explicación y explicación de ficciones». Enfatiza, en oposición, el componente social de la fotografía, en sus palabras: «la relación que los fotógrafos mantienen con la fotografía nunca es independiente de la que mantienen con su grupo o si se quiere su grado de integración a él.»³⁵

En el caso de la producción de SFA de A podemos plantear que se configura de este modo en un medio que refuerza el grado de integración al grupo y que refuerza asimismo los criterios comunes de selección, esto se detecta por la reiteración de temáticas, de las cuales emerge un modelo compartido de ciudad y de nación.

En este sentido, por demás expresivo resulta lo expuesto por el presidente de la Sociedad, Sr. Antonio Montes, en el año 1899 según consta en la Memoria de la Asamblea General: "Cuando en el extranjero se propaguen las fotografías que le hagan conocer todas esas cosas, no se nos mirará como un país de hombres vestidos con plumas y quillangos, sino por lo que realmente somos, un país nuevo que encierra todas las riquezas imaginables que el factor del trabajo y del progreso, marcha a la cabeza de las naciones sudamericanas, imitando y semejando en todo a las principales Naciones de la Europa"³⁶.

Surge con fuerza de este enunciado no "lo que realmente somos", si no más bien lo que se deseaba ser, por lo que se recurrió a imágenes ya aprobadas en el ámbito cultural que la fotografía viene a reafirmar, quiere decir, capturar y hacer circular imágenes del mundo fenoménico de lo que se considera que tiene valor como para trascender en el tiempo. En esta colección de imágenes se intenta hacer perdurar los ámbitos socialmente valorados, en un clima de ideas donde se hacían presente la valoración negativa hacia lo americano.

Por otro lado, lo que merecía ser registrado estaba en el orden de lo público acotando así el campo de lo fotografiable en coincidencia con criterios del grupo social.

Bourdieu ha adjudicado como propio de ciertos sectores de la sociedad "vivir las actividades culturales no en sí mismas sino como una forma de relación con los grupos que se dedican a ellas". Y sobre todo el acceso implicaba estar a la moda de los grupos de aficionados, típicos de ciudades europeas -posibles referentes de ésta- como por ejemplo la prestigiosa *Royal Photographic Society*. Sin embargo, esta adscripción elitista no impidió la apertura a la incorporación de mujeres como María Teresa Bermúdez de Gnecco, Victoria Aguirre y Giselle Shaw, esta última especialista en problemas sociales referidos a la mujer, en un contexto en el que en el ámbito laboral como también en la cultura erudita la participación femenina resultaba muy reducida.

Algunas constantes estéticas

Como inicialmente se dijo, la fotografía plantea una compleja relación con la pintura artística. La valoración y la ubicación de la fotografía en el campo de las bellas artes se considera ambigua. En este sentido nos dice Gombrich: "la evolución de la cámara portátil y la instantánea comenzó por los mismos años que vieron la aparición de la pintura impresionista. (...) Además, el desarrollo de la fotografía obligó a los artistas a ir más allá en sus experimentos y exploraciones."³⁷

Sobre todo la fotografía ha concretado la ilusión de reproducir el mundo desde la visión real que puede sintetizar y testimoniar un tiempo histórico. En este registro de lo que denominamos realidad, los espacios y objetos de la ciudad son exhibidos como una unidad. Se opera a la manera de lo que Eco ha denominado "sinécdoque gestual". se fragmenta una parte del espacio que sin embargo se presenta como un todo debido a que esta parte resultará identificable y en coincidencia con lo que se aprecia como una visión real y, dentro de las posibilidades técnicas, no se busca mostrar un detalle que no identifique al objeto o producir una deformación que le quite esta visión de realidad a la toma, enfatizando así la visión artística clásica, o sea el orden convencional de lo visible.

Al fotografiar la ciudad, no se intentará transgredir estas normas en el armado de las imágenes. Por lo tanto, algunas recurrencias son: mantener principios de simetría con situaciones u objetos que puedan equilibrar la escena, ubicar lo más destacable en el centro, equilibrar la relación entre fondo y figura y la relación de los distintos planos, no producir un desequilibrante primer plano forzando la distancia al objetivo ni mostrar un fondo que altere las expectativas culturales en la construcción de un mundo posible.

