

ANDRÉ PORTO ANCONA LOPEZ
BRUNO DE ANDREA ROMA (orgs.)



FOTODOCUMENTAÇÃO EXPERIÊNCIAS LATINO-AMERICANAS

ASSOCIAÇÃO DE ARQUIVISTAS DE SÃO PAULO
GRUPO DE PESQUISA ACERVOS FOTOGRÁFICOS

FOTODOCUMENTAÇÃO

experiências latino-americanas

André Porto Ancona Lopez
Bruno de Andrea Roma (orgs.)



ASSOCIAÇÃO DE ARQUIVISTAS DE SÃO PAULO

Av. Prof. Lineu Prestes, 338 – 2º andar – Butantã

05508-000 - São Paulo – SP - BRASIL

Telefax: (11) 3091-3795

Webpage: <http://arqsp.org.br>

Email: diretoria@arqsp.org.br - secretaria@arqsp.org.br

FOTODOCUMENTAÇÃO

experiências latino-americanas

André Porto Ancona Lopez
Bruno de Andrea Roma (orgs.)



ASSOCIAÇÃO DE ARQUIVISTAS DE SÃO PAULO - 2025

Este livro foi analisado e aprovado peça comissão editorial da ARQ-SP.
Financiado com bolsa de produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico (CNPq-Brasil).

Associação de Arquivistas de São Paulo

Ana Célia Navarro de Andrade (presidente);
Clarissa Moreira dos Santos Schmidt (vice-presidente);
Monica Cristina Brunini Frandi Ferreira (secretária);
Pedro José de Carvalho Neto (tesoureiro).

Grupo de Pesquisa Acervos Fotográficos

<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/0063224474629348>

André Porto Ancona Lopez (líder);
Telma Campanha de Carvalho Madio (vice líder);
Bruno de Andréa Roma (comissão científica);
Bruno Henrique Machado (comissão científica);
Natália de Lima Saraiva (comissão científica);
Marisa Alicia Montruccchio (comissão editorial);
Fabián Hernández Muñiz (comitê internacional, responsável);
Laís Cirilo Lima Garcez (bibliotecária);
Jhonei Batista de Souza Braga (bibliotecário);

Foto da capa: “Fototeca familiar” (Apalopez, Cereté, Colômbia, outubro 2016);



Esta publicação está sob uma licença
[Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/)

Fotodocumentação: experiências latino-americanas ; André Porto Ancona Lopez ;
Bruno de Andréa Roma (orgs.) ; Grupo de Pesquisa Acervos Fotográficos (GPAF)
(ed.). – São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo (ARQ-SP), 2025.
163 p. ; 14.8 X 21 cm.

ISBN 978-85-65797-20-7

1. Informação 2. Fotodocumentação 3. Arquivos I. Título. 4. América Latina.

CDD-025.1
CDU-930.25

Ficha elaborada por Jhonei Batista de Souza Braga (CRB-1: 2273)

Nosso ponto de partida é o documento: a unidade constituída pela informação e seu suporte. E para definir informação incorremos em inevitável circularidade, já que por ela entendemos todo e qualquer elemento referencial contido num documento.

Ana Maria de Almeida Camargo

Sumário

- 1 — Mosaico latino-americano em Fotodocumentação: experiências para o debate — *André Porto Ancona López; Bruno de Andrea Roma* 11
- 2 — Investigación social y fotografía en el Nordeste argentino: la puesta en valor de un fondo fotográfico público — *Cleopatra Barrios* 23
- 3 — Entre fantasía y referencialidad: estéticas, visualidades e imaginarios en la producción fotográfica de los Capuchinos en el sur de Chile (siglo XIX-XX) — *Margarita Alvarado* 49
- 4 — Arte y archivo: ensayos de contramemorias en el nordeste argentino — *Alejandra Reyero* 79
- 5 — Dando origen al sujeto: apuntes metodológicos: sobre perspectiva de género en el trabajo con fotografías — *Guadalupe Arqueros* 103
- 6 — Preservação digital de fotografias: o processo de registro de candidatura eleitoral no Brasil — *Natália Lima Saraiva* 121
- 7 — Hacia una cinemateca en un estado provincial: re(visiones) en torno a su proceso de gestación y continuidad — *Julia Kejner* 135
- 8 — Archivos audiovisuales en la Universidad Nacional del Nordeste: formas de producción, representación y exhibición en sus primeras producciones — *Franco Passarelli* 153

1

Mosaico latino-americano em Fotodocumentação: *experiências para o debate*

André Porto Ancona Lopez*
Bruno de Andrea Roma**

Resumo: Apresentação do livro “Fotodocumentação: experiências latino-americanas” destacando a necessidade de uma reflexão mais ampla na região, que seja capaz de impulsionar novas práticas de Fotodocumentação nas suas mais diferentes dimensões, desde a produção, passando pelo processamento técnico, chegando ao uso, permitindo, com as imagens, melhor perceber nosso lugar histórico e atual.

* Doutor em história (FFLCH-USP). Professor de Arquivologia da Universidade de Brasília (UnB); professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás (UFG). Coordenador do Grupo de Pesquisa Acervos Fotográficos (GPAF) e membro do Grupo de Trabalho sobre Arquivos Fotográficos e Audiovisuais do Conselho Internacional de Arquivos (PAAG-ICA). Bolsista de produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que fomentou esse trabalho, a quem agradecemos.

** Doutor em história (FFLCH-USP). Professor do Departamento de História da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Membro do Grupo de Pesquisa Acervos Fotográficos (GPAF) e do Grupo de Trabalho Cultura Visual, Imagem e História (ANPUH).

Em estudo anterior propusemos que a Fotodocumentação fosse compreendida como uma área transversal, capaz de interligar os estudos fotográficos a partir de suas informações documentais (Lopez, 2024, p. 36). Seu escopo abrange tópicos relacionados à organização técnica da informação documental e contextual de registros fotográficos, com vistas à sua gestão e uso. A amplitude do espectro poderá ainda, por conta da última fase do ciclo da informação, incluir a própria produção de documentos fotográficos, sempre e quando conectados à problemática dessa área.

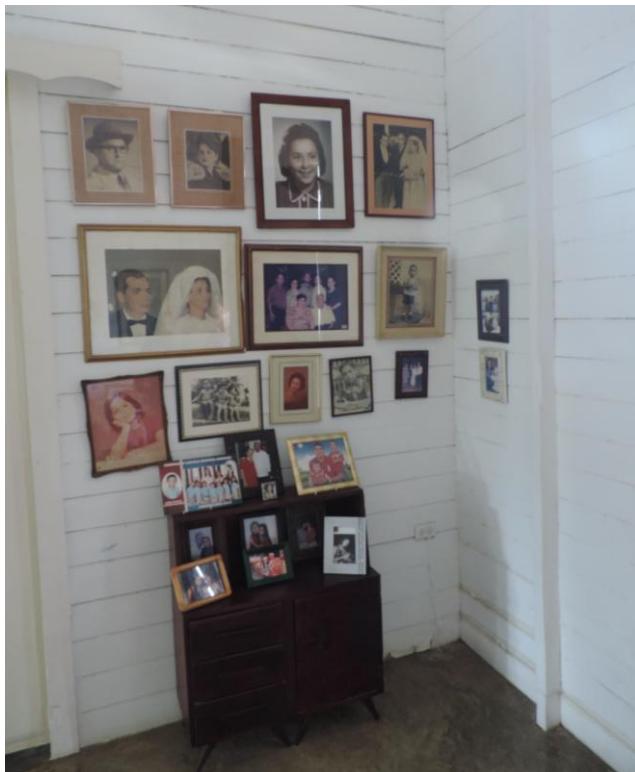


Figura 1: Fototeca Familiar — Cereté, Colômbia, 2016.
Fonte: Foto por Apalopez.

A capa do presente volume (figura 1) exemplifica tais possibilidades. Trata-se de uma fotografia de fotografias, as quais, como objetos memorialísticos familiares, constituem um espaço de remissão genealógica aos ascendentes, e, ao mesmo tempo, de celebração presente e da prevalência futura do clã, com registros atualizados dos integrantes mais jovens. A cena original foi tomada no interior da Colômbia, na casa da amiga bibliotecária Vera Ceteno (a quem agradecemos pela autorização de uso da imagem) em 2016. Esse tipo de espaço está longe de ser uma exclusividade colombiana. Pelo contrário, se repete em toda América Latina —quiçá em outros lugares—, de tal forma que, se não fosse a indicação de contexto, um espectador desavisado poderia perfeitamente identificar a cena em inúmeras outras situações mais ou menos equivalentes, porém cultural, geográfica e temporalmente bem diferentes.

No que tange ao ciclo da informação, a imagem —não mais o documento fotográfico— também permite uma interessante reflexão. Em vários primeiros momentos cada um dos documentos fotográficos da casa de Vera Ceteno foi gerado (o click fotográfico), processado tecnicamente, consolidado em um suporte físico e ressignificado no espaço-memória da família. Em setembro de 2016, no decorrer de atividades profissionais de um dos autores junto à Biblioteca Pública Rafael Milanés García, de Cereté (departamento de Cordoba, Colômbia) um novo ciclo foi iniciado com o click fotográfico que gerou a figura 1. Esse registro foi, igualmente, processado, organizado, recuperado até

ser ressignificado como capa do livro, onde objetiva instigar e introduzir as questões aqui tratadas.

O volume atual não tem pretensão de sistematização e/ou exaustividade da discussão. O que se pretende é apresentar, como um mosaico, algumas possibilidades de trabalho em Fotodocumentação realizados no âmbito latino-americano por pesquisadores conectados ao GPAF¹.

A integração científica entre pesquisadores da América Latina, considerando-se as semelhanças políticas, históricas, sociais e culturais que fazem desse espaço algo mais significativo do que um recorte territorial, costuma oferecer benefícios extraordinários aos envolvidos. Seja na partilha de soluções a problemas semelhantes, ou na observação das singularidades de cada contexto, compartilhamos mais do que simplesmente uma porção do continente americano. Situado em uma realidade em que a teoria e prática científicas parecem atravessar com mais facilidade um oceano do que são capazes de atingir nossos vizinhos mais próximos, muitas vezes ressentem-se esse território de maior engajamento de diálogo e troca. Quando pensamos no caso particular do Brasil, esse isolamento é ainda mais grave e evidente.

No campo dos arquivos, com mais facilidade temos acesso a experiências de pesquisa oriundas do norte global do que a

1 São pesquisadores não necessariamente sejam vinculados formalmente ao GPAF —embora possam ser—, mas que em algum momento suas problemáticas de pesquisa puderam dialogar com o grupo.

trabalhos desenvolvidos em condições muito mais próximas, em circunstâncias que guardam franca afinidade —como a foto da capa do volume procura anotar — com o que desenvolvemos em nossos próprios territórios. Essa cooperação costuma ser mais eficiente no compartilhamento de experiências resultantes dos períodos de autoritarismo ou das dificuldades de escassez de recursos, de que são exemplos os arquivos sensíveis, arquivos comunitários ou as estratégias de conservação preventiva em condições climáticas do sul global. Apesar de muito importantes, nossas afinidades transcendem esses temas. Se pensarmos que a preservação e circulação de documentos fotográficos são importantes viabilizadoras da construção dos regimes de visualidade em que estamos inseridos, como não pensar na experiência latino-americana? Não cabe aqui aprofundar, porém nosso universo simbólico de significação e de percepção é depositário de nossa visualidade —bem como concorre para sua formação— em um âmbito eminentemente político, entre outras dimensões, o que dá relevo científico, cultural e político à Fotodocumentação latino-americana.

Soma-se a isso a dificuldade que diversos campos disciplinares desenvolveram no decorrer do século XX, no mundo todo, para tratar de problemas comuns, como é o caso da compreensão da fotografia como documento e fonte de conhecimento. Os debates em torno do verdadeiro fotográfico, das dimensões contextuais da fotografia e da natureza material da imagem fotográfica não encontram, com facilidade, intérprete

que demonstre que História, Arquivologia, Antropologia, Ciências da Informação e outras ciências estão, muitas vezes, tratando das mesmas questões. Ou ainda, que uma relação transdisciplinar entre elas pode oferecer respostas que não poderiam ser vislumbradas de outra forma. Felizmente, nos últimos anos, esforços têm buscado não apenas reduzir distâncias simbólicas, demonstrando a conveniência do diálogo entre pesquisadores de um mesmo território, como é o caso latino-americano, mas também diluir a rigidez das fronteiras disciplinares que costumavam impedir o diálogo entre pesquisadores que se entendem de campos diferentes; muitas vezes menosprezando —ou apenas ignorando— aqueles que não têm a mesma identidade.

O empenho para articulação desta publicação está inscrito, em grande medida, nesse duplo esforço: aproximar pesquisadores atuantes com acervos majoritariamente fotográficos no território sul-americano —em uma perspectiva latino-americana— e, por meio dos próprios trabalhos, observar a pluralidade de aportes teóricos que conduziram seus autores ao desenvolvimento das reflexões aqui propostas. Originalmente engajados nesse empenho, estão pesquisadores ligados ao GPAF e ao Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM, IIGHI/UNNE, Argentina).

A maioria dos trabalhos aqui disponibilizados foi originalmente apresentada no simpósio realizado em dezembro

de 2021: *Las Redes de Investigación y la Fotodocumentación*², que simultaneamente celebrou o *XIV Encontro do GPAF* e o *Encuentro del NEDIM*, com significativa colaboração da Facultad de Información y Comunicación da Universidad de la República (FIC/UDELAR, Uruguai)³. O evento ocorreu remotamente, ainda sob as precauções de emergência sanitária da pandemia causada pelo vírus covid-19, teve como abertura uma conferênciaproferida pelo emérito pesquisador Joan Boadas i Raset e contou com quinze comunicações que ainda podem ser acessadas por meio do canal do GPAF no YouTube em *playlist* específica⁴. Na ocasião, os trabalhos foram divididos em três eixos temáticos⁵:

- 1) visualidad, documentación, investigación científica y artística;
- 2) documentos fotográficos y derechos humanos;
- 3) gestión documental y uso social.

Este livro traz algumas versões revisadas —quanto ao conteúdo e também à redação científica—, atualizadas e, eventualmente, estendidas, de 07 apresentações discutidas do

2 A página completa do evento está disponível em <<https://xivgpaf.blogspot.com/>>.

3 Por questões técnicas e de agenda os colegas uruguaios não puderam participar do presente volume, mas continuam colaborativamente atuantes nas atividades do GPAF.

4 Disponível em <<https://youtube.com/playlist?list=PLS9g4ye9Tn4hA6z1-cjefGGbIJpsFxlqE&si=StDVNAivTr8CVCWP>>, *playlist* ‘Fotodoc GPAF-NEDIM’.

5 Detalhado em: <<https://xivgpaf.blogspot.com/p/ejes-tematicos.html>>.

simpósio. No material compilado do evento de 2021 o texto de abertura buscou conceituar a Fotodocumentação como área⁶. Esse material não integra o presente volume, uma vez que, posteriormente ao simpósio, foi publicado como artigo (Saraiva; Lopez, 2023), e ampliado e atualizado no ano seguinte (Lopez, 2024).

Os debates deste livro se iniciam com Cleopatra Barrios que, exemplarmente, mostra como o trabalho desenvolvido pelo NEDIM, há mais de 20 anos, sempre esteve conectado com a Fotodocumentação, mesmo que sem estar identificado, explicitamente, nos primeiros anos, como pertencente à área. Hoje a pesquisadora insere conscientemente essas atividades no campo da Fotodocumentação. Os textos aqui elencados, e seus autores, direta ou indiretamente, se relacionam com as ações daquele núcleo (Maragrita Alvarado, Alejandra Reyero, Guadalupe Arqueros e Franco Passarelli), do GPAF (Natália Saraiva), e/ou de ambos (Cleopatra Barrios⁷ e Julia Kejner⁸), integrando exemplos argentinos, brasileiros e chilenos.

6 Uma transcrição de todas as comunicações apresentadas no simpósio está disponível em <

https://gpaf.info/GPAF/RedesDeInvestigFotodoc_XIVGPAF.pdf>.

7 Pesquisadora do NEDIM, que constantemente colabora em diferentes atividades do GPAF e vice-versa.

8 Pesquisadora com diferentes interações com o NEDIM e com o GPAF, incluindo uma aula pública on-line <<https://www.youtube.com/live/EipUGw5Ztyc?si=VSUc3UT5KXnFxA2a>>.

Ao conceber a documentação fotográfica não como objeto de múltiplas disciplinas, mas como campo de convergência de interesses científicos e operacionais, a Fotodocumentação permite articular diferentes abordagens em torno de um mesmo núcleo reflexivo: os aspectos informacionais e contextuais da fotografia como documento. Essa proposta transdisciplinar, coloca especialistas de diversas áreas do conhecimento — cientistas sociais, historiadores, arquivistas, fotógrafos, museólogos etc.— ligados às mais diversas práticas fotográficas e aos mais diferentes regimes de preservação, para discutir de maneira articulada os limites e capacidades da fotografia como mecanismo de registro e comunicação social.

Entre os resultados que já se pode observar dessa integração estão a aproximação entre pesquisadores de disciplinas diferentes, desenvolvendo debates sem que as metodologias de suas respectivas áreas se coloquem como ruídos, mas como contribuições que enriquecem o andamento das questões propostas. Além disso, observa-se também a aproximação entre os universos da pesquisa e da preservação, demonstrando que ambos lidam, ainda que sob prismas diferentes, com questões semelhantes. Essa redução de distância beneficia a mobilização do documento fotográfico nas pesquisas, conferindo-lhe plenitude documental, bem como colabora para o aprimoramento dos sistemas de preservação a que a fotografia é submetida no seu ciclo documental, sobretudo o de acesso e produção de conhecimento.

Os trabalhos aqui publicados são exemplos desses resultados. Os avanços no campo da Fotodocumentação, para além dos muito diversos trabalhos que têm sido desenvolvidos por pesquisadores ligados ao tema, têm sido notáveis no âmbito de debates em colégios invisíveis⁹. Isto é: em espaços científicos capazes de promover pontes entre os textos científicos e a comunidade especializada dedicada, no nosso caso, aos temas da Fotodocumentação, independentemente de sua vinculação formal ao GPAF.

Das reflexões coletivas do simpósio *Las Redes de Investigación y la Fotodocumentación*, em dezembro de 2021, avançou-se para o evento virtual de lançamento do livro “Fotodocumentação: área de estudo em construção” (Lopez, 2024), editado e transmitido pela ARQ-SP em dezembro de 2024¹⁰, e, recentemente, para o XV Encontro do GPAF *Fotodocumentação: entre teoria e prática*, junto à Universidade Federal de Goiás (UFG), em abril de 2025¹¹. Nesse

9 Segundo Mueller (1994, p. 310) “A expressão "colégio invisível" não se refere a grupos formais, bem definidos e identificados, mas simplesmente a um grupo de pesquisadores que está, em um dado momento, trabalhando em torno de um mesmo problema ou área de pesquisa e se comunica sobre o andamento das pesquisas”.

10 O evento virtual da Arq-SP, ao lado da participação de 02 pesquisadores do Gpaf, contou também com as contribuições de Joan Boadas i Raset e Cleopatra Barrios e está disponível em <https://www.youtube.com/live/KgOOR3b5RCY?si=pFQk7mbR1_6NXBb>.

11 As informações gerais do simpósio, incluindo a programação, estão disponíveis em <https://xvgpaf.blogspot.com/>. A gravação das apresentações e conferências pode ser acessado no canal do Programa de Pós-Graduação

último, mais uma vez foi possível promover o encontro entre pesquisadores do Brasil, Argentina e Uruguai para intensificar o compartilhamento de experiências e desenvolvimento metodológico para a consolidação da Fotodocumentação como campo de pesquisa.

Encerramos almejando que mais oportunidades de contato e partilhamento sigam sendo incentivadas, diluindo fronteiras imaginárias e propiciando que nossas pesquisas se beneficiem de aportes teóricos oriundos de experiências latino-americanas. Em tempos em que buscamos nos adaptar aos novos desafios de um mundo que transforma a cada dia suas formas de comunicação e registro, reforça-se ainda mais a urgência dos propósitos estabelecidos neste empenho. Reduzir o impacto de fronteiras simbólicas é fundamental e talvez seja a porta para repensar as soluções que temos buscado para muitos outros desafios da contemporaneidade. A Fotodocumentação tenta contribuir para a diluição das fronteiras que geralmente segregam conhecimentos e práticas, sempre em nome de formalismos há muito consolidados artificialmente.

Referências

LOPEZ, A. *Fotodocumentação: área de estudo em construção*. GPAF; Associação de Arquivistas de São Paulo: Brasília; São Paulo, 2024. <<https://gpaf.info/GPAF/LivroFotodocumentacaoAndreLopez2024.pdf>>.

em História da UFG, na *playlist* <<https://youtube.com/playlist?list=PLS9g4ye9Tn4g9O3oRfW8BOyvG5A7T53n8&si=tbah45YAzJLGaAdn>>.

MUELLER, S. O impacto das tecnologias de informação na geração do artigo científico: tópicos para estudo. *Ciéncia da Informaçāo*, 23(3), p. 309-317. set./dez., 1994. <<https://revista.ibict.br/ciinf/article/view/528/528>>.

SARAIVA, N.; LOPEZ, A. Fotodocumentação e o ciclo da informação: uma proposta conceitual a partir de um estudo de caso no Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM), Argentina. *Perspectivas em Ciéncia da Informaçāo*, 28, p. e39249, 2023. <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/pci/article/view/39249>>.

2

Investigación social y fotografía en el Nordeste argentino: *la puesta en valor de un fondo fotográfico público**

Cleopatra Barrios**

Resumen: El propósito de este trabajo es reflexionar sobre las políticas de memoria y archivo en torno a una investigación individual de fotografías sobre religiosidad popular en Corrientes y sus derivas en un proyecto de transferencia colectiva, concentrado en la puesta en valor de un fondo fotográfico de una institución pública. llevado adelante por el equipo del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM – IIGHI/CONICET/UNNE). El texto busca discutir de qué modo las políticas de memoria y archivo influyen en la investigación científica, pero, también, cómo los trayectos de investigación de los investigadores sociales con relación a las demandas comunitarias pueden aportar a la gestión y creación de archivos visuales.

* Presentado inicialmente en el Simposio “Las Redes de Investigación y la Fotodocumentación”, en diciembre del 2021; <https://youtu.be/w_HLj3_5dj_E?si=J53pwKq-rVz2vEPf>.

** Doctora en Comunicación Social. Magíster en Semiótica Discursiva. Investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesora titular de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE). Integrante del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (NEDIM-IIGH).