¿Una Buenos Aires ideal?

Una Buenos Aires que se ofreció a otras miradas para reflejar lo que denominamos realidad, y que despliega una ciudad particular, ideal o, para utilizar un término de menor peso historiográfico, idealizada, que parece aflorar en estas fotos del 1900. Para su abordaje hemos atravesado distintos niveles de unidades de análisis: la ciudad global, los espacios urbanos y las imágenes, intentando dar cuenta de algunas tendencias iniciales de sentido que en el futuro se intentarán profundizar.

En el marco de un espíritu de época de valoración del espacio público, estas tendencias se perfilaron en la selección de algunos de los rasgos materiales de Buenos Aires y en la inclusión de actores sociales que fueron integrados al escenario para representar los proyectos realizados. Estos fragmentos nos han permitido observar ciertas estrategias recurrentes y diversas relaciones de una dialéctica particular expresada en el modo de ver la ciudad material, lo ideológico-cultural y los aspectos estéticos. Al sintetizarlas, en principio rescatamos tres futuras líneas de análisis.

El énfasis puesto en destacar lo urbano y sus transformaciones como estrategia comunicativa que de este modo soslaya la periferia y se distancia del mundo no urbanizado, que fue objeto de identificación visual de otras regiones del país. La búsqueda de expresión de belleza contenida en la deliberada selección de los espacios urbanos que se expresa en los detalles del verde público, los sectores del borde fluvial, las calles infinitas, las renovadas plazas y la diversidad de lenguajes del eclecticismo. Búsqueda articulada con una particular inclusión de la dimensión social y de ciertos factores culturales. Imágenes del pasado que extreman una síntesis de poses y asociaciones de una época y que trazan puentes desde un modo de pensar la ciudad. Fragmentos idealizados de la ciudad que denominamos real. Imágenes ejemplares que podrían, y deberían, extenderse al fondo urbano que existe pero que no se hizo visible en las fotos. Nos proponemos continuar revisando estas relaciones, en el marco de una inicial globalización de la imagen de las ciudades favorecida por la circulación masiva de sus representaciones, relaciones que operaron en el marco de algunos códigos comunes en la cultura urbana del 1900. En principio, y según este avance exploratorio, en estas expresiones de la cultura visual algunas de las opciones que emergen son coincidentes con ideas que se proyectaban para Buenos Aires en el ámbito disciplinar y municipal. En este sentido, pareciera que la fotografía del espacio público intentó connotar una cierta función institucional, configurándose en recurso de integración de lo deseable en el marco de la intensa transformación que se estaba desarrollando en los espacios de la ciudad.

NOTAS

- ¹ Martínez Estrada, Ezequiel (1957), *La cabeza de Goliat, Microscopía de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1957. P. 32.
- ² En numerosos avisos publicitarios se ofrecían ambas: B. Verrazi, publica en *El Nacional*, 12 de enero de 1865: "ha abierto su taller de pintura histórica y retratos al óleo en la calle Florida Nº 134. También se sacan retratos de fotografía". Benito Panunzi en sus álbumes de fotos de Buenos Aires se presenta: "Album de vistas y costumbres de Buenos Aires. (...) Profesor de dibujo y retratista al óleo". Un grupo importante de pintores franceses, que se habían instalado en la calle Perú, también producían daguerrotipos. Pintores argentinos incursionaron en la fotografía, como Carlos Morel. Otro ejemplo destacable fue Cándido López; se conserva una foto que parece ser una síntesis de ambas prácticas: muestra a Cándido López pintando el retrato de Mitre. Por otro lado, la pintura urbana de fines del s. XIX hizo uso de imágenes fotográficas. Un ejemplo: el pintor austriaco Kaufmann realizó dos cuadros de Buenos Aires desde Europa, uno de Casa de Gobierno y otro de calle Florida, a

- partir de tomas fotográficas. Esta práctica simultánea de pintura y fotografía también podemos encontrarla en los miembros de la *Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados*. (Desarrollado en Tesina: *Una mirada particular*, CEHCAU. 1999)
- ³ Este trabajo es deudor del aporte que para el conocimiento y difusión de la imagen de la ciudad en torno al Centenario realizó la investigación y exposición "*Buenos Aires 1910: Memoria del Porvenir*", en la que participaron 18 curadores argentinos y norteamericanos. Se recopilaron 10000 documentos gráficos y otros, que en parte se exhibieron y se publicaron, y que están siendo catalogados en una Base de Datos para su consulta. Se desarrolla actualmente en el marco del Doctorado FADU UBA.
 - ⁴ Sobre todo en Eco, Humberto, *El lector infabula*, Barcelona, Lumen, 1981 y *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1976.
 - ⁵ Sobre todo en Barthes, Roland, *Elementos de semiología*, Ed. Alberto Corazón, Madrid, 1972 y Barthes, Roland, *La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1980
 - ⁶ "Ahora bien, ni el objeto ni el sujeto ni el acto de ver se detienen nunca en lo que es visible (...) es preciso tratar de volver al punto de inversión y convertibilidad, al motor dialéctico de todas las oposiciones. Es el momento preciso en que lo que vemos comienza a ser alcanzado por lo que nos mira." Didi-Huberman, George, *Lo que vemos lo que nos mira*, Buenos Aires, Bordes Manantial, 1997, p. 47.
 - ⁷ Sobre todo en Gombrich, Ernst H, *La imagen y el ojo, nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1987. p. 164 y ss.
 - ⁸ Considera nueve variables articuladas en torno a dos valores perceptivos básicos: valor cromático: contraste, color, nitidez, luminosidad, y valor espacial: planos, formato, profundidad, horizontalidad, verticalidad. Vilches, Lorenzo (1983). Otros autores considerados fueron Dondis, D. A. (1976). Sontag, Susan (1973). Weber, Eva (1995).
 - ⁹ Adherimos con García Canclini a la idea de que "... lo que un grupo social escoge como fotografiado revela qué es lo que considera digno de ser solemnizado, cómo fija las conductas socialmente aprobadas, desde qué esquemas percibe y aprecia lo real". García Canclini, Néstor, *Desigualdad cultural y poder simbólico, La sociología de Pierre Bourdieu*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1982. Bourdieu, Pierre, *La fotografía, un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979.
 - ¹⁰ Se detecta la inclinación de sus principales socios por la pintura artística: algunos de ellos fueron pintores aficionados y coleccionistas de arte como Francisco Ayerza, cuya galería de arte fue de las más importantes de la época, con cuadros de renombre universal, también Leonardo Pereyra, que era amigo íntimo de Prilidiano Pueyrredón, quien además pintaba y se declaraba su alumno, había adquirido en Europa una importante colección, que incluía un cuadro de Murillo. Cfr. Cutolo, Vicente O., *Nuevo diccionario biográfico argentino 1750-1930*. Buenos Aires. Editorial Elche. 1968.