Introducción: la investigación social como eslabón para la preservación documental

El Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM), dependiente del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI) del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE), con asiento en la provincia del Chaco, Argentina, desarrolla desde el año 2003 investigaciones interdisciplinarias en torno a la imagen, la memoria, la identidad y el patrimonio cultural del Nordeste argentino. En este marco, nuestro equipo de investigación establece contactos permanentes con acervos visuales que, en la mayoría de los casos se encuentran en instituciones públicas o en colecciones privadas en estado de acopio y de exposición permanente al deterioro. Este diagnóstico en el proceso de investigación nos demandó instrumentar procedimientos no solo para la identificación e interpretación, sino también para el rescate y la conservación de producciones fotográficas y filmicas.

Las tareas de puesta en valor se han sostenido hasta la actualidad gracias a la suma voluntades de investigadores, becarios y pasantes en un contexto de escasa accesibilidad a formación en el campo del tratamiento de la documentación fotográfica y filmica. Las capacitaciones para el manejo de estos materiales han sido aisladas y de acceso restringido debido a la escasez especialistas y también la ausencia de propuestas formativas en la región. A ello se suma la falta de políticas y

financiamiento destinado a la conservación. En estas condiciones, las actividades se han sostenido por la convicción de atender a una demanda de preservación que posibilitó la conformación de nuestros corpus de estudio y de un archivo de consulta pública en el IIGHI.

En la actualidad el patrimonio de la fototeca del IIGHI alcanza cerca de 6000 fotografías, en diferentes soportes y tamaños, que abarcan una temática amplia. Sin embargo, por la afinidad de los trayectos de investigación de los integrantes del núcleo al campo de la fotografía y cine etnográfico, patrimonio urbano y cultural, el archivo condensa con claridad conjuntos vinculados a las siguientes temáticas: pueblos originarios, inmigrantes, vistas urbanas y la arquitectura de las ciudades del Nordeste argentino y del Paraguay. Esta breve descripción nos permite afirmar que la conformación de la fototeca fue posible gracias a la mediación de la investigación social que propició el vínculo con los materiales y por el aporte de colecciones, fundamentalmente particulares, ingresadas en calidad de donación a nuestra institución.

El funcionamiento del archivo fotográfico, como las tareas para aportar al incremento, al acondicionamiento, al tratamiento documental y al mejoramiento de la accesibilidad de los materiales, en las distintas épocas estuvo condicionado por la orientación de las gestiones institucionales, la disponibilidad de personal formado, entre otros factores. En ese marco, los lineamientos de la política central nacional de Ciencia y

Tecnología, al tratarse de un instituto de CONICET, siempre han resultado determinantes¹.

En este artículo retomo algunas reflexiones sobre el estudio de la memoria y la constitución de archivos que, justamente, surgen en el marco de la experiencia de investigación social en el marco del NEDIM que integro hace 13 años y sus derivas en proyectos de transferencia y vinculación sociocultural. En específico, describo el proceso de puesta en valor del Fondo Fotográfico del Parque Nacional Mburucuyá, ubicado en la provincia de Corrientes. Una versión preliminar de este proceso fue expuesto en el Simposio “Las redes de Investigación y la Fotodocumentación”, *XIV Encuentro del GPAF-NEDIM*, con Apoyo de FIC/UDELAR, desarrollado en diciembre de 2021 bajo modalidad virtual². En ese marco, en el eje titulado “Visualidad, documentación científica y artística” se reunieron trabajos de investigadores, archivistas, patrimonialistas y artistas interesados en discutir

- 1) ¿De qué manera los estudios y prácticas de gestión del archivo y la documentación visual influyen en el abordaje de problemáticas, sociales, históricas, patrimoniales y/o

1 <<https://xivgpaf.blogspot.com/>>.

2 Tal es así, que, en el año de edición de este texto, las políticas de ajuste y desfinanciamiento en el ámbito de la ciencia y la tecnología que atraviesa la Argentina repercuten al punto de que en el IIGHI no se cuenta con un personal dedicado a tan importante proyecto. Al vaciamiento de personal técnico en las áreas científicas y la dispersión de los recursos humanos existentes, se suman cuestiones edilicias y de equipamiento que, claramente, en un contexto de desfinanciamiento tampoco corren buena suerte.

- estéticas en el campo de la investigación científica y artística?
- 2) ¿Cuáles son las potencialidades del medio fotográfico, audiovisual y/o multimedial como recurso de la investigación científica y artística?
 - 3) ¿Qué prácticas, usos y funciones del medio fotográfico, audiovisual y/o multimedial posibilitan discutir ciertas categorizaciones y paradigmas dominantes sobre la construcción de conocimiento y tensionar los límites entre la investigación social y la investigación artística?

En la línea del primer interrogante, este capítulo busca reflexionar ¿en qué medida las modalidades gestión del archivo influyen en la investigación social? pero, sobre todo, ¿de qué modo nuestros propios trayectos de investigación pueden aportar a la gestión de archivos visuales?

Las limitaciones de las políticas de gestión documental en el Nordeste

Hacia el año 2006, el NEDIM emprendió uno de sus primeros proyectos de puesta en valor de patrimonio fotográfico regional de relevancia, que incluyó a las colecciones recibidas de los fotógrafos con actividad en la provincia del Chaco, Juan Bautista Simoni, Pablo Boschetti y Luis Raota. La figura 1 retrata a Pablo Boschetti, fotógrafo, cuya producción fue trabajada en el primer proyecto de puesta en valor del NEDIM.



Figura 1: Pablo Boschetti, fotógrafo.

Fuente: Col. Fototeca del IIGHI.

Este proyecto estuvo financiado por el Consejo Federal de Inversiones (CFI), el Gobierno del Chaco, y aportes del Fondo Nacional de las Artes, la UNNE y la Agencia Nacional de Promoción Científica y Técnica. Esto permitió la intervención en las colecciones, su acondicionamiento, inventariado, informe técnico, análisis histórico-crítico y, fundamentalmente, la incorporación de equipamiento para las tareas requeridas. Este

tipo de apoyo ha sido excepcional a lo largo de los 20 años del NEDIM. De hecho, en el informe publicado por el CFI respecto al mencionado proceso, la directora del núcleo, Mariana Giordano, advierte que, pese a que la imagen se ha constituido en un elemento socialmente valorado para el rescate del pasado, en la región se advierte la

falta de políticas públicas sobre su valor patrimonial y una escasa conciencia social sobre la necesidad de no tirar, es decir, de acercar las colecciones a espacios que se dediquen a la guarda y a la conservación fotográfica (Giordano, 2011, p. 13).

En el mismo sentido, Luciana Sudar Klappenbach, quien integró el núcleo por muchos años, reflexiona sobre los alcances y limitaciones de las legislaciones sobre los materiales en cuestión en la región. La especialista considera que, si bien, la provincia del Chaco (ley de 1994 y 2005) incorpora explícitamente a fotografías, videos, grabaciones sonoras y análogos en sus legislaciones de protección de patrimonio y, Corrientes (ley de 1985), de modo general lo hace en la categoría de objetos históricos, artísticos y científicos, no dejan de ser “meras enunciaciones” (Sudar, 2013, p. 122). Sudar deja en claro que estas normas resultan insuficientes para llevar a cabo políticas de gestión documental.

En su informe sobre el estado de colecciones patrimonializables en Chaco, Mariana Giordano (2011) sostiene que en la actualidad es posible identificar tres perfiles de espacios donde convergen prácticas de conservación en la Argentina: salas de exposiciones públicas, centros de restauración fotográfica y

centros de investigación y documentación. Sin embargo, advierte que recién a partir de la década de 1990 el resguardo de colecciones fotográficas comienza a ser un tema de interés para las políticas públicas y los estudios culturales. La autora marca una distancia en este sentido, de nuestro país en relación con Brasil, Chile y México que sostuvieron experiencias de conservación que se transformaron en políticas existas. Aclara que si bien hemos contado con instituciones como el Archivo General de la Nación e instituciones provinciales a cargo del resguardo de fondos fotográficos, el verdadero impulso federal en materia de conservación vino de la mano de programas como el de la Fundación Antorchas en la década de 1990 que, articulada a jornadas, encuentros como el *Congreso de Historia de la Fotografía* o los *Encuentros de Conservación de Memoria Visual* realizado periódicamente en Berazategui, Provincia de Buenos Aires, entre otros, han puesto en el centro del debate esta temática.

En este marco, es significativo que, en un Instituto dependiente del CONICET de una ciudad no central del país, como lo es Resistencia, Chaco, se haya impulsado tempranamente la creación de un núcleo que articula como pilares investigación sobre las imágenes, pero también la preservación en sus diversos soportes. Esto permitió discutir en estos ámbitos el valor patrimonial de la fotografía y posteriormente, también el filmico, así como sus procesos de patrimonialización y sus vínculos con la construcción de la memoria colectiva regional.

La puesta en valor del fondo fotográfico de un Parque Nacional

Luego de los primeros proyectos de puesta en valor de fotografía del Chaco desarrollados a partir de 2006, el equipo del NEDIM empezó a trabajar en el proyecto de investigación titulado “*Memoria e Imaginario del Nordeste Argentino. Escritura, oralidad e Imagen*” (PICTO-UNNE 130), dirigido por la doctora Mariana Giordano y desarrollado entre 2009 y 2012 (figura 2).

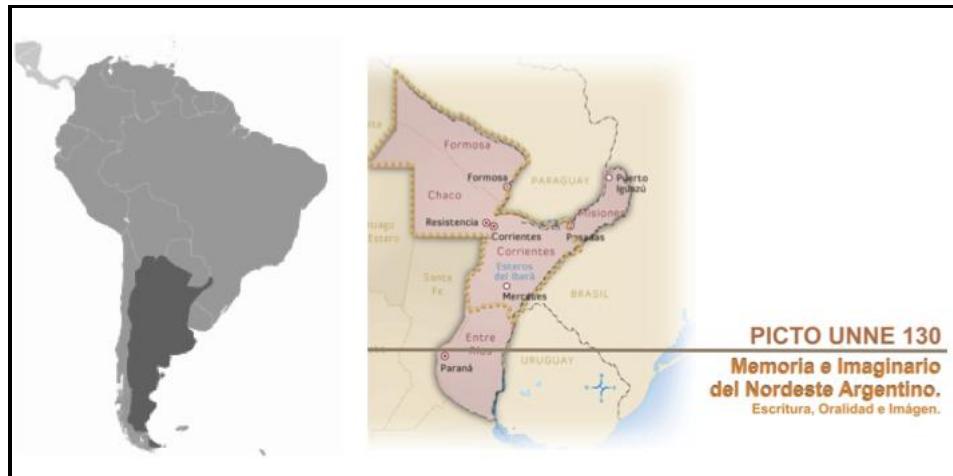


Figura 2: Mapa de la Región del Nordeste en la República Argentina que abarcó el relevamiento y catastro de colecciones fotográficas del proyecto NEDIM.

Fuente: PICTO/UNNE 130.

En este marco, se inició un catastro de colecciones fotográficas del Nordeste que buscó en primer lugar, contar con información cualicuantitativa sistematizada sobre las colecciones fotográficas existentes, indagando sobre la posible catalogación del material a la vez de proponer instancias de conservación preventiva; y, en segundo lugar, utilizar la información recogida

para explorar los modos en que se construyen memorias e imaginarios visuales en la región.

En términos del análisis representacional, el estudio buscó deconstruir “la imagen genérica y generalizante que de esta región se ha configurado” (Giordano, Sudar e Isler, 2013, p. 9) e iniciar una discusión más compleja de este espacio sociocultural diverso históricamente sometido por la Historia a visiones homogeneizantes. Esto implicó indagar sobre lo múltiple y lo heterogéneo y articular la mirada macro y micro, aspirando a la identificación y reflexión de una variedad y multiplicidad de acervos dispersos en diferentes ciudades de las provincias que integran el Nordeste.

En lo que respecta a la situación de los fondos fotográficos, hemos observado a lo largo del estudio grupal que su conformación no ha derivado de políticas institucionales sino de voluntades de particulares por reunir imágenes, algunas de las cuáles luego pasaron a integrar colecciones de organismos o instituciones. El diagnóstico arrojó un estado de acumulación o acopio con escasos criterios selectivos que le confiera unidad, ordenamiento y mucho menos condiciones de conservación a cada conjunto de imágenes.

Uno de los casos relevados en este marco es el del Parque Nacional Mburucuyá (PNM) que integra la estructura de la Administración de Parques Nacionales de la Argentina. El Parque se encuentra en la localidad de Mburucuyá, ubicada en el centro de la provincia de Corrientes. En la oficina de la Intendencia del

Parque tomé conocimiento de la existencia de cajas y carpetas con fotografías que fueron atribuidas a la familia Pedersen y en específico a Troels Pedersen y a su esposa Nina Pedersen, entre otras personas de su entorno no identificadas. Se trata de un botánico danés que donó en 1991 a la Nación Argentina 17.660 hectáreas de su propiedad con el fin de constituir la actual área protegida hoy denominado PNM.

Al proceder a la identificación, observamos que el conjunto estaba compuesto de alrededor de 400 fotografías, en su mayoría en soporte papel, blanco y negro y color sepia, algunas pocas postales y negativos, entre los que pueden apreciarse retratos de la pareja Pedersen. Según las inscripciones al dorso, registros escritos y los testimonios relevados, las fotos habrían sido tomadas durante las décadas del 1940 y 1960.

En el orden temático, un reconocimiento rápido de las imágenes realizado en un primer momento, me permitieron ubicar alrededor 7 imágenes de la fiesta patronal de la localidad, en honor a San Antonio de Padua que realiza el 13 de junio. Con estas fotos comencé a trabajar, primeramente, utilizándolas como herramienta para activar memorias sobre la celebración religiosa y las actividades lúdicas que la rodean con carpas de juegos, ferias etc., que en este acervo aparecían registrados. La focalización inicial en las imágenes de la temática de la fiesta patronal se debía a que particularmente venía trabajando con representaciones de religiosidad popular en Corrientes dentro del vasto repertorio de

memorias e identidades regionales que era interés del grupo de investigación. (figura 3).



Figura 3: Feria de la Festividad en honor a San Antonio de Padua, Mburucuyá.

Fuente: Fondo Fotográfico PNM.

No obstante, desde el primer contacto advertí el gran valor histórico de la totalidad de los documentos fotográficos, tanto para el parque y como para la comunidad, ya que no solamente se tratan de vistas de las tierras que adquirió Pedersen en esta localidad, sino también de registros de los momentos de la construcción de las instalaciones de las estancias.

De este modo, por ejemplo, la colección invita a pasear y a conocer detalles de las habitaciones, el *living*, el comedor, el baño, la cocina y otros ambientes de lo que fuera el hogar de esta familia danesa y que hoy forman parte de la infraestructura edilicia del Parque. También se destacan tomas de actividades rurales. Son cuantiosas las imágenes sobre las estancias, sus cotidianidades, transformaciones y evolución, aquellas que dan cuenta de las actividades rurales: arreo de ganado, el arado, tareas en la huerta, o el momento de picar la carne. Todas ellas permiten recrear el funcionamiento interno de la propiedad de la familia danesa, que en aquella época, contaba además del herbario donde Pedersen trabajaba, también con su carnicería, almacén, fábrica de ladrillos, albergues para los empleados y administrador y a poca distancia una escuela donde se educaban los hijos de alrededor de unas 60 familias y un próspero sistema agropecuario en sus campos, especialmente de cría de ganado y cultivo de tung en algunos de los 17 puestos de Sana Teresa, para la elaboración de aceites para maquinarias.

El conjunto también incluye vistas generales del paisaje de la localidad Mburucuyá. Entre los paisajes urbanos cabe destacar unas imágenes que muestran, en la década de 1940, el terreno baldío, con el edificio del Municipio y la Iglesia en frente, que posteriormente se convertiría en la plaza central (figura 4). Este vestigio invaluable del pasado da cuenta del proceso de urbanización de la localidad y su estado en aquella época.



Figura 4: Vista de la plaza central de Mburucuyá cuando todavía era un terreno campestre, no intervenido.

Fuente: Fondo Fotográfico PNM.

Así también cabe resaltar las imágenes que transmiten detalles de las actividades rurales, las costumbres y la fisionomía de los campos. Asimismo, aparecen las diversas actividades productivas, las condiciones de movilidad, el transporte en el tren económico hoy desaparecido o la antigua empresa de colectivos san Antonio todavía en pie, ciertos hitos como la creciente de la década de 1940 muy vigente en la memoria colectiva local.

Además, forman parte del conjunto, fotografías de familiares que incluyen tomas realizadas dentro y fuera del país y dan cuenta de la continua movilidad de los Pedersen. A ello se suma un importante registro de la flora autóctona llevado adelante por Pedersen en su calidad de botánico que aun resta

por realizar una clasificación minuciosa por especies. No obstante, se pudo determinar un exhaustivo relevamiento de Troels Pedersen de la flora de las estancias Santa Teresa y Santa María. Mogotes de montes, los vistosos palmares de yatay y caranday, el pastizal junto al estero. Gran variedad de plantas entre los que se destacan pajonales, juncales y cardos, forman parte de las imágenes (figura 5). Según consta en diversos estudios, el botánico reunió en 50 años de observación e investigación un herbario con alrededor de 30.000 ejemplares con numerosos duplicados distribuidos a herbarios de distintos puntos del planeta.



Figura 5: Registro de flora autóctona llevada adelante por Pedersen como botánico.
Fuente: Fondo Fotográfico PNM.

Frente a este acervo, observamos, con preocupación junto a la Intendencia del Parque, las condiciones de guarda y organización del fondo para la propia consulta. Ya que, así como nosotros llegamos ella con fines de investigación, también la consulta de visitantes era asidua. En ese marco, identificamos que varias imágenes fueron utilizadas para difundir actividades y muchas habían sido retiradas del conjunto e incluso extraviadas, quedando solo su reproducción en materiales de difusión.



Figuras 6: Condiciones de la Colección Pedersen al momento del primer contacto.
Fuente: Foto por Cleopatra Barrios

En cuanto a las condiciones de guarda, las fotografías se hallaban sueltas en una caja sin seguir ningún tipo de organización

o sistematización (figura 6a). Incluso se registraron copias papel que habían sido pegadas sobre otros soportes, a la vez que también se encontraron fotos sueltas ubicadas en estantes o carpetas, fuera de la caja que contenía la mayor parte del material (figura 6b).

Respecto al estado de conservación observé que, en general, se encontraban en buenas condiciones, aunque la ausencia de unidades de guardas adecuadas exponía a los soportes fotográficos a sufrir deterioros producidos por diferentes agentes: polvo, condiciones ambientales inapropiadas (calor y humedad), que con el tiempo podrían provocar daños irreversibles (Giordano, Barrios y Sudar, 2010).

Actividades de Fotodocumentación y puesta en valor

Luego de visitas y charlas con las autoridades de la institución, finalmente el acuerdo para la puesta valor del Fondo Fotográfico del Parque Nacional Mburucuyá fue sellado en octubre de 2009 entre NEDIM dependiente del IIGHI y la Administración de Parques Nacionales. El objetivo fue revalorizar y preservar este patrimonio y, a su vez, sentar las bases para un acceso ordenado del material por parte de investigadores, especialistas, turistas y público en general.

En este sentido, el trabajo diagramó actividades vinculadas a la Fotodocumentación (Ancona López, 2024), es decir, orientadas a la organización técnica y conceptual de los registros fotográficos con vistas a su gestión por parte del propio Parque

Nacional y su utilización en acciones diversas institucionales y comunitarias. Para lograr el cometido se estableció un plazo de tres meses para desarrollar, en primer lugar, actividades destinadas al tratamiento de la información documental:

- a) identificación de tipos, materiales, técnicas inscripciones; autores (individuales, institucionales);
- b) contextualización sociohistórica;
- c) descripción de usos, funciones y sentidos atribuidos a las fotografías.

Luego se avanzó en otro conjunto de acciones orientadas a limpiar los soportes, estabilizarlos y garantizar condiciones de guarda y de accesibilidad de las imágenes para los actores institucionales, la comunidad y los visitantes (figura 7). En ese sentido se ejecutaron tareas de:

- a) diagnóstico del estado de las fotografías;
- b) traslado y limpieza de los soportes fotográficos;
- c) clasificación e inventario;
- d) procesamiento digital;
- e) construcción de referencias para el archivo digital;
- f) estabilización y guarda de primer nivel y segundo nivel;
- h) planteo a la institución de guarda de tercer nivel;
- i) devolución de la colección;
- j) charla informativa-formativa.

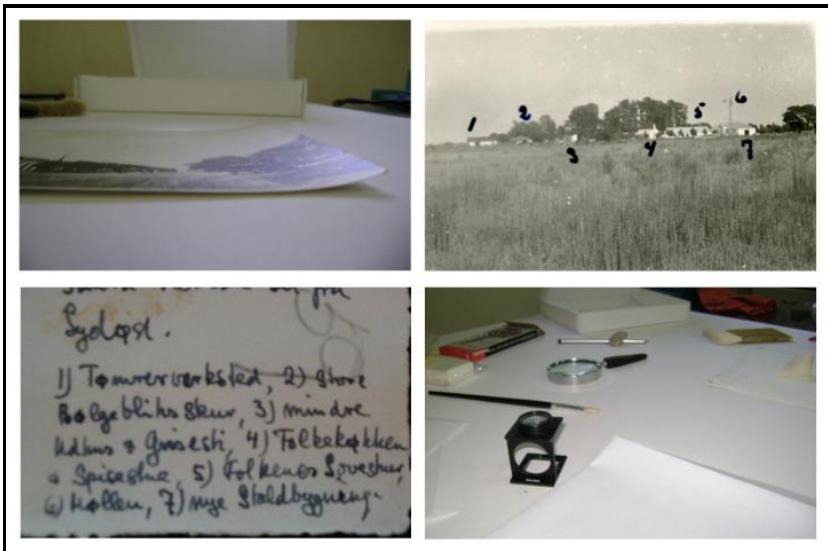


Figura 7: Lectura del contenido visual y textual y trabajo de limpieza y estabilización de soportes fotográficos en el NEDIM.

Fuente: Foto por Cleopatra Barrios.



Figura 8: Charla de capacitación a agentes del Parque durante devolución del Fondo a la institución.

Fuente: Foto por Cleopatra Barrios.

La charla sobre limpieza, guarda, organización y consulta de las imágenes estuvo coordinada por Luciana Sudar, investigadora especialista en estos temas, dirigido al personal del Parque y la comunidad de Mburucuyá. Como producto final se entregó al Parque, el material fotográfico puesto en valor y resguardados en cajas de conservación (figura 8). Además, se entregaron las fotos digitalizadas, un informe, un inventario descriptivo de las imágenes (figura9).