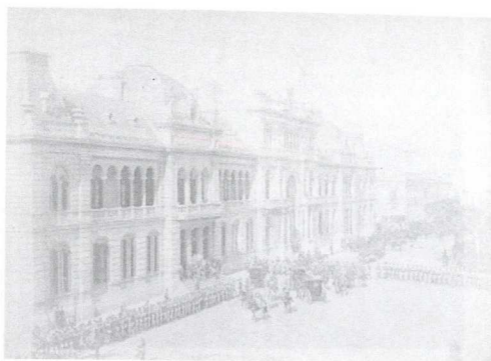
- ¹¹ Distintos organismos custodian fotos de la Sociedad: el Archivo General de la Nación, el Museo de la Ciudad de Buenos Aires, el Museo Histórico Nacional, la Academia Nacional de Bellas Artes, el Museo Mitre y la Biblioteca Manuel Gálvez. Paradójicamente, según hemos constatado, las bibliotecas del Jockey Club y de la Sociedad Rural, ámbitos frecuentados por los asociados, no poseen material del grupo. Una cantidad importante se encuentra en archivos privados, algunos han sido detectados como el del Sr. Cristian M. Favier Dubois o el del Dr. Héctor Gotta. (Agradezco a Luis Priamo esta información). Sin embargo, entre los archivos institucionales o privados conocidos ninguno posee un conjunto comparable al del AGN, en especial de fotos de Buenos Aires y es allí donde centramos nuestro trabajo. La colección en este repositorio está organizada en 46 álbumes. Treinta y dos álbumes contienen aproximadamente 50 copias (tamaño predominante: 17x22 cm). Los otros diez contienen entre 200 a 400 (tamaño menor: 8x8 cm). Al disolverse la SA de A, este material pasó a formar parte de la firma Witcomb, que compraba colecciones completas de fotografías reconocidos y que funcionó como archivo gráfico hasta la creación del AGN. Se relevaron las 4717 fotos que posee el AGN, 3643 son imágenes urbanas, 2703 enfocaron a Buenos Aires. La catalogación temática de dicho material se encuentra en la Fundación Antorchas para su consulta.
- ¹² Surgen tres variantes postales: "entero postal": tarjeta con el franqueo impreso, "tarjeta postal": se debe incorporar el franqueo y en 1882 la "carta postal": tarjeta dentro de un sobre. Las distintas variantes postales poseían un franqueo mucho menor al de una carta común. Gundel, Carlos "*La tarjeta postal, su invento y difusión*", en Revista de Correos y Telégrafos, Publicación Oficial de la Dirección General de Correos y Telégrafos, N° 74, Buenos Aires, 1943, p. 126 y ss.
- ¹³ Resolución de 7 de mayo de 1897: "Dado el eficaz resultado obtenido por los correos extranjeros con la adopción de impresión de vistas en las tarjetas y tarjetas-cartas postales y CONSIDERANDO que este sistema conviene a nuestro país por lo que incita al público al uso de esos valores, con lo que se consigue hacer conocer en el exterior el grado de adelanto y civilización que denotan los principales monumentos, obras públicas, etc, etc." Luego sigue la Resolución: "(...) solicitase de la "Sociedad Fotográfica Argentina" quiera facilitar las vistas fotográficas que forman su colección (...)" De Luca, Antonio, *Sellos y otros valores postales y telegráficos argentinos 1878-1941*, Tomo II, Ministerio del Interior, Dirección General de Correos y Telégrafos, Buenos Aires, 1952, p. 354, y ss., y Kneitschel, Victor, *Catálogo de los sellos postales de la República Argentina*, Tomo II, Buenos Aires, 1958, p. 794 y ss.
- ¹⁴ Material relevado: Base de Datos Buenos Aires 1910, FADU UBA (en proceso) Colección arquitecto Libedinsky (agradezco al arquitecto Libedinsky esta posibilidad). Loeb, Marcelo y Jeremy Howat. Catálogo descriptivo de postales argentinas. Roberto Rosauer, 1901-1909, Marcelo Loeb editor. Buenos Aires, 1992. Y Loeb, Marcelo y

Jeremy Howat. Catálogo descriptivo de postales argentinas. Jacobo Peuser, 1899-1935 – Stephn Lumpert, antigua casa Pernegg, Marcelo Loeb editor. Buenos Aires, 1997. Material disponible a la venta en Ferias de coleccionistas de Plaza Dorrego y Parque Rivadavia. Un avance de este trabajo fue presentado en el II Congreso de fotografía Latinoamericana "Buscando la identidad y valorando el patrimonio", Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, 2000.

- ¹⁵ Estas fotos fueron tomadas por Francisco Ayerza para ilustrar una edición del Martin Fierro que no fue publicada. Posteriormente, en 1968, las editó la Academia Nacional de Bellas Artes con el título *Escenas del Campo Argentino* que han sido expuestas en nuestro país y en el extranjero.
- ¹⁶ Williams, Raymond, *La política del modernismo. contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 64.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 61.
- ¹⁸ En Novick, Alicia, "Notas sobre planes y proyectos", IAA, Crítica N° 60, 1995 y en Gutman, Margarita, "Una ciudad en obra" en *Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir*, Buenos Aires, GCBA, FADU-UBA, IIEDAL, 1999.
- ¹⁹ Torres, Horacio, "Evolución de los procesos de estructuración espacial urbana. El caso de Buenos Aires", *Desarrollo Económico*, N° 58, vol. 15, Buenos Aires, julio/septiembre 1975. Torres, Horacio, "El origen interdisciplinario de los estudios urbanos", Documentos de trabajo N°2, Seminario Internacional de Vaquerías, Córdoba, 1996.
- ²⁰ Ubicando las tomas fotográficas de acuerdo con este agrupamiento resultan los siguientes porcentajes: Centro 56%, Barrios 38%, Periferia 6%. Un grupo reducido fue descartado debido a su dudosa ubicación, hemos considerado diferenciada el área costera.
- ²¹ Para referirnos al valor espacial de esta ambigüedad hemos seguido a Augé en las categorías geométricas para el análisis de los espacios urbanos, como también en el concepto de "lugar antropológico". Augé Marc, *Los «no lugares», espacios del anonimato*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1995.
- ²² Berjman, Sonia, *Plazas y parques de Buenos Aires, la obra de los paisajistas franceses 1860-1930*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Gobierno de Buenos Aires, 1998.
- ²³ Tomo este concepto de la presentación que realizó Halperin Donghi, Tulio "Comparar" en el Coloquio Internacional "Buenos Aires - Nueva York. Diálogos metropolitanos entre Sur y Norte", NYU y FADU UBA, Buenos Aires, 2001.
- ²⁴ Guérin, Miguel A. y Huber, Helena, "El imaginario urbano de Norah Borges", en AAVV, *Sobre imaginarios urbanos*, Buenos Aires. CEHAU Y FADU UBA, 2001, p. 16.
- ²⁵ Hall, Peter, *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996. P. 188 y ss.

- ²⁶ La cuestión del nacionalismo y de la "pedagogía de las estatuas" ha sido estudiado en Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque, espacio público y cultura urbana en Buenos Aires. 1887-1936*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- ²⁷ La clasificación de la que se desprende la idea de "tejido fragmentado" está desarrollado en Diez, Fernando. *Buenos Aires y algunas constantes en las transformaciones urbanas*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1996. Pp. 93 y ss.
- ²⁸ Publicada por Facio, Sara y D'Amico, Alicia «La Fotografía». *Historia General del Arte en la Argentina*. Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1988, p. 39.
- ²⁹ Gromez, Martín y Mirás, Marta. Relevamiento historiográfico y clasificación para "Buenos Aires 1910. memoria de porvenir", 1999.
- ³⁰ Ordenanza de 1902, implementada en 1903, donde consta en el artículo 1º que se otorgaban a las obras realizadas: "dentro del perímetro comprendido por las Avenidas Colón y Paseo de Julio, Ribera del Río de la Plata, Canning, Rivera, Gazcón, Rivadavia, Rojas y Caseros."
- ³¹ Fernández, Roberto, "El desorden del orden" en Goldenberg, Jorge J., *Eclecticismo y modernidad en Buenos Aires*, vol. I, FAU UBA, 1985. p. 22.
- ³² Priamo, Luis, *Los años del daguerrotipo, primeras fotografías argentinas 1849-1870*, Fundación Antorchas, Buenos Aires, 2000, p. 49
- ³³ Burucúa, José Emilio, "Influencia de los tipos iconográficos de la revolución francesa en los países del Plata", en AAVV, *Imagen y recepción de la Revolución Francesa en la Argentina*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990.
- ³⁴ Terán, Oscar. "El pensamiento finisecular (1880-1916)" en *Nueva Historia Argentina*, tomo V, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 2000, p. 330 y ss.
- ³⁵ Bourdieu, Pierre, *La fotografía un arte intermedio*, México, Nueva imagen, 1979. p. 26.
- ³⁶ Gómez, Juan, *La fotografía en la Argentina, su historia y evolución en el siglo XIX 1840-1899*, Buenos Aires, Abadía Editora, 1986, p. 143.
- ³⁷ Gombrich, Ernst H. *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1979. p. 413

ARQ. MARTA MIRÁS
IMÁGENES DEL ESPACIO PÚBLICO. BUENOS AIRES 1900



4. Casa de Gobierno



5. Buenos Aires panorámico



6. Jardín Zoológico



7. Parque Lezama