Figura 9: Inventario descriptivo entregado junto a los archivos de fotografías digitales e informe técnico al Parque Mburucuyá.

Fuente: Captura de pantalla.

El inventario es entendido como el resultado de la identificación, la ubicación, la cuantificación, la clasificación del material (en soporte y contenido) que por consiguiente se

constituye también en un instrumento de protección. El objetivo contar con las imágenes digitales era que la institución evitara la exposición al deterioro de los soportes físicos y pudiera ofrecer las imágenes digitales a la consulta pública y al uso de la comunicación institucional, entre otras utilidades.

Si bien, en este proceso intervenimos cuatro investigadores y un personal técnico del IIGHI. Desde mi rol abocado a la identificación y la clasificación, debo destacar la relevancia que tuvo la investigación en terreno. Específicamente, el contacto con el personal del Parque. Fue crucial la mediación en todas las instancias del guardaparque y comunicador Abel Fleita y la predisposición de la Intendencia.

Esta instancia implicó lecturas del contenido visual y textual lingüístico. Muchas de las imágenes estaban referenciadas al dorso e incluso al frente, con ubicaciones de las construcciones dentro del establecimiento, por ejemplo. Pero también se basó en la puesta en diálogo de las imágenes con relatos de pobladores recogidas de primera mano a partir de la visualización del material por parte de los entrevistados (figura 10).

Esto nos aportó detalles del contexto, los acontecimientos, los personajes y también la relevancia que adquiría un grupo de imágenes sobre otras para los consultados y la circulación y apropiación en señalética, folletería y otros dispositivos dentro del Parque.



Figura 10: Trabajo de campo. Entrevistas con imágenes. Técnica de Foto-licitación en Mburucuyá para contextualización de fotografías.

Fuente: Foto por Abel Fleita.

Además, realizamos una lectura contrastiva de las fotografías del antiguo casco de estancia con los espacios referenciados a partir del recorrido de los mismos con personal del parque. En ese recorrido además corroboramos cómo algunas imágenes del conjunto ya fueron resignificadas, apropiadas para formar parte de otro circuito de información referido a la historia del PNM que es mostrado al turista.

Reflexiones finales

En este texto recuperamos la discusión en torno a los modos en que las políticas de gestión de los archivos influyen en la construcción de memorias e imaginarios, condicionando la

investigación que a partir de su acceso llevamos adelante sobre estos temas. Pero principalmente buscó exponer cómo nuestros trayectos de investigación en relación a las demandas institucionales y comunitarias pueden aportar a la gestión de archivos.

El planteo presentó un caso de testigo con la puesta en valor del Fondo Fotográfico del Parque Nacional Mburucuyá, como parte de las diferentes acciones desarrolladas en el marco de las líneas de investigación, transferencia y vinculación sociocultural llevada adelante por quienes conformamos el equipo del NEDIM, dependiente del Instituto de Investigaciones Geohistóricas del CONICET y de la UNNE. Con toda las limitaciones de acceso a fondos de financiamiento, formación en criterios archivísticos, herramientas y en definitiva políticas destinadas a la recuperación y conservación de estos acervos tan valiosos, la investigación social y el trabajo en terreno propicia tareas de identificación, contextualización, conocimiento de usos, funciones de las imágenes, así como de preservación de los soportes.

El trabajo desarrollado en Mburucuyá puso en evidencia además el valor documental que encierran las imágenes fotográficas ya que, observamos como dice Boris Kossoy (2000), que las fotos representan un medio de conocimiento del pasado pero también de rescate de la memoria socio-cultural.

El conjunto de fotografías del Parque reveló, sin lugar a dudas, un modo particular de ver una realidad regional en las

décadas centrales del siglo XX, pero también una forma particular de concebir el documento visual. La mirada científica, la curiosidad del viajero, el reporte de los avances tecnológicos, la dinámica rural y pueblerina de Mburucuyá, las costumbres y la cotidianeidad se reflejan, sin un orden aparente, en la superficie de las fotografías que pertenecieron la familia Pedersen. Sin embargo, al sumergirse en este acervo e intentar transitar por el sendero delineado por el botánico, este “aparente desorden” cobró sentido por el trabajo de identificación, contextualización, descripción de usos y sentido, dando inicio al relato visual de una/s historia de vida. Historia que excede el ámbito de lo privado y familiar para convertirse en una historia del parque y en una historia del pueblo, condensadas en este acervo. Las fotografías del fondo del Parque constituyen hoy las huellas de un pasado no muy lejano que testimonian la riqueza de una geografía rural, a veces urbana, otorgándonos la posibilidad de construir memorias compartidas y comprender el proceso de conformación y consolidación de lo que fueron las estancias ganaderas, actualmente convertidas en áreas protegidas.

Si consideramos que el patrimonio cultural se halla conformado por los bienes producidos por una sociedad, que a su vez sirven como objetos en los cuales esa sociedad puede auto referenciarse y sobre los cuales es posible construir identidad, el acervo fotográfico del PNM, compone sin lugar a dudas el repertorio patrimonial no solo de esa localidad, sino de la provincia de Corrientes y de la región del Nordeste argentino.

Vale destacar que luego de esta puesta en valor, el fondo fotográfico tuvo usos y derivas cruciales para la institución. Estos materiales iniciaron un nuevo circuito de la información a través de su uso en muestras, ambientaciones de espacios de las instalaciones del parque, folletería, redes sociales. El fondo fotográfico y sus usos en diversos medios fueron valorados como patrimonio cultural tangible en el marco del Plan Educativo del Parque Nacional Mburucuyá 2019.

El sentido social e institucional atribuido al fondo fotográfico y el trabajo en materia de Fotodocumentación y de puesta en valor demuestra la importancia de la alianza de la ciencia pública con otras instituciones públicas, como es este caso, pero también con espacios y colecciones particulares y privadas. Esta alianza contribuye a conocer, valorizar y accesibilizar estos documentos significativos para la construcción de las memorias y las identidades regionales.

Referencias bibliográficas

ANCONA LOPEZ, A. *Fotodocumentação: área de estudo em construção.* GPAF; Associação de Arquivistas de São Paulo: Brasília; São Paulo, 2024. <<https://gpaf.info/GPAF/LivroFotodocumentacaoAndreLopez2024.pdf>>.

GIORDANO, M. “Fotografía y patrimonio. Colecciones patrimonializables del Chaco”. In: *FOTOGRAFÍA chaqueña: puesta en valor y análisis de las colecciones Simoni, Boschetti y Raota.* Estudios y Proyectos provinciales; CFI: Buenos Aires, 2011, p. 13-21.

GIORDANO, M; BARRIOS, C. y SUDAR, L. *Puesta en valor del Fondo Fotográfico del Parque Nacional Mburucuyá*. Informe técnico. IIGHI, Resistencia, 2010.

GIORDANO, M.; SUDAR, L.; ISLER, R. *Memoria e imaginario en el Nordeste argentino: escritura, oralidad e imagen*. Buenos Aires: Prohistoria, 2013.

KOSSOY, B. *Fotografía e Historia*. São Paulo: Ática, 2000.

SUDAR, L. “Archivo y memoria visual del Chaco. El imaginario fotográfico en instituciones culturales de Resistencia”. In: M. GIORDANO.; L. SUDAR.; R. ISLER. *Memoria e imaginario en el Nordeste argentino: escritura, oralidad e imagen*. Buenos Aires: Prohistoria, p. 119-137, 2013.

3

Entre fantasía y referencialidad: estéticas, visualidades e imaginarios en la producción fotográfica de los Capuchinos en el sur de Chile (siglo XIX-XX)*

Margarita Alvarado**

Resumen: Dentro de los corpus visuales del pueblo Mapuche (sur de Chile), destacan especialmente las imágenes realizadas por la orden Capuchina, quienes testimonianon su trabajo misional con fotografías, planos y dibujos en complemento con crónicas, cartas y diversos relatos textuales (fines del siglo XIX – comienzos del siglo XX). Considerando que la imagen fotográfica es “producto de una construcción social”, el objetivo de este trabajo es reflexionar sobre ciertas “prácticas de ver y mostrar” presentes en un corpus de fotografías estos misioneros, para comprender y discutir “prácticas, usos y funciones del medio fotográfico” como referente para la investigación social e histórica de las complejas relaciones Capuchino/Mapuche.

* La investigación que ha dado como resultado este texto parte de un trabajo conjunto realizado junto a los investigadores Ignacio Helmke (actual candidato a doctor), Universität Münster, Alemania y Christiane Hoth de Olano, Universität Bern, Suiza. Presentado inicialmente en el Simposio “Las Redes de Investigación y la Fotodocumentación”, en diciembre del 2021; <<https://youtu.be/oSY77pyJ9Ss?si=0CniloRTyliKfB1F>>.

** Doctora en Estudios Latinoamericanos. Docente Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile (IE-UC), investigadora del Centro de Estudios Interculturales e Indígenas.

Los primeros misioneros Capuchinos llegan a los territorios de La Araucanía en el sur de Chile en el año 1858, pero no es hasta 1896, con la llegada de misioneros alemanes que la fotografía comienza a ser una práctica frecuente, dando origen así una extensa producción visual que registraba los aconteceres de las misiones, sus vidas cotidianas y las actividades educacionales entre otras. Junto con ello realizan diversos registros fotográficos de la población Mapuche como habitantes originarios de estas regiones. Todo este acervo ha sido conservado de manera fragmentada en diversos archivos de Chile y Europa, pero es sin duda en la propias ordenes Capuchinas donde se han conservado mayoritariamente estas imágenes, las cuales comenzaron a ser sistematizadas y analizadas por diversos investigadores, desde hace ya unas décadas, abriendo la posibilidad de analizar y comprender las complejas relaciones entre sus distintos actores y protagonistas (Azocar, 2014; Flores, y Azocar, 2017; Alvarado, Mansilla, Umbrach, Pozo y Cania, 2020; Helmke, Inostroza, 2019; Helmke y Hoth, 2022; Helmke, Alvarado y Hoth, 2024, por citar algunos).

De acuerdo con estos antecedentes generales, el objetivo de este trabajo es realizar una reflexión sobre ciertos cuerpos visuales del pueblo Mapuche en el sur de Chile, que aparecen acompañados de otros materiales y documentos dejados por los Capuchinos, como mapas, planos y, por supuesto, numerosa cantidad de textos, con crónicas y cartas que escribieron los

misioneros durante su permanencia en Chile, desde mediados del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX.

Nuestro planteamiento es que el análisis de este conjunto de fuentes visuales y textuales permitiría una actualización y contextualización de la producción fotográfica —entendidos como cuerpos visuales— de acuerdo con dos cuestiones fundamentales. Por un lado, algunos antecedentes históricos y sociales de los Capuchinos y por otro, aquellos aspectos que se vinculan con ciertas realidades históricas y sociales de los territorios del sur de Chile donde llegan a instalarse. Con respecto a los Capuchinos, es importante considerar que los primeros misioneros que llegan a mediados del siglo XIX son de origen italiano, posteriormente llegan algunos misioneros españoles y más tarde, ya en 1896, llegan los misioneros bávaros. Estos distintos orígenes marcarán modalidades de trabajo misional y acentos en determinadas líneas de trabajo, siendo los misioneros bávaros quienes imprimirán especiales matices a su trabajo realizando aportes fundamentales para el conocimiento del pueblo Mapuche, de su cultura, tradiciones y lengua, al instalarse en un amplio territorio del sur de Chile, hoy correspondiente a las regiones de La Araucanía y Los Ríos¹.

Es importante señalar estos aspectos, porque llegan en un período particularmente complejo, un poco antes de la mal

1 Es importante considerar que al sur de Chile llegaron también otras instituciones misionales, como por ejemplo los anglicanos, quienes produjeron sus propios *corpora* fotográficos (Menard y Pavez, 2007).

llamada “Pacificación de la Araucanía”, a comienzos de 1860, que no es otra cosa que la ocupación de las tierras mapuche por el Estado chileno. Este periodo termina justamente en 1883, con la llegada del ejército chileno a la zona de Villarrica en el corazón de La Araucanía, ocupando así un amplio espacio que durante los años de la conquista y colonización hispana y los primeros años de la independencia de la república chilena, había presentado dinámicas, relaciones y problemáticas de carácter fronterizo en un territorio que se extendía, más o menos, desde el río Biobío (región de Biobío) hasta la ciudad de Valdivia y sus alrededores (región de Los Ríos).

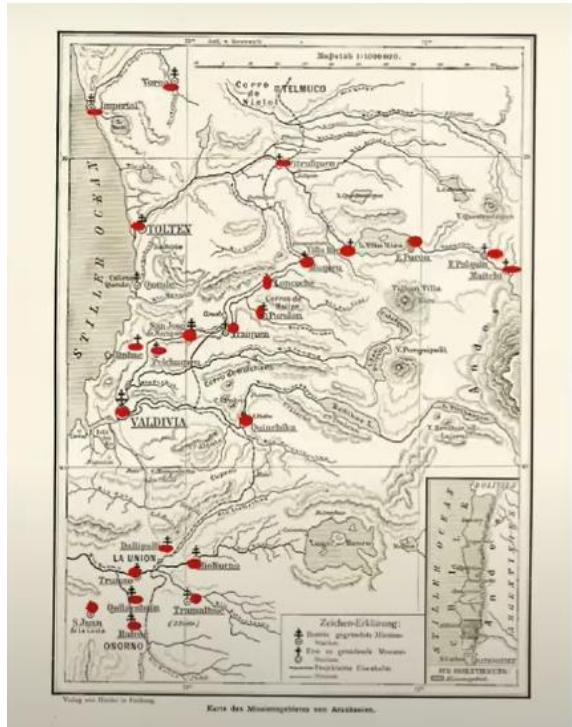


Figura 1: Mapa del territorio de las misiones capuchinas, sur de Chile.
Fuente: Burcardo, 1904, p. 2.

Es en estos territorios donde fundamentalmente se van a instalar los misioneros Capuchinos con todos sus establecimientos misionales. Si bien es una zona que escapó a la presencia hispana permanente, fue una región permeada por comerciantes, aventureros y colonos hasta el momento de la “pacificación”. Así, en la instalación de estas misiones capuchinas en el sur de Chile se combinan, épocas de grandes conflictos, enfrentamientos y disputas con momentos de negociaciones e intercambios comerciales, sociales y culturales, propios de la vida fronteriza. Estos espacios y territorios de tan especiales características son los escenarios donde se instalan los Capuchinos para llevar a cabo su actividad en diversas misiones (figura1).

El patrimonio visual y documental, resultado del trabajo misional de los Capuchinos en Chile, está contenido y conservado, fundamentalmente, en el Archivo de la Provincia San Francisco Asís, en Santiago; en el Archivo Histórico de la Diócesis Villarrica, de la Región de la Araucanía; y en dos archivos en Alemania, de la biblioteca de la Universidad Católica de Eichstätt-Ingolstadt y también en el Archivo Provincial de Santa Magdalena, en Altötting. Y estos son los archivos que se han consultado para el desarrollo de este trabajo en específico.

De esta manera, en cuanto a ciertos cuerpos visuales del pueblo Mapuche en el sur de Chile, producidos y dejados por los Capuchinos – fotografías, mapas, planos – los objetivos de esta investigación se enfocan en intentar conocer y comprender

ciertas prácticas, usos y funciones principalmente del medio fotográfico, indagando y sistematizando determinadas modalidades estéticas y visuales presentes en la producción y circulación de diversas imágenes fotográficas de los Capuchinos en el sur de Chile (figura 2).



Figura 2: Grupo de alumnos y personajes mapuche en un lugar desconocido en los territorios de las misiones capuchinas, sur de Chile. Fotografía en formato placa de vidrio. Ca 1900.

Fuente: Biblioteca de la Universidad Católica de Eichstätt-Ingolstadt.

Nuestra propuesta es que en la producción y circulación de estos corpus fotográficos estarían presentes ciertas prácticas de ver y mostrar, así como de visibilizar e invisibilizar sujetos, espacios y situaciones. Esto implicaría, a nuestro juicio, la construcción de ciertos imaginarios. Nuestro planteamiento central es que, en la imagen fotográfica, como un sistema convencionalizado de representación visual, opera una estrecha vinculación entre fantasía y referencialidad, que influye, condiciona y, a veces determina, los usos, significaciones y funciones de este medio en la representación visual de determinados personajes y contextos.

De acuerdo con estas consideraciones generales veamos un par de ejemplos con relación a la fotografía y la presencia misional y su vinculación con la definición de territorialidades e identidades vinculadas a la presencia visual del pueblo Mapuche.

Desde la producción se puede apreciar el uso de las imágenes fotográficas para testimoniar una presencia misional, así como también establecer una construcción de ciertas identidades y territorialidades. Las estéticas visuales presentan composiciones equilibradas, tomas con ángulos frontales, revelando una clara intención de registro de un aquí y un ahora por parte del fotógrafo. Tres temas destacan por su frecuencia en la llamada fotografía misional: las instalaciones misionales y los emplazamientos de estas instalaciones; el trabajo educativo con los niños y niñas pertenecientes al pueblo Mapuche y, por último, personajes, hombres y mujeres mapuche en situaciones

cotidianas y rituales en sus propios lugares y espacios donde habitan.

En cuanto a las instalaciones misionales y sus emplazamientos la composición fotográfica está articulada, principalmente, por planos generales, que muestran los edificios como protagonistas en medio de un paisaje sureño, intervenido por las acciones colonizadoras, tanto en las épocas hispanas como en las épocas republicanas. No quedan casi resabios de los inmensos bosques húmedos del sur de Chile. En algunas ocasiones hay ciertos sectores territoriales que evidentemente se disputan en sus connotaciones y significaciones visuales, como, por ejemplo, en el caso de unas fotografías de unos cementerios. En la primera imagen (figura 3a). un cementerio chileno aparece encerrado por una reja, definiendo perfectamente un espacio específico y poniendo límites a la naturaleza de árboles y arbustos que lo rodean; las tumbas están individualizadas y posicionadas por las cruces católicas. La connotación misional se reafirma en la presencia de los misioneros que están ahí, al centro, y que marcan, señalan e individualizan este espacio sometido y cristianizado. En oposición, en la segunda imagen (figura 3b), se connotan otras territorialidades e identidades, la cual se relaciona con un “cementerio indio”. Sus espacios se extienden sin límites aparentes y las sepulturas están señaladas por *chemamull*² y algunas figuras cruciformes, pero que no implican signos cristianos. Es

2 *Chemamull*: figura de madera con que se señalaban las sepulturas mapuche. *Che*: gente; *mamiull*: madera (cf. Augusta 1916).

un espacio especialmente connotado desde el punto de vista ritual mapuche y que concentra tradiciones y prácticas culturales que parecen resistir.



Chilenischer Friedhof



Indianer-Friedhof

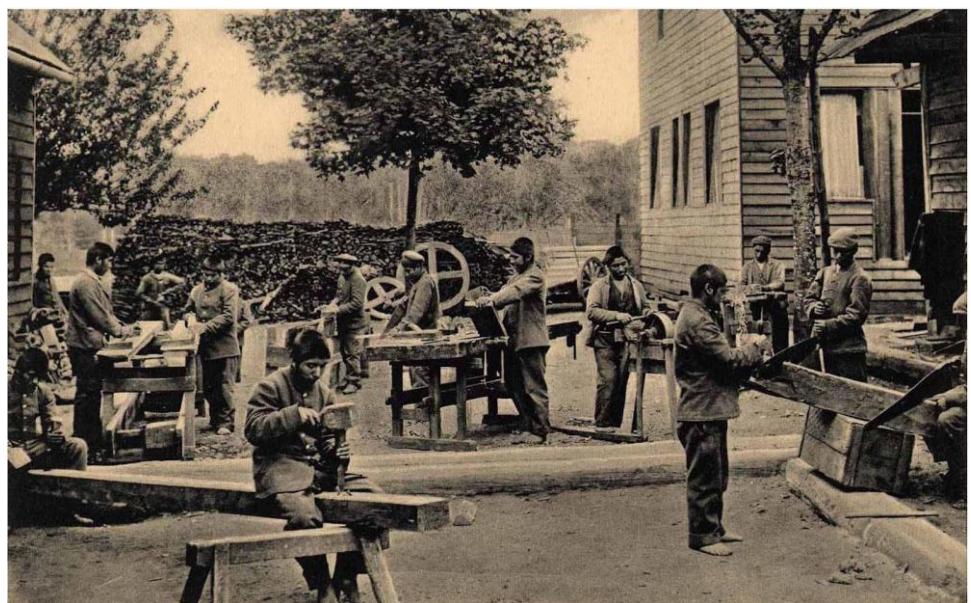
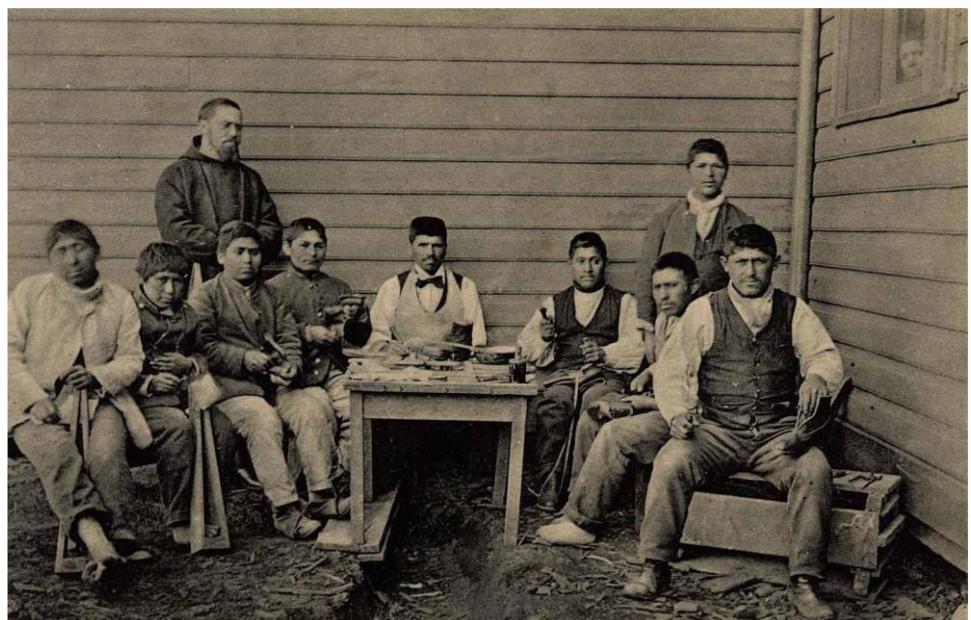
Figuras 3a y 3b: Cementerio chileno y cementerio mapuche. Ca. 1900.
Fuente: Burcardo, 1921.

Respecto de los espacios educativos destaca la presencia de niños junto a las instalaciones y edificios educacionales. Hay una especial atención sobre los lugares definidos como talleres, donde se imparten y enseñan los oficios como zapatería y carpintería como parte de una educación formal. En estas prácticas vinculadas a los espacios educativos el medio fotográfico pone el acento en la conversión, el disciplinamiento y la enseñanza, donde las diferencias identitarias se perciben como fugaces señas de resistencia, en la permanencia de algunos gestos e indumentarias. Conflictos, vicisitudes y dominaciones están invisibilizadas y ausentes (figuras 4).



Figura 4a: Misión San Sebastián de Panguipulli.

Fuente: Archivo Provincia San Francisco de Asís, Santiago.



Figuras 4b y 4c: Talleres de zapatería carpintería en la Misión San Sebastián de Panguipulli.
Fuente: Archivo Provincia San Francisco de Asís, Santiago, Santiago.

En cuanto a las tomas del pueblo Mapuche, su cultura mapuche y sus tradiciones, estas son significativamente menores, y están realizadas en espacios de baja referencia cultural o territorial. Hombres y mujeres, expuestos frente al lente, probablemente dispuestos en especial por el fotógrafo para posar ante la cámara, visten sus indumentarias y muestran sus artefactos, costumbres y gestos.



Figuras 5a y 5b: Grupo de mapuche y misioneros; familia mapuche fuera de su ruka (vivienda). Fotografías formato positivo papel. Ca. 1900.

Fuente: Archivo Provincia San Francisco de Asís, Santiago.



Figura 5c: Mujeres mapuche con gavillas de trigo. Fotografía formato positivo papel. Ca. 1900.

Fuente: Archivo Provincia San Francisco de Asís, Santiago.

Un aspecto a destacar es que estas fotografías tomadas con gran profusión dentro del mundo Capuchino/Mapuche, tanto aquellas imágenes de los educandos, como las de misiones y sus construcciones y espacios circundantes, y también aquellas de los Mapuche en general, permanentemente son incluidas en textos y producciones capuchinas instalando así modos de ver y mostrar bajo modalidades específicas. Se observa así una intención de registro, en ocasiones con ciertos sesgos etnográficos, que va visibilizando e invisibilizando sujetos, contextos e individualidades, constituyéndose solo en referentes generales de relaciones interculturales o de una cultura. La fantasía se hace presente en la invisibilización de conflictos y dinámicas propias de estos territorios compartidos y disputados, entre Mapuche, colonos y misioneros, porque no se muestran las complejidades de los procesos que ocurren. El medio fotográfico opera así como registro de unos espacios donde opera la conversión y los

disciplinamientos sociales y culturales, muchos de los cuales parecieran hacerse visibles en la presencia visual de los misioneros. Desde la producción, fantasía y referencialidad se combinan en la construcción de estas diversas modalidades visuales en la producción fotográfica de los Capuchinos.

Desde la perspectiva de la circulación del material fotográfico vamos a intentar seguir la trashumancia de un retrato fotográficos de un *longko*³, para comprender a través de su aparición en diversos contextos discursivos e iconográficos, sus distintos desplazamientos y significaciones visuales. Este es un retrato construido desde un primer plano frontal, donde aparece un personaje que mira directamente a la cámara. Viste su tradicional *makun*, manta masculina y su cabeza parece coronada por su *trariülonko*⁴ que envuelve su pelo recogido, arreglo característico de los *mapuches* de las regiones de la cordillera de Los Andes.

Podemos tomar el hilo de esta *trashumancia* en el texto *Mapuche, Fotografía siglo XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario* (Alvarado, Mege, Báez, 2001), donde los únicos antecedentes que figuran son el formato de la imagen como Tarjeta Postal y su pertenencia al archivo fotográfico del Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maele, Valdivia, Chile. En la parte baja de la imagen dice “*Cacique Araucanía*” (figuras 6).

3 *Longko*: la cabeza, el jefe. (Augusta 1916, p.116).

4 *Trariülonko*: pieza de tela, pañuelo o vincha que envuelve la cabeza. (cf. Augusta 1916).

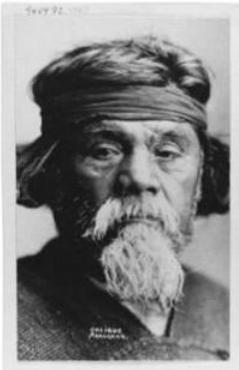
Mapuche
Fotografías Siglos XIX y XX
Construcción y Montaje de un Imaginario



pehuén.



Cacique de Río Bueno - Edad: 137 años



Louise Jean Gariot.
Formato Postal.
Archivo: Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maule,
Valdivia, Chile.

Formato Postal.
Archivo: Museo Histórico y Antropológico Mauricio van de Maule,
Valdivia, Chile.

205

Figuras 6a y 6b: Cacique Araucanía.

Fuente: Alvarado et. al. 2001, p.205.

Como tarjeta postal aparece recopilada en otros archivos como el caso del Álbum nº 5 del Archivo Provincial de los Capuchinos en Altötting, donde en el reverso hay una inscripción en alemán que dice “*Interessanter Häuptlingskopf*” (“interesante cabeza de jefe”), desconociéndose año y editor. Situación similar ocurre con una imagen registrada en el álbum nº 9 de este mismo archivo, la cual aparece acompañada de otras imágenes de mapuche (figuras 7).

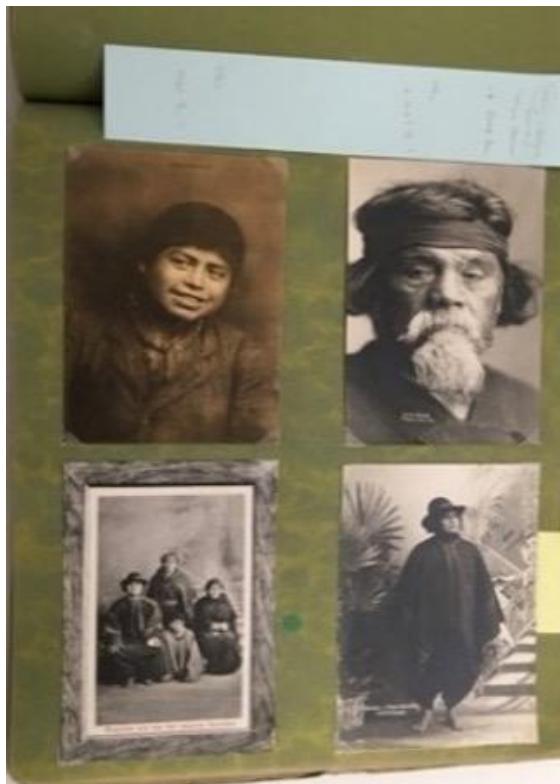
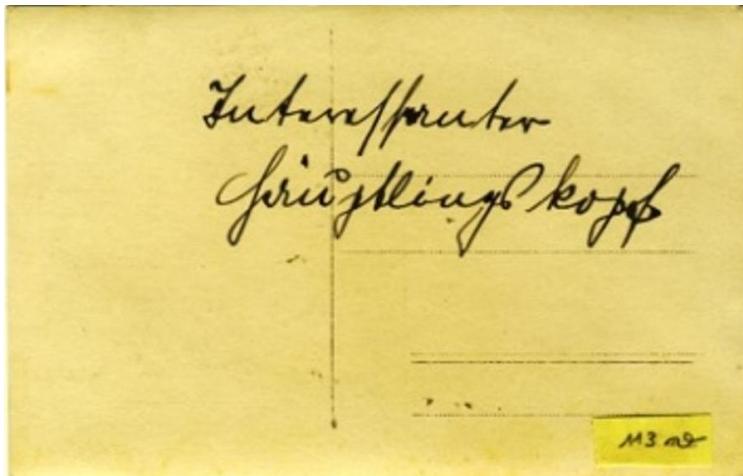
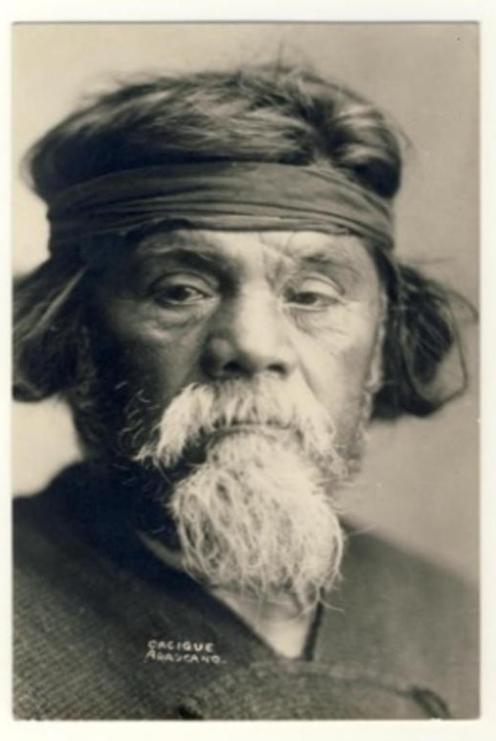


Figura 7a: Álbum nº 9. Tarjeta postal.

Fuente: Archivo Provincial de los Capuchinos en Altötting.



Figuras 7b y 7c: Álbum nº 5. Tarjeta postal y anverso "Interessanter Häuptlingskopf (interesante cabeza de jefe).

Fuente: Archivo Provincial de los Capuchinos en Altötting.

También se puede encontrar esta imagen en diversos artículos, revistas periódicas misionales y en algunos textos de misioneros con diversas etiquetas como, por ejemplo: “*El indio, entonces y ahora*”; “*Días de sufrimiento de nuestro misionero*”; “*Indio viejo*”; “*Chile, indio viejo*”; o “*Mapuche típico del siglo XIX*”, todas referencias que replican una generalidad cultural asociada a una alteridad étnica, mas que a la identificación de un personaje en su individualidad (figuras 8).

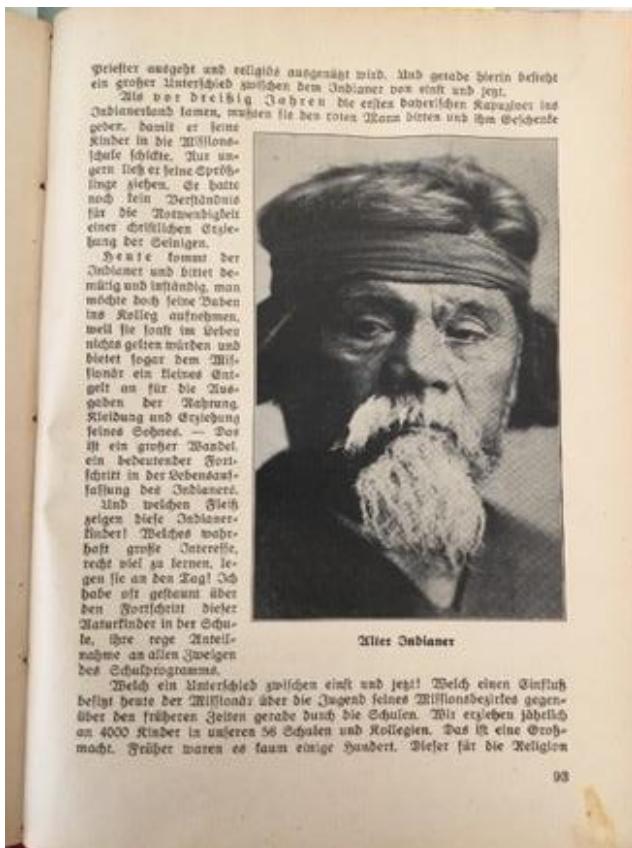
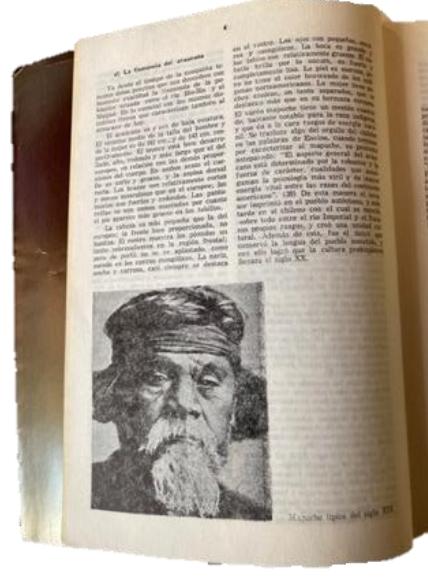
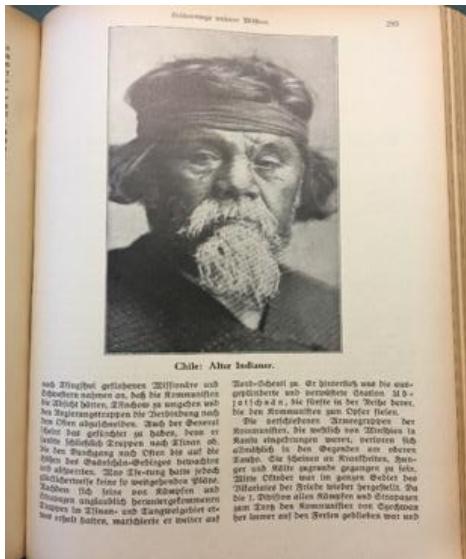


Figura 8a: reproducción de la imagen del jefe mapuche en texto.
Fuente: *Alter Indianer*. Altöttinger Franzskukalender, 1929, p.93.



Figuras 8b y 8c: reproducciones de la imagen del jefe mapuche en textos

Fuente 8b: Alter Indian. Sobre la imagene: Leindensatge unserer Mission Revista *Sepaphisches Weltapostotal*, 1936, 12 (9), p. 285.

Fuente 8c: Noggler 1982, p.4.

Una variante de esta modalidad de retrato que aparece en otras publicaciones es una imagen de este mismo personaje ahora en un plano de tres cuartos y donde posa acompañado de un misionero: el padre Sigifredo von Frauenhäusl. Ambos están sentados frente a un muro de madera y cada uno dirige su atención a lugares diferentes: el padre Sigifredo con su característico atuendo de misionero posa proyectando su mirada hacia fuera del ángulo de la fotografía, el *longko* mira, nuevamente, directo a la cámara, ataviado con la misma indumentaria que veíamos en sus retratos anteriores, pero su *trariülongko* presenta otra disposición.

El peso referencial de esta imagen queda en evidencia al ser publicada en diversos textos que se vinculan a la historia del Parlamento Mapuche de Coz-Coz, acontecimiento de importancia fundamental en cuanto a las relaciones entre el Estado chileno y el pueblo Mapuche⁵. De esta manera el peso de verosimilitud que se le atribuye a toda imagen fotográfica se impone sobre las fantasías visuales ya descritas en la construcción de las diversas modalidades visuales analizadas.



Figura 9a: Padre Sigifredo y el jefe mapuche.

Fuente: Revista Altöttinger Franziskus-Kalender 1922, p. 59.

5 Padre Sigifredo de Frauenhäusl (1868-1945). Misionero alemán llega a Chile en 1899 desarrollando sus actividades en la zona de Villarrica, Panguipulli, Coñaripe, Lican Ray, Calafquen en el sur de Chile. Destaca su intervención en el Parlamento de Coz Coz, en las cercanías de Panguipulli (1907) que buscaba denunciar los abusos e injusticias cometidas por especuladores y colonos llegados a territorios mapuche.



Figura 9c: Padre Sigifredo y el jefe mapuche.

Fuente 9b: *Die Mapuche und die Republik Chile. Pater Sigifredo von Frauenhäuser und das Parlament der Mapuche von 1907 in Coz Coz*, Arellano, Hoffmann, Kramer, 2006.

Fuente 9c: Arellano (2006).

Por último, esta referencialidad fotográfica toma tal potencia que también, un artista local, el pintor Héctor Robles Acuña, tomará como modelo el retrato fotográfico de este *longko* para su obra “*La fundación en Temuco*”⁶. Esta obra de carácter monumental muy propia de las estéticas del siglo XIX y comienzos del XX de la pintura en América y Chile, presenta de una manera muy descriptiva, una especie de “instantánea” de un acontecimiento histórico de importancia fundamental en lo que

6 Héctor Robles Acuña, pintor (1919-2007), originario del sur de Chile donde recibió la influencia de la cultura del pueblo Mapuche.

implicó no solo la ocupación de los territorios mapuche, si no también un cambio en las relaciones entre Estado chileno y este pueblo (figuras 10). En este caso la fantasía visual se impone sobre la referencialidad, ya que Robles reúne una serie de personajes históricos que participan en diversos momentos en los convulsos a acontecimientos de la llamada “*Pacificación de La Araucanía*”, pero que históricamente resulta totalmente imposible que hayan compartido este acto fundacional de la ciudad de Temuco en 1881⁷. En este espacio de fantasía pictórica, la imagen de este *longko* se constituye en referentes de los *mapuche* como representante de todo un pueblo.



Figura 10a: *La fundación de Temuco* (Ca.1960), Héctor Robles Acuña, óleo sobre tela.
Fuente: Colección Universidad Autónoma de Chile, Temuco, Chile.

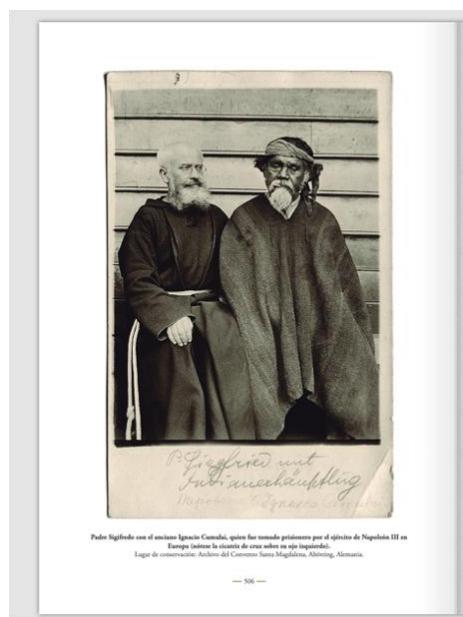
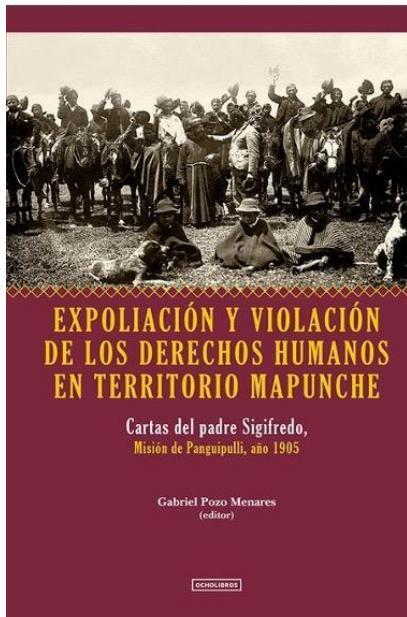
⁷ Temuco, ciudad de la región de La Araucanía, se fundó como fuerte militar en 1881. Entre los personajes que probablemente aparecen en este cuadro se puede mencionar a Manuel Antonio Recabarren Rencoret, ministro del interior y el ingeniero Teodoro Smith y Cornelio Saavedra, comandante en jefe del ejército de operaciones en territorio mapuche y encargado de la ocupación de La Araucanía.



Figura 10b: El jefe mapuche en un detalle de *La fundación de Temuco*.

Fuente: Colección Universidad Autónoma de Chile, Temuco, Chile.

Al continuar el seguimiento de ciertas trashumancias de la imagen de este *longko*, nuevos antecedentes históricos y sociales se van sumando y, eventualmente, nos van conduciendo a la identificación de este personaje *mapuche* en cuanto a su nombre y su proveniencia, venciendo así los anónimos tan frecuentes en las fotografías de este pueblo y otorgándole una individualidad como sujeto. Así encontramos este retrato del padre Sigifredo junto a este *longko mapuche* en la página 506 del texto *Expoliación y violación de los derechos humanos en territorio Mapuche. Cartas del padre Sigifredo. Misión de Pangüipulli, año 1905*, de Gabriel Pozo editor (2018) (figuras 11). La etiqueta que la acompaña dice: “*Padre Sigifredo con el anciano Ignacio Cumulai, quien fue tomado prisionero por el ejército. Napoleón III en Europa*” y entre paréntesis y pone “notase la cicatriz de cruz sobre su ojo izquierdo”. No se publica el reverso de la imagen y tampoco se explica por qué el autor infiere esta información (figura 12).



Figuras 11a, 11b: Padre Sigifredo y el jefe mapuche.

Fuente: Pozo (2018), portada; p. 506.

Al consultar esta Tarjeta Postal publicada por Pozo, que se encuentra en el álbum nº5 de la colección fotográfica de Altötting, tenemos algunas otras noticias. En su reverso, junto con una serie de anotaciones manuscritas aparece una inscripción que dice “Gefangennahme Napoleón III” (Detención de Napoleón III)⁸ (figura 12). Esta información se complementa con

⁸ Evidentemente esta es una información errónea, ya que Napoleón III, Emperador de Francia falleció en 1873 y esta imagen fotográfica fue tomada entre 1915 a 1922. Al parecer este “sobre nombre” tendría su origen en un supuesto parecido físico entre estos dos personajes. Detalles de estos aspectos se entregan en un artículo titulado ¿Olvidado y desconocido? El mapuche Ignacio Cumulai en los archivos de sombras del siglo XX y XXI, de Ignacio Helmke, Christiane Hoth de Olano y Margarita Alvarado, actualmente en proceso de publicación.

una anotación manuscrita en alemán que aparece bajo la tarjeta postal donde junto con destacar nuevamente el parecido de Cumulai con Napoleón III también dice: “*P. Siegfried mit Indianerhäupling. Napoleón Ignacio Cumfelai*” (P. Sigifredo con jefe indio Napoleón. Ignacio Cumfelai).



Figura 12: Reverso de la tarjeta postal (figura 11b).

Fuente: Álbum nº 5. Colección fotográfica. Archivo Provincial de los Capuchinos en Altötting.

La individualización de este *longko* coincide con otros antecedentes y referencias como por ejemplo aquella que aparece en el texto “*Panguipulli historia y territorio*” de Doris Millanguir Neutopan (2017), donde figura un listado de los radicados mapuche en estos territorios para ese período. Para el año 1911 aparece Don Ignacio, el cual se le adjudican 89 hectáreas en la localidad de Carahue. Millanguir cita al padre Sigifredo en su texto: “[..] muy conocido en la región por el apodo Napoleón, por su semejanza a los retratos del emperador [...]. Fue radicado en la

punta de la península de Coihueco. Don Bautista Etchegaray quiso obtener este terreno y no se cansó hasta que consiguió que Cumulai cambiara con él su posesión con nuestro terreno en Pullinque [(un sector cercano a donde él tenía sus tierras)]. Don Ignacio nunca podía acostumbrarse en el nuevo terreno, pronto lo abandonó y vivió los últimos años al lado de sus parientes. Envejeció rápidamente y murió sin poder volver a su antigua posesión.

Estos antecedentes, donde se cruzan visualidad y textualidad permiten conocer a este personaje más allá de su imagen como representante de un pueblo. Su identidad étnica y social transita de una generalidad visual como una autoridad mapuche del siglo XIX para asumir una identidad en un lugar y un tiempo específico, con un protagonismo situado en medio de una compleja historia local: es Ignacio Cumulai, probablemente fotografiado en la Misión de San Sebastián de Panguipulli, en la segunda mitad el siglo XX⁹.

En estos recorridos realizados desde la producción y la circulación se observa claramente como ciertas imágenes fotográficas transitan entre referencialidad y fantasía en cuando a su creación y construcción visual. Bajo determinadas estéticas y dispositivos visuales, estas fotografías se constituyen en referencias indiscutibles de diversos sujetos como representantes

⁹ Misión capuchina fundada en 1903 en Panguipulli (región de Los Ríos, Chile) por el R.P. Bucardo María de Rottingen, primer Prefecto Apostólico de Araucanía.

de un pueblo, el pueblo mapuche, así como de la presencia y el quehacer de los misioneros Capuchinos en los territorios del sur de Chile. De esta manera, en el recorrido de algunas de las trashumancias iconográficas y discursivas aquí analizadas se puede apreciar como diversas prácticas del ver y el mostrar presentes en ciertos corpus de fotografías de los misioneros capuchinos, permiten comprender y discutir como en las prácticas, usos y funciones del medio fotográfico se combina fantasía y referencialidad, connotando de complejas significaciones históricas, sociales y culturales las complejas relaciones capuchino/mapuche. Muchas veces junto a la invisibilización de identidades también se dejan fuera de cuadro difíciles realidades, conflictos y violencias, particularmente, aquellas de fines del siglo XIX y comienzos del XX (Pamplona, 1911; Comunidad Historia Mapuche, 2013; Pinto 2015; Coña [1930] 2017; Mansilla et al. 2020).

Recordando a Roland Barthes (1999), el referente, es decir los fotografiados estuvieron allí y el fotógrafo también, pero es necesario considerar también aquello que plantea Susan Sontag (1981) cuando dice que toda fotografía es una invitación a la especulación y la fantasía. Nuestras estrategias de estudio, sistematización y documentación sobre estos cuerpos visuales fotográficos de los archivos capuchinos en Chile y Alemania nos han permitido comprender algunas de las formas de ver y mostrar del medio fotográfico realizado por diversos autores – la mayor parte de los cuales ignoramos sus nombres – pero que sabemos

que existieron asociados al mundo capuchino. En esta época, en que se habla de la desmaterialización de la imagen y su autoría y que se disuelven las nociones de originalidad y de propiedad, de verdad y de memoria, como lo plantea Joan Fontcuberta (2016), estas modalidades visuales que participan en la construcción de la imagen fotográfica, así como el de sus circulaciones y usos vienen a demostrar que las imágenes fotográficas continúan moviéndose entre fantasía y referencialidad, contribuyendo a la construcción permanente, bajo diversas estéticas, de diversos imaginarios; en este caso, del mundo mapuche y capuchino, más allá de sus significaciones y resignificaciones.

Referencias

- ALVARADO, M.; HELMKE, I.; INOSTROZA, X. De la mirada, la escritura y el habla. Un ejemplo de acercamiento interdisciplinario a diversas modalidades narrativas de la Misión Capuchina (italianas) de la Prefectura Apostólica de La Araucanía (1848–1901). *Revista Chilena de Antropología*, 40, p. 333-368, 2019.
- ALVARADO, M.; MEGE, P.; BÁEZ, C. *Mapuche. Fotografía siglo XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Santiago: Pehuén, 2001.
- ARELLANO, C.; HOLZBAUER, H; KRAMER, R. *En La Araucanía. El padre Sigifredo de Frauenhäuser y el parlamento mapuche de Coz Coz de 1907*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2006.
- AUGUSTA, F de. *Diccionario araucano–español y español–araucano*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1916.

AZÓCAR, A. *Así son... así somos*. Discurso fotográfico de capuchinos y Salesianos en la Araucanía y la Patagonia. Temuco: Universidad de La Frontera, 2014.

BARTHES, R. *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós. 1999.

BERGER, J. *Ways of Seeing*. Londres: BBC; Penguin, 1972

BURCARDO, Prefecto M. de Röttingen. *25 años de actividad misional de los misioneros capuchinos bávaros en la Misión Araucana de Chile, 1896-1921*. Manuscrito sin publicar. Archivo Provincia San Francisco de Asís: Santiago, 1921.

BURCARDO, Prefecto M. de Röttingen. Mapa del territorio de las misiones capuchinas, sur de Chile. In: *Jahres-Bericht über die Tätigkeit der bayerischen Kapuziner in der Araukaner-Indianer-Mission in Chile*. Altötting, 1904, p. 2.

COMUNIDAD DE HISTORIA MAPUCHE. *Ta iñ sjke xipa rakizuameluün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país mapuche*. Temuco, Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2013.

COÑA, P. *Lonco Pascual Coña nñ tuculpazugun / Testimonio de un cacique mapuche*. Texto dictado al Padre Ernesto Wilhelm de Moesbach. Santiago: Pehuén, 2017 [1930].

FLORES, J.; AZÓCAR A. *Rulpachen ka wigkachen pu mapuche. Az nentulelu pu Kapuchino patiru mapuche mapu mew. Evangelizar, civilizar y chilenizar a los mapuche: fotografías de la acción de los misioneros capuchinos en La Araucanía*. Sevilla; Temuco: Universidad de Sevilla; Universidad de la Frontera, 2017.

FONCUBERTA, J. *La furia de las imágenes*. Notas sobre la postfotografía. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.

FRAUNHÄUSL, S. de. *Crónica de la Misión de San Sebastián de Panguipulli. Primer Libro. 1903–1924.* Santiago: Manuscrito. Archivo Provincia San Francisco de Asís de los Hermanos Menores Capuchinos, 1924.

HELMKE, I. ALVARADO, M.; HOTH DE OLANO, C. Archivos fotográficos y patrimonio cultural. El caso de la misión capuchina en la Araucanía (1896–1935). In: Peter Birle y Astrid Windus *Conocimiento, poder y transformación digital en América Latina.* Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, p. 217-231, 2024.

MANSILLA, J.; UMBRACH, J.; POZO G.; CANIO, M. *La cruz capuchina en territorio mapuche.* Santiago: Pehuén, 2020.

MENARD, A.; PAVEZ, J. *Mapuche y anglicanos: vestigios fotográficos de la misión araucana de Kepe, 1896–1908.* Santiago: Ocho Libros, 2007.

MILLANGUIR, D. *Panguipulli. Historia y Territorio (1850–1946).* Santiago: La Otra Costilla, 2017.

PAMPLONA, I. de. *Historia de las misiones de los PP. Capuchinos en Chile y Argentina: 1849–1911.* Santiago: Imprenta Chile, 1911.

PINTO, J. *Frontera, misiones y misioneros en La Araucanía, 1600–1900.* Temuco: Universidad de la Frontera, 2015.

POZO, G. (ed.) *Expoliación y violación de los derechos humanos en el territorio mapuche. Cartas del padre Sigifredo. Misión de Panguipulli, año 1905.* Santiago: Ocho Libro, 2018.

NOGLER, A. *Cuatrocientos años de misión entre los araucanos.* Temuco: Editorial San Francisco Padre las Casas, 1982.

QUIROGA, S.; CAYUQUEO, P. *Arte e imagen. El paisaje cultural en Temuco.* Universidad Católica de Temuco, 2021.

SONTAG, S. *Sobre la Fotografía.* Barcelona, EDHASA, 1981.

4

Arte y archivo:

ensayos de contramemorias en el nordeste argentino

Alejandra Reyero*

Resumen: El texto busca compartir una serie de reflexiones sobre la relación entre arte y archivo en el nordeste argentino a partir de la producción multimedial *Y Porã* realizada en 2020 por Julia Rossetti y el audiovisual *Enviado para falsear* dirigido en 2021 por Maia Navas. Ambas propuestas plantean in(ter)venciones poético-políticas del archivo desmontando herencias coloniales en acervos documentales institucionales. Por un lado, el archivo de la Casa-Museo de Ricardo Rojas situado en Buenos Aires; por otro el archivo fotográfico del antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche, alojado en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Las experiencias recuperan

* Doctora en Artes. Investigadora Adjunta del CONICET, con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI), de Resistencia, Chaco, Argentina. Integrante del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM) – IIGHI (CONICET/UNNE). Coordinadora del Grupo de Investigación en Lenguajes Artísticos Contemporáneos (GILAC) en la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (FADyCC) - Universidad Nacional del Nordeste (UNNE). Docente Titular de la Licenciatura en Artes Combinadas (FADyCC- SGCyT – UNNE). Su campo de investigación son las prácticas artísticas contemporáneas con énfasis como la fotografía, la imagen en movimiento y la performance. Ha abordado especialmente la fotografía etnográfica, línea que se articula actualmente con la indagación sobre la investigación artística desde un abordaje interdisciplinario en clave decolonial.

la potencialidad de los lenguajes experimentales de las artes contemporáneas para fragilizar la pretensión de “verdad” de los reservorios. La multiplicidad de procedimientos, soportes, formatos y materialidades puestos en juego despliega una fuerza contestataria capaz de tensar y subvertir las jerarquías instituidas entre imágenes, sonidos, palabras, tecnologías, fabulando presentes e imaginando memorias contrahegemónicas.

¿Cómo descolonizar la memoria, desmantelarla, volverla inoperante?, ¿Cómo activar, siguiendo a Rolnik (2008, p.10), “experiencias sensibles en el presente, necesariamente distintas de las que se vivieron originalmente, pero con el mismo tenor de densidad crítica? ¿Cómo habilitar experiencias que, basadas en su singularidad y en la singularidad de sus políticas de elaboración y producción de conocimiento sensible, sean capaces de promover modos de composición y pensamiento alternativos?

Problematizar el archivo considerando el espacio que abre su relación con la memoria y la violencia colonial en Latinoamérica, supone “responder a la urgencia de ubicarnos mejor en este terreno, de manera tal de afinar nuestras intervenciones en su paisaje” (Rolnik, 2008, p.10).

Las propuestas de Julia Rossetti y Maia Navas afirman la fuerza política propia de los archivos con los que trabajan, y se llevan a cabo a partir del modo en que las fuerzas del presente afectan sus cuerpos de artistas mujeres situadas en el nordeste argentino (NEA). Lejos de muchas experiencias actuales, que movilizadas por el “furor del archivo” (Rolnik, 2008), flotan en un no-lugar y un no-tiempo, descorporeizadas, las artistas arriesgan el desafío de dar cuenta de su contemporaneidad. Es

esta calidad de relación con el presente, sumada a la sutileza formal de los lenguajes que convocan en sus prácticas (la imagen en movimiento, el arte sonoro) la que vuelve posibles tales intervenciones en tanto “formas de actualización de las sensaciones que tensan” (Rolnik, 2008, p.15). La precisión de los soportes, formatos y procedimientos puestos en juego (videoarte, diseño gráfico, softwares de sonido, intervención fotográfica digital, algoritmo forense, entre otros), vuelve más punzante su calidad intensiva, al punto de “liberar a las imágenes de su uso perverso” (Rolnik, 2008, p.15).

En *Y Porã y Enviado para falsear* irrumpen otros modos de vinculación con las imágenes, los sonidos, las palabras, los dispositivos tecnológicos; otras formas de expresión del pasado y especialmente otros modos de experimentación con la memoria. Estos otros modos y formas impactan en las nuevas configuraciones de *imágenes-archivo* bosquejando crónicas contemporáneas¹. Se trata de acciones que, al decir de Rolnik,

1 Siguiendo a Barriendos (2008), utilizamos el concepto de imágenes-archivos para referirnos a la función de ciertas imágenes en tanto que depositarias de otras imágenes y representaciones, debido a su capacidad condensadora y catalizadora. Las imágenes-archivo son imágenes “formadas por múltiples representaciones sedimentadas unas sobre las otras, a partir de las cuales se conforma una cierta integridad hermenéutica y una unidad icónico-arqueológica” (Barriendos, 2008, p.10). A partir de su análisis podemos avanzar, según el autor en la construcción interdisciplinaria de arqueología decolonial capaz de exponer las implicancias de la colonialidad del ver. En los casos que nos ocupan aquí, aluden a ciertos imaginarios sobre el nordeste argentino construidos sobre representaciones estereotipadas del territorio, los grupos étnicos, las prácticas devocionales, entre otras.

“tienen lo político como aspecto clave de su propia poética y que por eso mismo alcanzan potencialmente la dimensión sensible de la subjetividad” (Rolnik, 2008, p.15). Son ensayos de contramemorias, ejercicios poéticos de investigación con archivo, contra-cartografías decoloniales.

La posibilidad que ofrece el archivo de hacerle preguntas al pasado desde el presente invita a ambas artistas a “surcar grietas en las visiones homogeneizadoras de la historia” (Isidori, 2020, p. 82). Ello nos lleva a preguntarnos si el archivo es “un formato suficientemente potente para crear efectivamente esas grietas, o simplemente recluye las caras ocultas de procesos presentes curiosamente archivándolos”. Es decir, recolectando, clasificando, nombrando, almacenando, activando “su condición de archivo archivante, productor de los acontecimientos que al mismo tiempo es capaz de archivar” (Tello, 2018, p. 49)².

Sin embargo, cuando el archivo es considerado desde una dimensión crítica, como en estas propuestas, instala la posibilidad de pensarla como un espacio “móvil, de lectura y acercamiento a los relatos recuperados por experiencias artísticas contemporáneas; no como un formato en el cual encajar, sino una perspectiva desde la que posicionarse” (Isidori, 2020, p. 83). Así entendido, el archivo desborda sus clasificaciones y ordenamientos, desafiando el valor de verdad de las huellas que lo componen. De este modo también “ajusta cuentas” con

2 En términos del autor, “el archivo es siempre un archivo-archivante, (...) “co-produce” el acontecimiento que archiva” (Tello, 2018, p. 194).

nuestro tiempo y toma posición respecto del presente (Agamben, 2011)³. El archivo deviene entonces un “eje transversal en la reflexión crítica de distintas áreas, un nodo que propicia el cruzamiento de saberes, prácticas investigativas y cuestionamientos epistemológicos” (Tello, 2018, p. 12).

“Y porâ”

Este proyecto multimedial ideado por Julia Rossetti en 2020 lleva por título una expresión en lengua guaraní, que puede traducirse al español como “Y: agua - *Porâ*: bella, sin mal”.

Fue realizado en el marco del programa *Voces de la casa* y la beca *Activar Patrimonio* del entonces Ministerio de Cultura de la Nación argentina, con el acompañamiento del Centro de Arte Sonoro (CASO)⁴. Se trata de una intervención sonora y visual

3 Siguiendo al filósofo italiano, ser contemporáneo es mantener fija la mirada en su/nuestro tiempo y no reconocerse en él. La contemporaneidad responde entonces a “esa esa relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a él, pero, a la vez, toma distancia de éste; más específicamente, es esa relación con el tiempo que se adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo. “Quienes coinciden de una manera demasiado plena con la época, quienes concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella” (Agamben, 2011, p. 17-18).

4 El Centro de Arte Sonoro (CASO) fue la primera institución de Argentina dedicada a la investigación, creación y difusión de prácticas artísticas basadas en el sonido y la escucha. Creado en 2017 funcionó como espacio físico de residencias, exposiciones y una radio hasta 2024 en el tercer piso de la Casa Nacional del Bicentenario, en Buenos Aires, dependiente de Museos Nacionales. Actualmente sólo funciona como archivo público con más de mil horas de radio.

generada a partir del archivo de la casa-museo de Ricardo Rojas, en Buenos Aires. Consiste en el desarrollo de un sistema gráfico, sonoro y simbólico que vincula, por un lado, la obra intelectual de Ricardo Rojas con la de otros autores sudamericanos coetáneos como Narciso R. Colmán (Rosicrán) y Oswald de Andrade⁵. Por otro lado, el lenguaje arquitectónico de la casa-museo es puesto en relación visual, textual y sonora con relatos fantásticos basados en la apropiación de su iconografía.

El punto de partida son ilustraciones diseñadas por Julia Rossetti en cuadrículas similares a las de los motivos de pueblos originarios compilados en cuadernos, bitácoras y otros materiales que integran el archivo de casa-museo Ricardo Rojas. Estas ilustraciones fueron traducidas al protocolo MIDI (Musical Instrument Digital Interface) a través de softwares de sonido (Ableton Live y Reaper), produciendo una “viñeta sonora” en la que los dibujos activan *loops* de grabaciones de campo tomadas en la provincia de Corrientes, en el nordeste de Argentina. Se suman gestos musicales relacionados con los timbres del folclore de esta región⁶. El proceso de realización contó con el acompañamiento

5 Ricardo Rojas fue un escritor y ensayista destacado en la escena cultural y académica argentina de la primera mitad del siglo XX. Figura clave en impulsar y promover el pensamiento nacional y americano. Se desempeñó como docente universitario y ocupó cargos de gestión en la Universidad Nacional de Buenos Aires. Por su voluntad, su residencia, con mobiliario, equipamiento y colecciones completas, fue donada al Estado nacional en 1958 y desde entonces funciona como casa-museo de acceso público.

6 Si bien el proyecto está atravesado por las nuevas tecnologías, particularmente de sonido, la mayor parte del trabajo gráfico fue desarrollado de manera

de Julián Di Pietro en la programación para MIDI y mezcla de sonido, Lucas Olivares y Liz Haedo (realizadores de Corrientes y de Paraguay respectivamente e integrantes del colectivo audiovisual *Yaguá Pirú*) en el diseño del guión y la escritura de un manifiesto/poesía⁷.

La singularidad de la propuesta radica en idear una composición a partir de una ausencia dentro del acervo patrimonial trabajado. Si bien Rossetti advirtió la alusión a pueblos originarios en la obra de Rojas, particularmente en el marco de su pensamiento acerca de la identidad nacional, no halló referencias a las comunidades que integran la diversidad étnica de la región del NEA, en particular la comunidad guaraní. Esto fue leído como una oportunidad para preguntarse por las “temporalidades, las formas, los cuerpos, y las identidades que constituyen lo que entendemos por memoria” (Acosta López y Cucurella, 2024, p.8) y qué por “identidad nacional”. A su vez, una ocasión conveniente para desplegar los procesos y transformaciones que un archivo es capaz de hacer *obrar*. La

manual y estuvo a cargo de Julia Rossetti, quién realizó los diseños de grillas basadas en la interfase del software de sonido. Ello se acompañó del dibujo a mano viñeta por viñeta junto a la impresión en una filmina que integró otras indicaciones para superponerlas a los dibujos, permitiendo el pasaje del medio analógico al digital. Esto supuso el dibujo punto por punto en el programa de edición sonora. El video resultante es una grabación de pantalla de la computadora mínimamente intervenida en un software de video.

7 Extraído de <<https://centrodearte.sonoro.cultura.gob.ar/exhibicion/ypora/>>. El video puede verse en: <<https://www.youtube.com/watch?v=kgCZE8QrfVI>>.

escasa o nula alusión a un grupo étnico de una región particular de Argentina fue vista como posibilidad de creación de contradocumentos frente a las narrativas hegemónicas, exponiendo modos de resistencia frente a una “verdad” de los archivos. Los gestos y procedimientos poéticos utilizados permitieron expandir sus límites “subvirtiendo las censuras que puede sufrir el almacenamiento de inscripciones materiales, interpelando el soporte de las huellas y la interpretación de los registros” (Tello, 2018).

La intervención alcanzó al ecléctico espacio arquitectónico de estilo colonial que contiene el acervo. La antigua casa de Ricardo Rojas integra reproducciones de ornamentos y mobiliario de culturas originarias entre retratos pictóricos europeizados. El patio delantero de la antigua vivienda reúne un frontispicio detrás de la fuente en el que se encuentran representadas dos sirenas andinas ejecutando un instrumento musical. Ambas figuras están acompañadas por la representación de la luna, el sol, las estrellas y ornamentos florales. Esta imagen - escena fue el germen de la obra. Los personajes y los elementos iconográficos fueron reinterpretados desde la cosmogonía guaraní. Rossetti escribió una leyenda junto a Liz Haedo y Lucas Oliveras, considerando este formato como un recurso muy propio del momento en que se conformó el archivo de Rojas, además de un género que atraviesa la producción de éste y otros referentes intelectuales de la primera mitad del siglo XX argentino. Se propuso entonces fabular un relato con personajes

e historias guaraníes, recuperar las leyendas de *Yrupe* y *Yrasema*, volverlas imagen y sonido según el código de un lenguaje de programación específico conformado por dibujos que operan a modo de una partitura en un software de sonido, y que visualmente se asemejan a la construcción en módulos y cuadrículas de los diseños de pueblos originarios presentes en el acervo de Rojas.

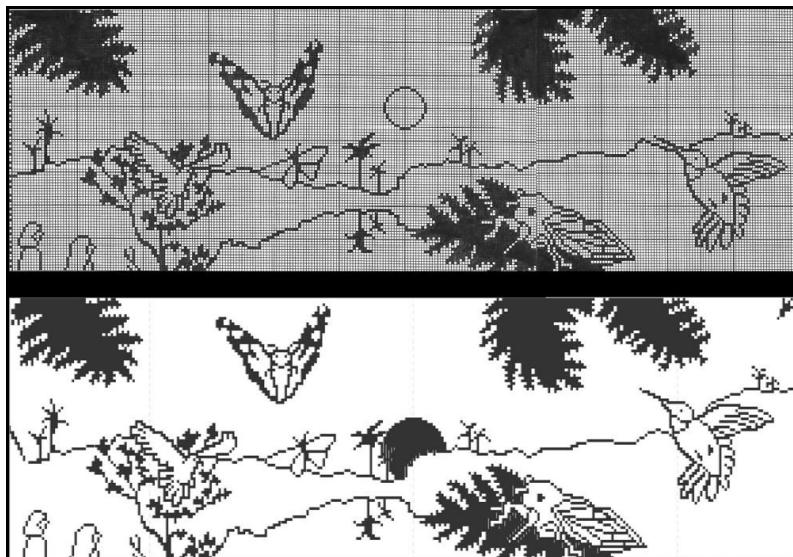


Figura 1: *Y porá*. Traducción de dibujos a piano roll (Ableton), 2020.

Fuente: Archivo: Julia Rossetti.



Figura 2: *Y porá*. Traducción de dibujos a piano roll (Reaper), 2020.

Fuente: Archivo: Julia Rossetti.



Figura 3: *Y porá*. Personalización de composición sonora (Reaper), 2020.
Fuente: Archivo: Julia Rossetti.



Figura 4: *Y porá*. Grabación de pantalla y edición en *Premiere Pro*, 2020..
Fuente: Archivo: Julia Rossetti.

El proyecto derivó en un conjunto multimedial de piezas en distintos soportes: video, manifiesto, fanzine, álbum sonoro. Estos formatos se articularon a través de un relato, que, si bien

mantuvo ciertas reminiscencias propias de la estructura convencional de una leyenda, planteó notables distancias mediante una reapropiación irreverente. La operación consistió en vaciar la leyenda del componente de castigo y trasfondo aleccionador que la caracteriza. Particularmente el rol asignado a ciertas figuras míticas como las mujeres que desobedecen los mandatos fue reconfigurado al subrayar la transgresión como elemento emancipador, opacando así la reproducción de la violencia heteropatriarcal.

Las modalidades de experimentación propuestas desarmaron así el carácter moralizante que cargan ciertos relatos orales de pueblos originarios, de acuerdo a la traducción que de éstos se hicieron desde matrices coloniales, valiéndose, por el contrario, de elementos fabulatorios que consideran las cosmogonías de pueblos originarios, como la guaraní⁸, como una estructura dinámica, abierta y ambigua. Julia Rossetti y el equipo

8 La obra de Rojas abreva de un clima de época signado por la emergencia del “nacionalismo cultural” y la democracia en la Argentina de principios del siglo XX. Sus aportes abonaron al problema de la configuración de la identidad nacional y del rol del Estado-nación a partir de las figuras del “otro” y del “crisol de razas” como parte de una estrategia de inclusión-exclusión del inmigrante, visto como un “enemigo” o como posibilidad de “asimilación cultural” para una nueva raza argentina (Ferrás, 2007). Sus ideas sobre el “mestizaje” y el “criollismo” concebía la incorporación de las culturas indígenas a la tradición nacional. No obstante, el pensamiento nacionalista de Rojas “recupera expresiones ‘primitivas’ de la nacionalidad, tanto indígenas como mestizas, y, con las puertas abiertas a cualquier aporte, se propone como un capítulo particular de una identidad mucho más amplia, la americana” (Gramuglia, 2009, p.2).

de artistas que reunió para el proyecto, optaron por cuestionar y revertir la versión/visión occidentalizada de sentires indígenas.

El problema de la “identidad nacional” que atravesó el pensamiento de Rojas, también fue puesto en tensión al explicitar la complejidad del “colonialismo interno” que permea los procesos de experimentación crítico-poéticos de los lenguajes contemporáneos de las artes. Esto es: los efectos en quienes transitan estas experiencias desde sus “propios sesgos, prejuicios y situaciones de jerarquía”.

De este modo, la propuesta repiensa el problema de la “identidad nacional” abordado por Ricardo Rojas y los intelectuales con los que dialogó, dando cuenta de otras experiencias y lecturas de la identidad y del pasado, aquellas que se construyen en las fronteras de conocimiento sensible. Una modalidad experimental de pensamiento y acción, que en términos de Silvia Rivera Cusicanqui (2015, p. 310-311), “se sustenta en lo múltiple y lo contradictorio, no como un estado transitorio que hay que superar (como en la dialéctica), sino como una fuerza explosiva y contenciosa”⁹.

Ante el principio totalizador de dominación colonial que, promovido por las narrativas grandilocuentes construye memorias e identidades esencialistas, Y porá ofrece un conjunto

⁹ Esta modalidad “se opone así a las ideas de sincretismo, hibridez, y a la dialéctica de la síntesis, que siempre andan en busca de lo uno, la superación de las contradicciones a través de un tercer elemento, armonioso y completo en sí mismo” (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 310-311).

de gestos que perturban las huellas vivas del colonialismo, desmantelando los supuestos de la razón ilustrada, quebrando “sus rigideces disciplinarias y sus arrogancias verbalistas” (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 313).

¿Qué decir y hacer sobre la “identidad nacional” desde la condición singular de habitar un territorio alejado de los centros de legitimación como el nordeste argentino?

En este sentido, la propuesta supone “una nueva forma de expresión de lo propio, en la que se mezclan permanentemente ideas y palabras [sonidos, voces, imágenes] manteniendo una condición manchada, contaminada” (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 310), en este caso del lenguaje del sonido, la imagen, la programación.

En ejercicios como los que aquí se plantean, se trata tal vez de “volverse un intruso consciente de su intrusión” y dar cuenta de las formas “abigarradas de la práctica, que constituyen nuestra memoria y presente” (Cusicanqui, 2015, p. 301). Formas que no cuadran con las *imágenes-archivos* sobre lo “propio” y “lo ajeno” sedimentadas tradicionalmente, ya que perturban y hacen tambalear las lógicas de almacenamiento, clasificación y jerarquización de los documentos. Los criterios a través de los cuales se guardan, protegen, ordenan y exhiben ciertos acervos, fuentes y narrativas pueden desautorizarse dando cuenta de las dimensiones políticas, económicas, culturales, históricas y tecnológicas que lo envuelven y que demandan una revisión de la concepción, uso y sentidos atribuidos al archivo. Se vuelve

necesario problematizar “el principio clave de la archivología moderna: la naturaleza orgánica de los registros” (Tello, 2018, p. 25)¹⁰, para a partir de allí y en su contra, imaginar “horizontes de esperanza” (Cusicanqui, 2015, p. 307).

“Enviado para falsear”

Estrenado en 2021 el cortometraje dirigido por Maia Navas aborda el diálogo entre sucesos históricos y contemporáneos vinculados a comunidades indígenas del nordeste argentino. La integración de materiales diversos como audios e imágenes de cámara de video, de celular, archivos de baja resolución, algoritmos forenses, testimonios casuales difundidos en internet, le permite a la realizadora emplear una estrategia estético-política que desterritorializa el archivo hacia una escucha *otra de la herida*” (Acosta López y Cucurella, 2024, p.10). La pieza pone en tensión dos espacio-tiempos-acontecimientos. Por un lado, el barrio indígena Gran Toba de la ciudad de Resistencia, Chaco, que en junio de 2020 fue monitoreado con la argumentación de controlar la propagación del Covid-19 mediante drones de la policía. Por otro, el territorio hoy conocido

10 Siguiendo al autor, el archivo no es considerado en este sentido, como mero insumo, material de consulta o elemento complementario de trabajo académico, sino como objeto mismo de investigación y experimentación estético-política. Los usos, lecturas y miradas sobre de archivo se alejan, por lo tanto, de los atribuidos por la disciplina archivística o historiográfica en el siglo XIX, interrogando al punto de anular, de borrar el supuesto “orden primigenio de sus registros” y su pretendida capacidad de develar los acontecimientos del pasado, “tal como ocurrieron” (Tello, 2018).

como Colonia Aborigen, donde en 1924 tuvo lugar la Masacre indígena de Napalpí. Matanza que el entonces Territorio Nacional emprendió el 19 de julio de 1924 desde un avión sobre pueblos *qom* y *moqoit* que se encontraban en huelga por la explotación a la que eran sometidos¹¹.

De este hecho se conserva una imagen paradigmática recuperada en el audiovisual: una fotografía que integra el acervo del antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche, almacenado en el Instituto Iberoamericano de Berlín¹². Esta imagen que sirvió como una de las pruebas clave en el Juicio que juzgó la Masacre de Napalpí como un delito de lesa humanidad y genocidio en 2022, es recorrida en detalle en *Enviado para falsear* junto a textos que aluden a su posible obtención en el contexto del hecho¹³ (Reyero, 2021).

11 El cortometraje puede verse en: <<https://vimeo.com/538916546>>; contraseña: ashi1.

12 Robert Lehmann-Nitsche fue un antropólogo alemán, Doctor en Ciencias Naturales y en Medicina. En 1897 dirigió la sección de Antropología y el Departamento de Arqueología y Etnografía del Museo de Ciencias Naturales de La Plata (Argentina). Inició sus investigaciones en antropología física, acercándose luego a la arqueología, la lingüística, la mitología y el folclore. Recorrió el territorio del Chaco, el norte de Argentina con fines científicos, visitando en una de esas ocasiones, la Reducción de Napalpí (Giordano y Reyero, 2012).

13 En la fotografía se reconoce una avioneta, en la que se distingue parte de la inscripción “2 Chaco”, el piloto en la cabina, hombres con fusiles Winchester en la mano, un policía del entonces Territorio del Chaco, el antropólogo Robert Lehmann-Nitsche y, en segundo plano, integrantes de las comunidades indígenas. La presencia de un antropólogo junto a funcionarios estatales y policiales, así como la inscripción en alemán en el reverso de la



Figura 5: "donde un grupo de indígenas qom y moqoit".

Fuente: *Enviado para falsear* (still). Maia Navas, 2021.



Figura 6: "luego comenzaron los disparos".

Fuente: *Enviado para falsear* (still). Maia Navas, 2021.

fotografía "avión contra el levantamiento indígena en Napalpí", sitúa la imagen en el contexto de la masacre (Giordano y Reyero, 2012).

La fotografía también actúa como enlace hacia otro de los nudos clave del audiovisual, aquel que expone lo que vieron los drones: un recorrido aéreo por las calles del barrio Toba en 2020, siguiendo la lógica del monitoreo de origen militar. El tratamiento de las imágenes en blanco y negro en este bloque del cortometraje se apoya en el procedimiento del algoritmo Canny utilizado en la disciplina forense esteganografía. La realizadora recupera esta tecnología de vigilancia que sirve para identificar el ocultamiento de información y plantea la articulación entre el principio de sustitución de imágenes (empleado por el algoritmo Canny) y la sustitución de personas, empleado en las imágenes aéreas con drones (Reyero, 2021). Ambos procedimientos suponen la existencia de áreas con datos pocos significativos que pueden ser sustituidas por otras, mediante cambios que no sean detectados por la vista (Reyero y Navas, 2021).



Figura 7: "toda imagen posee áreas no detectadas por el ojo humano".

Fuente: *Enviado para falsear* (still). Maia Navas, 2021.



Figura 8: “cada habitante del barrio es parte de un pixel ‘peligroso’”.

Fuente: Enviado para falsear (still). Maia Navas, 2021.

De este modo, la imagen fotográfica perteneciente al acervo del antropólogo alemán es capaz de introducir un desvío temporal de su momento de producción y dar lugar a la fuerza poético-política de los documentos que permiten fragilizar lo “real” y con él, el archivo. En este marco, la Masacre de Napalpí, puede leerse no sólo como una “historia suprimida, censurada, inconcebible, traumática”, sino como un hecho que otorga claves para repensar el presente (Acosta y Cucurella, 2024, p.6), ofreciendo la posibilidad de “interrumpir y desmantelar la operatividad del pasado, para imaginar y reclamar otros mundos posibles” (Acosta y Cucurella, 2024,12).

La apuesta del audiovisual deconstruye así la matriz colonial de los modos de ver al *otro*. Los dispositivos y aparatos de visión (fotografía/dron) son ubicados en la genealogía

moderna de acciones policiales de vigilancia que alimentan una imaginería aérea para sostener el poder geopolítico de las ideologías raciales a través de la ocupación del cielo. Se actualizan así representaciones históricamente sedimentadas sobre la alteridad indígena considerada como amenaza (Barriendos, 2008).

Frente a ello, *Enviado para falsear* interroga las formas en las actúa la colonialidad, desarma y expone sus implicancias; y desde allí arriesga una contra-cartografía de visiones fronterizas, una cartografía abierta, ampliada con umbrales perceptivos contestatarios inscritos en el campo experimental de las prácticas audiovisuales latinoamericanas. Opera en un juego paradójico consistente en invertir el orden visible y pornográfico de la mirada imperial sobre pueblos originarios, revisitado por las tecnologías de control contemporáneas. Muestra sin mostrar, esos cuerpos racializados e inferiorizados por el paradigma jerárquico-civilizatorio de percepción de “lo indígena” (Reyero, 2021).

La pieza quiebra así el modelo narrativo moderno y con él las retóricas audiovisuales hegemónicas. Es un relato “desnarrativizado” que a través del tratamiento poético del archivo ensaya con destellos de imágenes, palabras y sonidos (Reyero, Navas, 2021). Se trata de un ensayo audiovisual que “prescinde de la narrativa totalizante y el discurso altisonante” de la memoria (Acosta y Cucurell, 2024, p. 9). Ello se agudiza en el recurso de la imagen negra. Con ella parece estallar el poder ocularcéntrico, desde donde operan los dispositivos contemporáneos de

vigilancia, la normatización de la mirada y el consumo insaciable de alteridad de herencia colonial (Barriendos, 2008).

La realizadora se apoya para ello en un gesto que considera como un acto de resistencia contra el despotismo de las imágenes, desarmando el entramado colonial entre la mirada y sus mecanismos cartográficos de territorialización (Reyero y Navas, 2021): el derribo de uno de los drones que monitoreaba el barrio indígena de Resistencia en 2020, por medio una honda (arma casera fabricada artesanalmente para arrojar piedras). La pieza audiovisual imagina la caída del *drone*, esto es la caída de un dispositivo ocular, como el desplome de un instrumento aéreo de control y en consecuencia como la caída también de esa misma visión homogénea de un punto de vista único concentrado en la cámara-ojo de video. Frente a ella: la imagen negra, la opacidad como crítica antilumínica y antiocularcéntrica (Reyero y Navas, 2021). *Enviado para falsear*, se hace eco así de las

“prácticas de sobrevivencia de un pasado obliterado [...] que traen consigo el potencial de liberar la memoria [...] de las gramáticas coloniales, hacia otras formas desde dónde pensar y concebir la identidad, la historia y lo común” (Acosta y Cucurella, 2024, p. 12).

La invención del archivo

La ausencia de imágenes sobre la cultura guaraní en el contexto de debate sobre “identidad nacional” en un archivo, una sola y única imagen vinculada al avasallamiento de pueblos *qom* y *moqoit* en el contexto de violencia estatal, en otro. Entre ambos extremos, lo invisible y lo apenas vislumbrado: la fabulación de la

memoria. Un conjunto de fragmentos imaginados, ¿una constelación inventada?

La imagen ausente y la imagen residuo - remanente, ambas permanecen invisibles y por lo tanto desconocidas, una porque no existe, la otra porque existe, pero se desconoce que existe. Falta la imagen, sobra la visión colonial que restituye y legitima diversas formas de la colonialidad contemporánea. Frente a esta mirada que reproduce la matriz colonial *Y Porã y Enviado para falsear crean imágenes-respuesta* a la dominación patriarcal-capitalista, son instrumentos de desafío epistemológico, punto de anclaje para desentrañar el lenguaje visual sonoro y de manera especial, el archivo.

Descolonizar la memoria, supondría entonces descolonizar la mirada, el conocimiento y las formas como éste es experimentado desde los lenguajes de las artes. Inventar el archivo es una acción de resistencia, un gesto de defensa que no se preocupa, al decir de Acosta López (2020, p. 29), por

“la verificación del pasado y la dependencia del documento, sino por la apertura en el presente de un espacio de credibilidad para la producción de un pasado que aún no ha sido elaborado”.

Las prácticas artísticas contemporáneas como las que aquí referenciamos tienen el potencial de responder a las borraduras coloniales produciendo condiciones y marcos de sentido que permitan ver, escuchar, leer lo que la memoria olvida y el archivo descarta. Frente a las tensiones desplegadas por las prácticas de investigación y experimentación artística contemporáneas, la

tarea que resta es quizá mirar el pasado no como parte de un proceso de des-encubrimiento o de revelación/recuperación sino de “actualidad”, de “contemporaneidad”. Ello requiere adoptar un posicionamiento respecto del presente que sea, antes que nada, “una desconexión y un desfase” (Agamben, 2011:17).

En los casos aludidos aquí se trata de experiencias en las que se plantea una no-coincidencia con el presente, que intervienen desde una discronía, una fractura, una “soltura” respecto del contexto actual para así, paradójicamente, anclarse a él. Si hay una relación con el pasado, dirá Acosta López (2020, p. 33), “es porque este debe ser producido, ‘inventado’, desde el presente. Si hay una relación con la memoria, es porque ésta debe ejercerse como resistencia a aquello que ha acontecido y ha sido normalizado”.

Ante ese ensamblaje indisoluble entre la mirada colonial y sus mecanismos cartográficos de territorialización, de observación y de control desde el cielo, resta tal vez fabular presentes imaginando contramemorias.

Referencias

ACOSTA LÓPEZ, M. Gramáticas de la escucha como gramáticas descoloniales: apuntes para una descolonización de la memoria. *Eidos*, 34, p. 14-39. 2020. <<http://www.scielo.org.co/pdf/eidos/nspe34/2011-7477-eidos-spe34-14.pdf>>.

ACOSTA LÓPEZ, M., & CUCURELLA, P. De la memoria al arte como archivo: nuevas cartografías poéticas en América Latina.

Palabra y Razón, 26, 6-13, 2024. <<https://revistapyr.ucm.cl/article/view/1589>>.

AGAMBEN, G. “¿Qué es lo contemporáneo?”. In: *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011.

BARRIENDOS, J. Apetitos extremos: La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias. *Transversal/EIPCP Multilingual Webjournal*. Ago, 2008. <<http://eipcp.net/transversal/0708/barriendos/es>>.

FERRÁS, G. Ricardo Rojas: inmigración y nación en la Argentina del Centenario. (2014). *Memoria y Sociedad*, 11(22), 5-18, 2007. <<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/8072>>.

GIORDANO, M.; REYERO, A. Visibilidades e invisibilidades en torno a la Matanza indígena de Napalpí (Chaco, Argentina): La fotografía como artificio de amistad. *Cahiers des Amériques: Figures de l'Entre* 2 (10) 79-101, 2012.

GRAMUGLIA, P. Ricardo Rojas: Una modernidad argentina. *Anuario del Centro de Estudios Históricos Profesor Carlos S. A. Segreti*, 6, 313-354, 2009. <<https://doi.org/10.52885/2683-9164.v.n6.23224>>.

ISIDORI, J. V. ¿Cuándo hay archivo? *Artilugio Revista*, (6), 70-86, 2020. <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30028>>.

REYERO, A. Abismar las imágenes. Experiencias audiovisuales sobre tecnologías de control desde el nordeste argentino. *Revista del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad Nacional de Rosario*: Separata n° 28, 2021. <https://drive.google.com/file/d/1tKqrZz_9CCM6jszccHJxEd5fZzkcjLF1/view?usp=sharing ; <https://ciaal-unr.blogspot.com/>>.

REYERO, A.; NAVAS, M. Procesos de invención decoloniales sobre visualidades indígenas. Hacia una reconfiguración de los imaginarios hegemónicos en el nordeste argentino. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 16(2): 196-217, 2021. <<http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.mdt>>.

RIVERA CUSICANQUI, S. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

ROLNIK, S. Furor de Archivo. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, 9(18-19), 9-22, 2008.

TELLO, A. *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires; Madrid: La Cebra, 2018.

5

Dando origen al sujeto: apuntes metodológicos. sobre perspectiva de género en el trabajo con fotografías*

Guadalupe Arqueros**

Resumen: La asignación genérica binaria es un hecho político moldeado plásticamente por el lenguaje y no un acontecimiento natural. La fotografía sería un dispositivo por excelencia donde se producen sujetos generizados insertos en un régimen de sentido, que, aunque en continuo devenir, posee pautas reguladoras que se reiteran de manera conjunta. El trabajo que se está realizando con el archivo fotográfico del NEDIM busca hallar sentidos y reconstruirlos comprendiéndolos plurales e ideológicos, rastreando cómo estas imágenes gestionaron los marcadores diacríticos de género en distintas épocas.

* Presentado originalmente en el Simposio “Las Redes de Investigación y la Fotodocumentación”, en diciembre del de 2001. <<https://youtu.be/8qNvYy518mE?si=kC3feSa1l5UHapnZ>>.

**Licenciada en Filosofía (UNNE), Magíster en Metodología de la Investigación Científica (UNLa) y doctoranda en Estudios de Género (CEA/UNC). Investigadora de la Facultad de Humanidades y el IIGHI.CONICET/UNNE. Adjunta de Estética en la Facultad de Artes Diseño y Ciencias de la Cultura y en Métodos de investigación en Filosofía (UNNE). Responsable de la línea Diversidades sexuales, género y feminismo del IIGHI. Directora de la Diplomatura Superior en Géneros, Diversidades y Universidad (UNNE). Integrante del CA Género de AUGM y de la AAIHMEG.

En la siguiente reflexión discurremos sobre si es posible estudiar las fotografías y dentro de ellas los retratos, como documentos que nos digan algo sobre la representación dicotómica y estereotipada de los géneros. Brevemente y desde un corpus delimitado nos interesa indagar sobre si hay algo en los inicios de esta práctica y en su difusión en las colonias del noreste argentino, que pueda ser analizado en término de convenciones y roles de género y que, en su acumulación, vaya cimentando un espíritu moderno en correspondencia con las divisiones del espacio, el tiempo y el trabajo para varones y mujeres. La reflexión surge del trabajo de archivo con fotografía realizadas por Juan Bautista Simoni a colonas y colonos europeos que se asentaron en los territorios del Chaco (denominación actual) entre 1890 y 1940 aproximadamente; en dialogo con imágenes relativamente posteriores tomadas de páginas de la revista citadina de interés general denominada *Estampa Chaqueña*. En esta reflexión las fotografías se emplearán como un tipo específico de documento cuyo análisis permite examinar los procesos de normativización en la construcción de las identidades de género, a partir de las cuales se configuran los sujetos.

¿Qué hay de especial en las fotografías?

Según Judith Butler (2010) la asignación genérica binaria es un hecho político moldeado plásticamente por el lenguaje y no un acontecimiento natural. Desde *Deshacer el Género* cuya primera edición es del año 2004, la autora ha insistido en el

concepto de norma apenas esbozado en *El género en disputa* (2007) al que luego agrega las definiciones de ley y régimen sexual regulador. Butler argumenta que los sujetos generizados no preexisten a la regulación, sino que emergen a través de ella y la norma no funciona de la misma manera que una regla o ley; sino que opera como estándar implícito en las prácticas sociales. En ese sentido la regulación del género produce sujetos que son humanizados y en el caso de que incurran en cambios, sancionados por desviaciones de la norma. Ahora bien, teniendo presente que la fotografía es una tecnología plena y dadora de sentidos con valor político social y cultural, a la vez que una práctica que construye y consolida discursos e ideología, los documentos fotográficos son un tipo específico de producto en una realidad social y atravesado por ella. (Arqueros, 2018, p. 27) A su vez las imágenes poseen un carácter de intertextualidad, ya que son productoras de significados funcionando en contextos sociales e históricos.

Retomamos la tesis que desarrolla Geoffrey Batchen (2004) cuando indagando en los archivos, analiza la trayectoria, ensayos y escritos de los, por él llamados *prototígrafos* y afirma que no existe una fotografía primitiva en mayor medida que un lenguaje primitivo y es erróneo considerarlos a los precursores como vacilantes en la composición de sus escenas. Del mismo modo incorporamos las ideas de autores que, como Barthes (1998) discurren sobre los vínculos entre la fotografía y el tiempo. El análisis, entonces, se aproxima más a la ontología que a la

estética en tanto cuestiona la categoría metafísica de la fotografía y su relación con la realidad. Coincidimos en que las imágenes son manipuladas, no para narrar, sino para reemplazar la realidad y construirla, que poseen capacidad de actuar por sí mismas y fijar acciones. Esto se manifiesta cabalmente cuando Susan Sontag expresa que “La noticia de que la cámara podía mentir popularizó aún más el afán por fotografiarse”. (2006, p. 126) Descartada la tesis *ingenuista*, la fotografía sería un dispositivo por excelencia donde se producen sujetos generizados, insertos en un régimen de sentido que, si bien está en continuo devenir, posee pautas reguladoras que se repiten y reiteran de manera conjunta. Las fotografías funcionan como dispositivos normativos que regulan la corporalidad y la circulación de los roles sociales de los géneros. (Arqueros, 2018)

¿Desde donde parte nuestra reflexión?

El presente boceto de trabajo surge de la investigación de dos archivos especialmente que abarcan el periodo 1980 a 1950 en la actual Provincia del Chaco Argentina, ex Territorio Nacional Chaco, ubicado al noreste del país. Uno de ellos es la colección fotográfica Juan Bautista Simoni que fue realizada entre 1890 y 1930 y está compuesta de 90 negativos en placas de vidrio, de los que se trajeron 72 copias en papel. La colección está integrada por 90 negativos (placas secas de vidrio de 2 mm. de espesor) cuyas medidas son 13 x 18 cm. La emulsión es gelatina-bromuro con sales de plata como formadoras de la imagen. Fue entregada en comodato por una familia heredera de Simoni para

su conservación, copiado, digitalización e investigación (Giordano y Sudar Klappenbach, 2012). Esta colección integra el fondo documental del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM) perteneciente al Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI) Unidad Ejecutora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de doble pertenencia con la Universidad Nacional del Nordeste. También ejemplares de fotografías de Simoni se encuentran en las cajas dedicadas a inmigración perteneciente al archivo de la Biblioteca Ichualay de la Provincia del Chaco. Las y los protagonistas de los retratos son inmigrantes provenientes de las regiones europeas de Udine, Italia y Austria principalmente y cuyo periodo de asentamiento tuvo su inicio en 1878 y se extendió hasta 1914 aproximadamente (Arqueros, 2018).

En cuanto a esta colección y las escenas retratadas una primera clasificación divide las temáticas en retratos individuales y grupales, escenas familiares, acontecimientos sociales, sucesos rurales e imágenes tomadas en vías de comunicación. Se sospecha que los padres de Simoni trajeron de Europa vagos conocimientos sobre el uso de la cámara y que estas ideas fueron transmitidas a su hijo, quien siendo mayor visitaba a los colonos los días feriados y domingos para tomarle una foto familiar (Reyero; Sudar Klappenbach, 2010). Debido a la escasa bibliografía no se cuenta con datos técnicos de la cámara utilizada ni las fechas precisas de las tomas. Tampoco hay información sobre los nombres propios de las mujeres y hombres

protagonistas de las fotografías (Giordano; Sudar Klappenbach, 2012, p. 24). La circulación de estas imágenes cobró el sentido de recordar a los presentes y a los ausentes, narrar historias para mostrar cómo se está viviendo en las colonias y enviar estas fotografías a las familias de origen en Europa. A su vez, la necesidad de representar lo que se considera frágil en la memoria: profesiones, trabajos, actividades productivas que se resaltan entre los varones y los niños.

A continuación, se presentan imágenes de infantes retratadas en contextos exteriores (figuras 1 y 2) con una luz difusa probablemente natural. En las dos se encuentra una niña cuidando a un bebe o pequeño menor que ella, ambos en el centro de la escena.

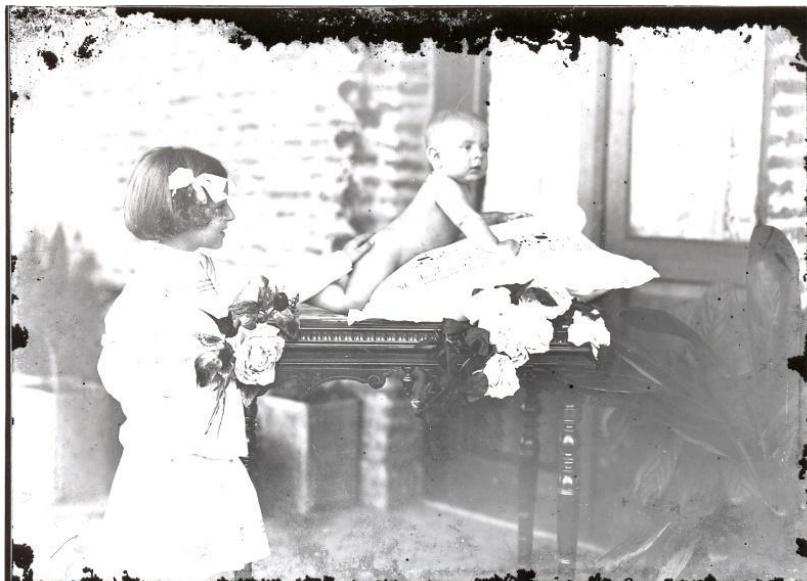


Figura 1: foto de la Colección Juan Bautista Simoni.

Fuente: Fondo documental del NEDIM-IIGHI.CONICET/UNNE.



Figura 2: foto de la Colección Juan Bautista Simoni.

Fuente: Fondo documental del NEDIM-IIGHI.CONICET/UNNE.

La selección de este caso está referida a la manera en que las niñas se retratan revestidas por una construcción activa de la norma y el género. En su mayoría y en otros casos de la colección, cuidando menores o a cargo de niños en los retratos familiares y muy pocas veces en soledad frente al objetivo (Arqueros, 2018).

Observando todo el repertorio hallamos que el modo en que los cuerpos de las mujeres se retratan reviste una

construcción activa de la norma y el género. En su mayoría se muestran al cuidado de menores, en retratos familiares y muy pocas veces solas. Podría arribarse a la conclusión de que el retrato individual en las mujeres contraviene la función de indiferenciar las agrupándolas, así explicamos la desproporción numérica entre retratos individuales de varones y mujeres, a favor de estos. Las imágenes no se toman en referencia a un cuerpo puro, que no existe fuera de los discursos que instauran la norma. Los aparatos reguladores de heterosexualidad confieren en sentido biopolítico, el estatus a los cuerpos (Arqueros, 2018). En esta lógica no es arriesgado pensar que los retratos funcionan como dispositivos normativos que regulan la corporalidad de las mujeres y norman sus modos y espacios de circulación. La referencia al decoro (prematrimonial) la pasividad en los trabajos y las tareas de cuidado de ancianas, ancianos y menores surgen como las pautas que solidifican una heteronormatividad binaria y la proyectan como un estado de normalidad sexuada, para que esta información llegue a las personas destinatarias de las fotografías en sus lugares de origen.

En lo que se refiere a ejemplos de la construcción de la masculinidad encontramos en capturas como la figura 3 que retrata un momento en el campo con tres varones montando a caballo en traje formal y sombrero. La composición transmite un aire de solemnidad y elegancia reflejando un evento especial vinculado con lo ecuestre. La equitación siempre estuvo relacionada con la construcción de una masculinidad asociada al

dominio, la autoridad y la destreza física. Las posturas erguidas, la vestimenta formal y la disposición de los jinetes refuerzan códigos de poder y jerarquía evocando imágenes de liderazgo y control. Desde una perspectiva crítica la equitación igualmente ha sido un espacio de reproducción de privilegios de género donde la figura del jinete se asocia con la virilidad y la capacidad de mando de un ser salvaje.



Figura 3: foto de la Colección Juan Bautista Simoni.

Fuente: Fondo documental del NEDIM-IGHI.CONICET/UNNE.

En el resto de las fotografías de la colección los retratos de varones solos o en grupos casi triplican la cantidad de imágenes con respecto a los de mujeres y niñas solas frente a la lente. Asimismo, hallamos mayor variedad en las presentaciones: en solitario, en grupos de tres, con caballos, objetos, etc. En los

retratos masculinos siempre hay una mirada activa o desafiante de los protagonistas frente a la cámara, con el mentón y mirada levemente por sobre el objetivo. Hay cuidado en las ropas, postura erguida y con expresión fría en el rostro y a diferencia de los retratos femeninos, en las imágenes no hay hombres solamente con niños o niñas. Se retratan menores en grupos grandes entre la multitud y en los retratos familiares, pero no en los retratos masculinos.

En lo que se refiere a la Colección Simoni los retratos son indicadores performáticos de las labores y tareas que realizan y debe realizar cada género y en especial los espacios donde deberán moverse, en tanto la domesticidad y el cuidado están reservadas para las mujeres y niñas y la espacialidad pública y exterior será la de los hombres. Estas performatividades pueden rastrearse en los indicadores gestuales y corporales que hacen visibles las imágenes fotográficas.

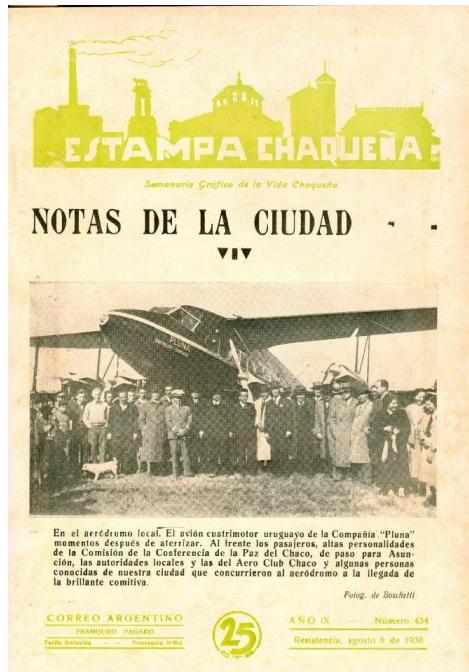
El segundo corpus que consideramos está conformado por la revista de tirada semanal *Estampa Chaqueña*, cuya documentación digitalizada se encuentra resguardada en el Archivo Provincial del Chaco Monseñor José Alumni. En este *semanario grafico e informativo de la vida chaqueña* (como rezaba su portada) observamos una inserción estratégica de imágenes que acompañan las noticias sociales donde las representaciones de mujeres y niñas aparecen dulcificadas y asociadas a ideales de delicadeza y ternura (figura 4). En la época era común encontrar secciones dedicadas a los retratos femeninos como ilustraciones

que embellecían las páginas resaltando el rol decorativo que poseían los rostros femeninos para la publicación. Esta práctica era común también con niñas y niños que eran fotografiados con ropa típica o disfraces de ocasión. La mayoría de las fotos de *Estampa Chaqueña* eran tomadas por el fotógrafo Pablo Boschetti (Giordano; Sudar Klappenbach; Reyero; 2008)



Figura 4: Revista *Estampa Chaqueña*. Sección Niñas del Chaco. 8 sep. 1934.
Fuente: Archivo Provincial Monseñor José Alumni. Resistencia.

Este ideal femenino, predominante en la época contrasta en líneas generales con las fotografías de varones, que poseen un carácter diferenciado: su presencia visual está vinculada a símbolos de progreso y modernidad. Un ejemplo claro se encuentra en la portada del 6 de agosto de 1938 donde la configuración simbólica refuerza dicha construcción a través de los elementos gráficos y discursivos (figuras 5 y 6).



Figuras 5 y 6: Revista *Estampa Chaqueña*. Tapas 6 ago. 1938 y 31 dic. 1938, respectivamente. Fuente: Archivo Provincial Monseñor José Alumni. Resistencia.

En la Figura 5, la llegada el aeródromo local de un avión cuatrimotor de la compañía uruguaya Pluna, es motivo de algarabía y reunión. Al frente de la imagen una hilera de personas, y en el centro varones destacados emparentados simbólicamente

con este gigante mecánico, son descritos por el semanario como *altas personalidades*. Por otro lado, en la portada de fines de diciembre (Figura 6) posa el inventor de maquinarias anti plagas (*orugicidas*) que comenzaban a fabricarse en Resistencia, bajo el título *Industrias chaqueñas*. En los lugares centrales y protagonizando los cambios están fotografiados hombres y varones, simbolizando el avance técnico. Las fotografías constituyen un mensaje iconográfico que documenta el progreso como ideario que se consolida desde el discurso de la ciudad moderna (Sudar Klappenbach, 2008, p. 58). Estos valores que vinculan progreso y masculinidad son los que se repiten en las páginas de la revista.

Pistas de análisis

Al momento de enunciar algunas mínimas y breves orientaciones para el análisis de las fotografías desde una perspectiva de género nos damos cuenta de que al pasar en limpio, no hay grandes modificaciones con respecto al estudio crítico de las imágenes, sin tener en cuenta dicha perspectiva; como lo propondría Sandra Harding, aunque en otros sentidos (1987). La autora consideraba que la metodología feminista estaba basada en una reflexividad necesaria en todos los análisis y no solo en los enfoques basados en género. La observación crítica que pueda despojarse de conceptos o bien tenerlos presentes, pero sin naturalizarlos será fundamental. Sin embargo, al momento de complejizar se deben agregar algunos factores que intentaremos bosquejar a continuación. Interrogantes como los

siguientes serán la clave: ¿Cuáles son las características técnicas y compositivas en la representación fotográfica de hombres y mujeres? ¿Cuáles son las identidades en disputa en las imágenes y cómo reconstruirlas? ¿Hay una distribución cuantitativa visible de individuos, que suponga diferencias? ¿Cuáles son las expresiones faciales, posturas y señales no verbales predominante en cada grupo o en individuos? ¿Cómo se relacionan los sujetos fotografiados con actividades específicas y en qué tipo de entornos se encuentran representados? Si las imágenes poseen epígrafes, ¿de qué maneras son adjetivadas y adjetivados los protagonistas? Para el caso de fotografías insertas en revistas ¿cuáles son las funciones y en qué sección aparecen?

Lo primero será desnaturalizar las presentaciones de varones y mujeres en las imágenes, en el sentido de no tomar como dadas las posiciones, sino tener en cuenta que los roles se corporizan y constituyen un tipo de discurso. En la descripción del modo en que se presentan varones y mujeres puede hallarse una clave, entendiendo que es diferenciada la gestualidad que se interpreta y reproduce. Si la performatividad es una cita reiterada, aunque siempre cambiante en tanto puede incluir variaciones, un principio de estructuración del análisis será la descripción de dichas gestualidades y el modo en que estas originan sujetos generizados. Esta descripción deberá incluir los accesorios o las *utilerías* presentes en la imagen. En especial los objetos agregados tienen un rol simbólico y una función delimitada y comprendida, que se codifica y cobra relevancia desde el triángulo entre quien

retrata, quien o quienes son retratados y el, las o los receptores de la fotografía. En este sentido será fundamental incorporar al análisis los llamados indicadores diacríticos de género, que se estructuran en tres dimensiones interrelacionadas: corporización, espacialización y simbolización (Gómez, 2009). Estos ejes desarrollados por la autora establecen un dialogo conceptual con categorías desarrolladas previamente por Marta Lamas (2000) tales como diferencia anatómica, ideas y prácticas y diferencia sexual. La corporización remite al modo en que el género se inscribe en los cuerpos produciendo significaciones y normativas que regulan su percepción e interacción social. La espacialización aborda el modo en que los espacios, tanto físicos como simbólicos regulan accesos, usos y distribuciones determinadas. Y la simbolización refiere al conjunto de representaciones culturales, discursos y prácticas que construyen los géneros como realidades sociales.

Una segunda clave de carácter contextual radicaría en la indagación sobre quienes son las y los retratados en las imágenes. Es decir, los roles sociales que poseían en estricta vinculación con la circulación de las fotografías. Las profesiones y actividades que cobran relevancia en las imágenes destacadas y los géneros que predominan en ellas. Entendiendo que estas estructuras jerarquizadas se encuentran incorporadas en las instituciones desde sus supuestos y organización que terminan de consolidarse durante la alta modernidad estructurando las tareas reproductivas que se desarrollan en el interior del hogar para las mujeres y los

trabajos públicos productivos realizados fuera del hogar para los hombres y niños. En resumen, la adopción de una perspectiva de género implica identificar y analizar de manera crítica las diferencias en las representaciones de varones y mujeres, evidenciando los mecanismos por los cuales se configura una jerarquización de las funciones, acciones y decisiones en la construcción social de los sujetos. Este proceso de categorización no es meramente descriptivo, sino que responde a estructuras socioculturales que perpetúan desigualdades sistémicas. La consecuencia de la adopción de una perspectiva en este sentido incluye la visibilidad de estos patrones y una autoconciencia epistemológica respecto de los roles que subyacen al análisis. Requiere una revisión de los propios sesgos y de la normativización de categorías que podrían tornar menos equitativa la indagación. Asimismo, incorpora una dimensión hermenéutica aplicada para lograr una problematización más profunda de los discursos visuales que se analizan.

Cierre

Dentro de los estudios visuales la perspectiva de género adquirió en las últimas décadas una gravitación relevante. El estudio de indicadores presentes en las visualidades permitió articular los marcos teóricos que dan cuenta de la complejidad y temporalidad de los procesos de configuración de los géneros en estrecha vinculación con dimensiones discursivas, históricas, económicas y sociales. La asunción del género por parte de los sujetos implica aprendizajes de disposiciones culturales y de

maneras específicas de presentarse rastreables en las fotografías, en tanto búsquedas de construir constantes de estas iteraciones socialmente reguladas.

Para Butler no existe un afuera de estas demarcaciones, sino que son los sujetos quienes surgen desde ellas. De este modo la performatividad de género se configura como un proceso dinámico, en el que las representaciones visuales no solo reflejan normas sociales, sino que también participan activamente en su reproducción y transformación. En este sentido el análisis de las visualidades en relación con dicha performatividad permite comprender el modo en que las imágenes operan como dispositivos discursivos que consolidan, cuestionan o reconfiguran las categorías identitarias dentro de un entramado en constante cambio.

Referencias

ARQUEROS, G. Materialización de la norma. Citas y reiteraciones en la Colección Juan Bautista Simoni. *Folia Histórica del Nordeste*, (33), p. 7-29, 2018.

ARQUEROS, G. Ordenamiento de antecedentes bibliográficos sobre producción de la heterosexualidad en fotografía. Encuentro de Geohistoria Regional (40º), *Actas del XL ENGEO*. Resistencia: IIGHI.CONICET/UNNE, p. 794-799, 2022.

BARTHES, R. *La cámara lúcida*: nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós, 1998.

BATCHEN, G. *Arder en deseos*: la concepción de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

- BUTLER, J. *Deshacer el género*. Madrid: Paidós. 2010.
- BUTLER, J. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- BUTLER, J. *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra. 2001.
- GIORDANO, M.; SUDAR KLAPPENBACH, L. *Fotografía chaqueña: puesta en valor y análisis de las colecciones Simoni, Bosquetti y Raota*. Resistencia: Consejo Federal de Inversiones, 2012.
- GIORDANO, M.; SUDAR KLAPPENBACH, L.; REYERO, A. *Memorias visuales del Gran Resistencia: fotografías de Pablo Boschetti*. Resistencia: IIGHI.CONICET/UNNE, 2008.
- GÓMEZ M. El género en el cuerpo. *Avá Revista de Antropología*, (15), p. 289-306, 2009.
- HARDINGS, Sandra. Is there a feminist method? In: *Feminism and Methodology*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University. Press. 1987.
- LAMAS M. Diferencia de sexo, género y diferencia sexual. *Cuicuilco*, 7(18), p. 1-25, 2000.
- REYERO, A.; SUDAR KLAPPENBACH, L. Memorias de la inmigración: historias de vida de los inmigrantes europeos en el Chaco a través de sus fotografías. *Quinto Sol* (14), p.73-99, 2010.
- SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara, 2006.
- SUDAR KLAPPENBACH, L. Ciudad, imagen, legado: la fotografía y los imaginarios urbanos. En: GIORDANO, M.; SUDAR KLAPPENBACH, L.; REYERO, A. *Memorias visuales del Gran Resistencia: fotografías de Pablo Boschetti*. Resistencia: IIGHI CONICET/UNNE, p. 35-59, 2008.

5

Preservação digital de fotografias: *o processo de registro de candidatura eleitoral no Brasil**

Natália Lima Saraiva**

Resumo: Este texto apresenta uma breve reflexão sobre o gerenciamento e preservação de fotografias na Justiça Eleitoral Brasileira, questionando aspectos relacionados à elaboração de políticas públicas de gestão e preservação de acervos fotográficos. O trabalho foi pautado na análise do fluxo do processo de registro de candidatura eleitoral, o que nos permitiu refletir sobre a preservação do patrimônio fotográfico digital e os padrões de sistematização e disponibilização da informação associada ao contexto de produção. Foram analisados exemplos extraídos do site de Divulgação de Candidaturas e Contas Eleitorais, nas políticas adotadas pela Justiça Eleitoral e pelo Programa Nacional de Gestão Documental e Memória do Poder Judiciário (Proname).

* Apresentado originalmente no Simpósio “Las Redes de Investigación y la Fotodocumentación”, em dezembro de 2001. <https://youtu.be/OZp6ke_yT3n0?si=rHYGswJRZANmwfCz>.

** Doutora em Ciência da Informação (2023) na Universidade de Brasília, com reconhecimento pela Universidade de Coimbra (2024). Mestrado em Ciência da Informação na Universidade de Brasília (2017). Especialização em Gestão de Arquivos pela Universidade Federal de Santa Maria (2013). Possui graduação em Arquivologia pela Universidade de Brasília (2011). Tem experiência em gestão de arquivos com ênfase em tecnologia da informação.

Neste trabalho trataremos da preservação digital de fotografias, utilizando como referência o caso do processo de registro de candidatura eleitoral. Atualmente existe a necessidade de um objeto digital autêntico e íntegro como protagonista das nossas relações de consumo, comunicação e de mudança social. Vivemos a sociedade da tecnologia, e ao mesmo tempo, da poluição informacional. A sobrevivência do patrimônio documental digital depende da compreensão do contexto no qual está inserido, e do uso dos recursos tecnológicos como solução para a apresentação estruturada de dados, que, além de estratégicos, se tornam essenciais no âmbito da gestão e perenidade das ações e funções administrativas.

O intercâmbio de dados e registros, no que se refere à gestão da preservação de documentos digitais, carece de definição de regras, protocolos e padrões a serem seguidos. A “Carta para a preservação do patrimônio digital” da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) manifestam a necessidade dos estados-membros, incluindo o Brasil, de estabelecerem políticas e ações para a proteção do patrimônio digital (Conarq, 2005). A ideia de patrimônio começa nas sociedades modernas na França, após a Revolução Francesa. Além da questão que introduz a documentação como patrimônio de uma nação, a política francesa vai além e insere no rol de discussões sobre patrimônio documental o próprio documento fotográfico (Silva; Madio, p.180, 2012).

No caso da justiça eleitoral brasileira, é necessário, primeiramente, considerarmos suas funções e atividades, para definirmos o escopo de produção desses documentos fotográficos. Essa Justiça, também conhecida como a justiça especializada, nasceu em um ambiente pós-revolucionário, em 1930, trazendo à tona o voto secreto e a formação dos principais instrumentos de modernização do processo eleitoral.

Esta pesquisa foi pautada no estudo de caso do processo de registro de candidatura eleitoral e nas ações que garantem a preservação do patrimônio fotográfico digital no Brasil (Saraiva, 2023). Ou seja, temos uma vinculação com os padrões de sistematização e disponibilização da informação, associada ao contexto de produção. No caso do processo de registro de candidatura eleitoral, o documento fotográfico utilizado como referência para o voto do cidadão brasileiro é considerado peça do processo eleitoral. Conforme consta na política de gestão documental eleitoral, esse documento fotográfico possui destinação final de guarda permanente; ou seja, suas características probatórias devem ser mantidas por longo prazo para permitir a compreensão do processo eleitoral e do fenômeno político ao qual o Brasil se deteve. Os documentos fotográficos nesse processo são mantidos para enriquecer nossa compreensão da história cultural brasileira.

A preservação de fotografias digitais carece de ações de gestão e controle, desde a produção –ou captura do documento fotográfico– até sua destinação final e disponibilização para o

acesso. A preservação digital não é apenas uma tecnologia, é a composição do planejamento e o desenvolvimento de ações coordenadas institucionalmente, que, ao estabelecer o compromisso de armazenamento de longa duração, disponibilizam investimentos expressivos em capacitação e recursos tecnológicos, além do estabelecimento de inter-relacionamentos em rede com os pares dessa mesma área de atuação (Peled, 2011).

É importante destacar a aplicação social que fundamenta a Ciência da Informação (Saracevic, 1996). Nesse aspecto, esta pesquisa tem como referencial a análise do fenômeno político do voto na sociedade brasileira e o impacto da fotografia de urna. A análise do fenômeno do documento fotográfico dentro do processo eleitoral, relacionado ao fluxo de produção, vem permitindo compreender seus usos e valor social, pois o documento fotográfico pode ser detentor de diversos significados, sentidos e funções de representação, ou comunicação. Ao ser identificada a intenção administrativa o documento fotográfico passa a possuir características que podem ser analisadas como suporte de informação, nos meios de comunicação e no ambiente sociocultural.

Os dados foram analisados na perspectiva do documento fotográfico e das ações de preservação digital, bem como das ações no âmbito da Justiça Eleitoral, com a perspectiva de preservação no ciclo da informação. A pesquisa se caracterizou pela subjetividade da interpretação e a discussão apresenta uma

revisão assistemática, que parte da temática preservação digital no ciclo da informação e na Fotodocumentação e culmina nas ações administrativas de gestão, políticas e normas para possibilitar o acesso ao longo prazo.

A maneira como as entidades são descritas nos metadados permitirá a gestão dos objetos digitais, que serão inevitavelmente determinados culturalmente (Moss; Thomas; Gollins, 2018). Para Buckland (1992) é possível trazer ordem para o caos e alcançar a colaboração. Porém é necessário o entendimento compartilhado de padrões e protocolos, ou seja, é necessária a atuação em rede entre os pares para que seja possível a realização da preservação digital. No aspecto dos documentos nato-digitais, tem-se a necessidade de adotar um conjunto de práticas para manter a autenticidade e garantir o acesso em longo prazo. Considerando a necessidade de alterar os documentos tecnologicamente, para que possam ser preservados, temos o conceito de autenticidade centrado na capacidade de controlar e identificar essas alterações, sabendo que não podem comprometer o sentido dado originalmente ao documento (Santos; Flores, 2020).

Esta pesquisa partiu da ideia composta pelo ciclo da informação, que podemos observar mais à frente (figura 1). O desenho vem sendo discutido há algum tempo no âmbito do GPAF; foi objeto do meu mestrado, (Saraiva, 2017) e, posteriormente aprimorado no doutorado (Saraiva, 2023). Nele, temos algumas fases do ciclo da informação: a gênese, a organização, a recuperação e a comunicação. O ciclo se reinicia a

cada novo uso do mesmo documento ou a geração de um novo documento. Cada etapa do ciclo está representada com cores distintas e, é importante ressaltar que na comunicação da informação temos a etapa da distribuição e do uso da informação, que se relacionam e que possuem intersecção, podendo acontecer ao mesmo tempo. Porém, quando analisamos a área do uso e da identificação, percebemos que se conectam, mas não se interpenetram, ou seja, não há intersecção porque ocorre o encerramento do ciclo e o início de um novo ciclo. Ao iniciar uma nova volta no ciclo, temos a produção de um novo documento fotográfico. Ainda que com as mesmas características visuais, ao se iniciar pela gênese, teremos um outro contexto. Portanto, uma retroalimentação do ciclo, mas com uma diferente função.

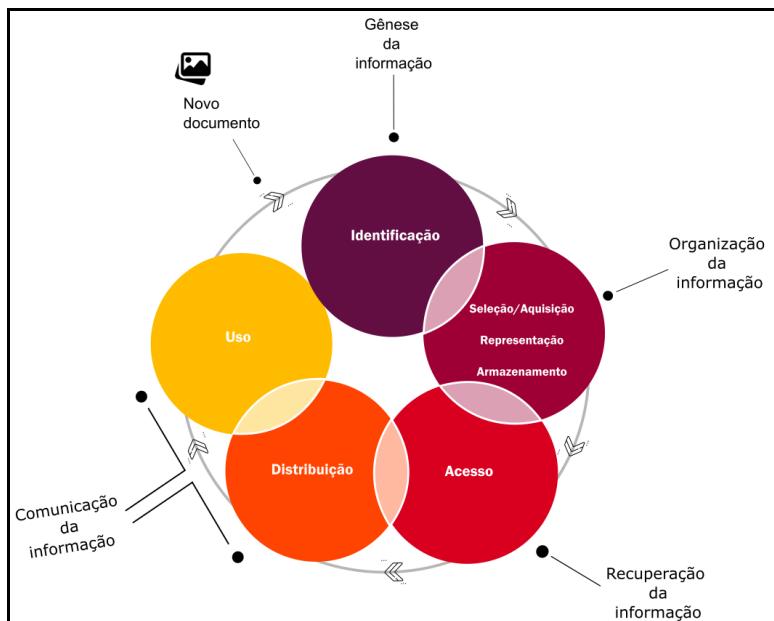


Figura 1: Ciclo da informação na Fotodocumentação.

Fonte: Saraiva, 2023, p.41.

As fases do ciclo foram analisadas com a perspectiva de compreender a gestão da preservação digital de fotografias, dentro do contexto informacional. Partindo do pressuposto que o documento fotográfico digital possui especificidades, e complexidades, que devem ser consideradas para permitir que a preservação digital favoreça o acesso de longo prazo, sendo transversal ao ciclo da informação, uma vez que precisa ser pensada, planejada e executada desde a gênese (ou identificação), produção (ou captura) do documento fotográfico. Sua representação perpassa pela transmissão, arquivamento, até a guarda permanente, o acesso e o reuso. Para se ter a preservação digital é necessário registrar todas as alterações de forma documentada e sistêmica, assegurando assim uma abordagem da preservação digital —conforme preconiza Flores (2018)— sistêmica e cíclica, com garantia de autenticidade, confiabilidade, integridade e fixidez ao longo do tempo. No ciclo da informação, as atividades de gestão, preservação, acesso e difusão devem ser pensadas desde a gênese, para permitir a garantia da disponibilização da informação. Nessa imagem a seguir (figura 2) temos uma representação na qual é possível identificar que a possibilidade de recuperação do documento fotográfico digital – com os dados probatórios, informacionais e o conteúdo visual – precisa ser pensada desde a fase de geração e identificação. Para preservar o documento fotográfico digital é necessário o estabelecimento de políticas, normas e protocolos que perpassem todo o ciclo informacional, para permitir o acesso, uso e reuso

desse documento. Sem a gestão, e todas suas etapas, não é possível falar em preservação digital.

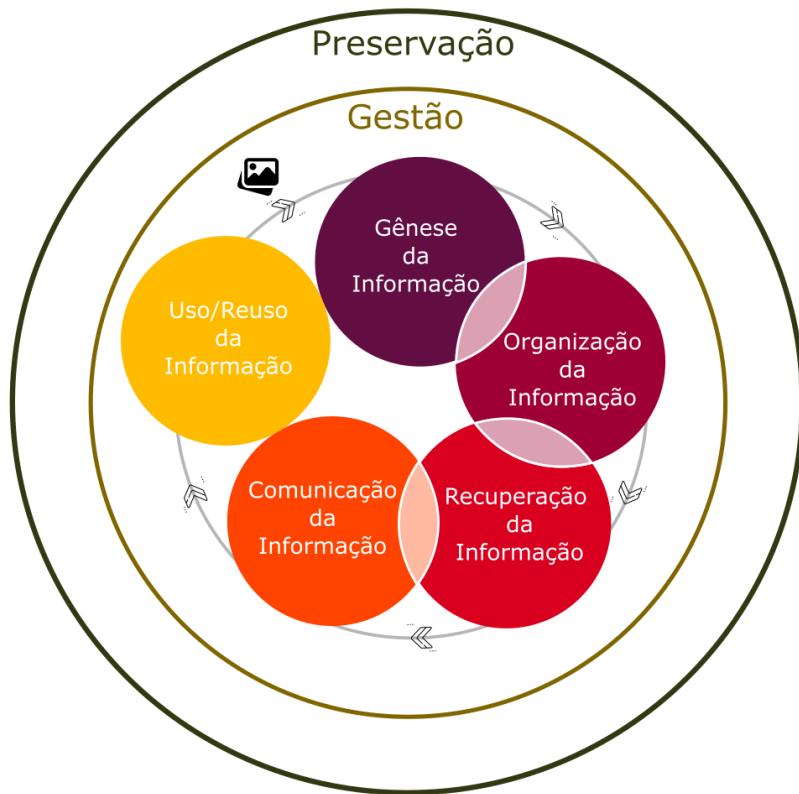


Figura 2: Preservação digital no ciclo da informação.

Fonte: Saraiva, 2023, p.43.

Utilizamos como norteador para esta pesquisa a comparação e análise do fluxo do processo de registro de candidatura com a ABNT, NBR 15472/2007 e a ABNT, NBR 15862/2010, que trazem o modelo de referência para um sistema aberto de arquivamento de informação. Como a manutenção do contexto é essencial para a compreensão do documento fotográfico, esta pesquisa focou também na possibilidade de

identificação dos metadados capazes de verificar o produtor arquivístico, o motivo de criação do documento e sua finalidade na instituição, já que as fotografias, dentro do fluxo, precisam ser visualizadas como um conjunto documental orgânico, capaz de cumprir seu caráter probatório de registro histórico das ações, sendo, em alguns casos, um item documental dentro de um processo.

Na missão de aperfeiçoamento do sistema judiciário brasileiro, no que concerne à transparência administrativa e processual, inclui-se a coordenação e a normatização das políticas de gestão documental. Portanto, é necessário situar essa temática no prisma em que se detém a justiça brasileira, que é a nossa Constituição. Os acervos documentais de guarda permanente (ou histórica) do Poder Judiciário fazem parte do patrimônio cultural brasileiro, cabendo ao Estado, com o apoio da comunidade, sua promoção e proteção. Percebemos, então, a necessidade de difusão, de acesso e de salvaguarda, estabelecido, inclusive, pela nossa Constituição Federal no artigo nº216. Com efeito, essas atividades garantem o acesso às informações e a respectiva preservação, seja para o exercício de direitos individuais, seja para o exercício de direitos sociais, ou para a participação na administração pública. O Poder Judiciário, no exercício de suas funções, acompanha as transformações políticas, sociais, econômicas, culturais e tecnológicas da sociedade ao longo dos anos, o que se espelha em seus bens materiais e imateriais. Desse modo, a preservação desses bens, e sua difusão, são fundamentais

para o conhecimento, tanto da história da Justiça, quanto do próprio país.

A implementação de políticas de preservação digital oferece subsídios para o armazenamento, preservação e acesso ao patrimônio documental no contexto da gestão da Justiça Eleitoral. Além de salvaguardar o objeto digital, essa preservação prevê o acesso a longo prazo ao documento e para isso são necessários investimentos em pessoal, capacitação e infraestrutura.

No que se refere ao caso do processo de registro de candidatura eleitoral. A legislação eleitoral define quais são os documentos de apresentação obrigatória para esse pedido de registro de candidatura. Dentre esses documentos, nós temos a fotografia do candidato. Esta análise aponta a relevância da fotografia no processo eleitoral. Através do registro de candidatura é que um cidadão se torna habilitado a concorrer a eleição para ocupar um cargo público. É também através desse registro que ele formaliza essa pretensão de se candidatar. No artigo 64 da Resolução TSE nº 22.717 de 28/02/2008 é facultado ao partido político ou à coligação substituir candidato que for considerado inelegível, renunciar ou falecer após o termo final do prazo do registro ou, ainda, tiver seu registro cassado, indeferido ou cancelado (Código Eleitoral, art. 101, § 1º, LC nº 64/90, art. 17 e Lei nº 9.504/97, art. 13, caput). E no §4º dessa mesma resolução é estabelecido que “se ocorrer a substituição de candidatos ao cargo majoritário após a geração das tabelas para

elaboração da lista de candidatos e preparação das urnas, o substituto concorrerá com o nome, o número e, na urna eletrônica, com a fotografia do substituído, computando-se-lhe os votos a este atribuídos”, ou seja, permite a substituição de um candidato, caso ele não esteja elegível para aquele cargo, naquela eleição. Nessa hipótese, o partido (ou a coligação) pode substituir o candidato após o prazo de registro de candidatura. Se a substituição de candidatos ao cargo majoritário vier a ocorrer após a geração das tabelas para elaboração da lista de candidatos e preparação das urnas, o substituto concorrerá com o nome, número e, na urna, com a fotografia do substituído, computando a ele os votos atribuídos ao anterior. Nessas substituições de candidatos –que foram considerados inelegíveis às vésperas do pleito–, o povo brasileiro pensando em votar no candidato A, acaba por eleger o candidato B, seu substituto. A situação pode se dar quando um partido lança A, que é um candidato considerado bom de voto, porém inelegível e cuja inelegibilidade só vem a ser confirmada às vésperas das eleições –ou até mesmo, uma ardilosa renúncia. Tem-se, então, sua substituição pelo candidato B, que não é considerado um candidato bom de voto. Essa substituição ocorre sem ser possível avisar ao eleitorado, ou seja, o B concorre nas urnas com o nome, número e a foto de A. Temos, nesse caso, um eleitorado votando no conhecido, que é A, e elegendo B, que é um desconhecido. Infelizmente isso não é raro nas nossas eleições municipais e demonstra a relevância da fotografia de urna dentro do processo eleitoral. Ela é capaz de mudar toda uma trajetória política. Vale uma reflexão sobre a

relevância da fotografia de urna dentro do processo eleitoral e na formação da sociedade brasileira.

Referências

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS (ABNT). *NBR 15472/2007. Sistemas de gestão de documentos arquivísticos: modelo de referência para um sistema aberto de arquivamento de documentos*. Rio de Janeiro, 2007.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS (ABNT). *NBR 15862/2010. Sistemas de gestão de documentos arquivísticos digitais: requisitos para sistemas informatizados de gestão arquivística de documentos digitais*. Rio de Janeiro, 2010.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. *Lei nº 4.737, de 15 de julho de 1965. Institui o Código Eleitoral*. Brasília, 1965. <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l4737compilado.htm>.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. *Lei nº 9.504, de 30 de setembro de 1997: Estabelece normas para as eleições*. Brasília, 1997. <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9504.htm>.

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. *Lei complementar nº 64, de 18 de maio de 1990. Estabelece, de acordo com o art. 14, § 9º da Constituição Federal, casos de inelegibilidade, prazos de cessação, e determina outras providências*. Brasília, 1990. <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lcp/lcp64.htm>.

BRASIL. Tribunal Superior Eleitoral. Secretaria de Gestão da Informação e do Conhecimento. Coordenadoria de Jurisprudência e Legislação. *Resolução nº 22.717, de 28 de fevereiro de 2008. Dispõe sobre*

a escolha e o registro de candidatos nas eleições municipais de 2008. Brasília, 2008. <<https://www.tse.jus.br/legislacao/compilada/res/2008/resolucao-no-22-717-de-28-de-fevereiro-de-2008>>.

BUCKLAND, M. Redesigning library services: a manifesto. Chicago: American Library Association, 1992.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (CONARQ). Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos. *Carta para a preservação do patrimônio arquivístico digital.* Rio de Janeiro: CONARQ; UNESCO, 2005. <https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/conarq_carta_preservacao_patrimonio_arquivistico_digital.pdf>.

FLORES, D. *Preservação digital e gestão de documentos arquivísticos.* Rio de Janeiro: XYZ Editora, 2018.

MOSS, M.; THOMAS, D.; GOLLINS, T. The reconfiguration of the archive as data to be mined. *Archivaria: The Journal of the Association of Canadian Archivists*, 86(86), p. 118-151, 2018. <<https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/13646/15047>>.

PELED, I. The challenges of building ex libris rosetta, a digital preservation system. *Liber Quarterly*, 21(1). p. 138-145, nov. 2011. <https://www.researchgate.net/publication/291195214_The_Challenges_of_Building_Ex_Libris_Rosetta_a_Digital_Preservation_System>.

SANTOS, H.; FLORES, D. Preservação sistêmica para repositórios arquivísticos. *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde*, 14(3), p. 764-781, jul./set. 2020. <<https://www.reciis.icict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/2089/2386>>.

SARACEVIC, T. Ciência da Informação: origem, evolução e relações. *Perspectivas em Ciência da Informação*, 1

(1), p. 4-62, jan./jun., 1996. <<https://periodicos-des.cecem.ufmg.br/index.php/pci/article/view/22308>>.

SARAIVA, N. *Preservação digital de fotografias no processo de registro de candidatura eleitoral*. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) — Universidade de Brasília, Brasília, 2017. <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/24062>>.

SARAIVA, N. Armadilhas da preservação digital: fotografias da Justiça Eleitoral brasileira. 2023. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) — Universidade de Brasília, Brasília, 2023. <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/48939>>.

SILVA, L.; MADIO, T. *Uma discussão sobre documento audiovisual enquanto patrimônio arquivístico cultural no Brasil*. IBERSID, n. 6, p. 179-185, 2012. <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/73988/2-s2.0-84878380682.pdf>>.

Hacia una cinemateca en un estado provincial: *re(visiones) en torno a su proceso de gestación y continuidad**

Julia Kejner**

Resumen: En el año 2017, la provincia de Neuquén sancionó su primera ley de Fomento a la Industria del Cine, la cual establece la creación de una cinemateca. El estudio del diseño de esta organización y la factibilidad y viabilidad de su concreción y sostenimiento en el tiempo son los aspectos sobre los que nos proponemos reflexionar en esta ponencia. En particular, nos interesa abordar algunas dificultades que se presentan en el marco de una estructura de gobierno provincial, las relaciones entre investigación y producción audiovisual y las tensiones y disputas que se generan en las

* Presentado inicialmente en el Simposio “Las Redes de Investigación y la Fotodocumentación”, en diciembre del 2021; <<https://youtu.be/EZkkhiTZCwIPsi=uoYPZG5CS7ckKLnZ>>. Este escrito originalmente se compartió en 2021, en el momento en que se estaba gestando la Cinemateca y Archivo de la Imagen Patagónica, es decir, la primera cinemateca pública de la provincia del Neuquén, Argentina. En 2022 dicha cinemateca se creó y al año siguiente el gobierno entrante la dejó inactiva: sin personal y sin presupuesto. De allí que este texto recupera las reflexiones del año 2021, en aquel período de gestación, pero incorpora una re-visión a la luz de los nuevos acontecimientos, intentando esbozar nuevas conclusiones

** Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural. Docente e investigadora de la Universidad Nacional del Comahue (UNCOMA).

demarcaciones de fronteras subnacionales a la hora de delimitar los objetivos de la cinemateca.

Presentación: un estado de situación

No es una novedad para quienes nos dedicamos a los estudios audiovisuales en Argentina, el hecho de que lidiamos constantemente con serias dificultades para acceder a datos, películas y documentos que nos permitan reconstruir las prácticas cinematográficas que queremos estudiar.

Desde hace unos años los archivos, sus formas de organización y acceso son tema de debate y parte de la agenda académica. En 2010, la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA) publicó un libro compilado por Silvia Romano y Gonzalo Aguilar en el que diagnosticaban que “las buenas bibliotecas y los buenos archivos escasean [y que] la mayor parte de los repositorios no admite la consulta pública y/o no tiene los medios para facilitarla” (Romano, 2010, p. 7). La publicación presenta un estado de situación de los archivos del país que, aunque parcial y provvisorio, da cuenta de un panorama general y también demuestra que hay una parte considerable de la cinematografía y la televisión argentina que se ha perdido porque “nunca hubo preocupación por guardar las emisiones ni conciencia de la importancia que podía tener ese material” (Romano, 2010, p. 94).

Quince años después, el trabajo de preservación y difusión del patrimonio audiovisual argentino continúa siendo un asunto pendiente. No obstante, como sostienen Cappa & Celestino y

Monti (2020) se pueden identificar cuatro instituciones referentes que han encabezado una política de restauración y cuidado: el Archivo General de la Nación; el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken; el Archivo de Radio y Televisión Argentina y el de la ENERC-INCAA- Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional¹. La mayoría de estas instituciones son nacionales, pero todas se encuentran ubicadas físicamente en la ciudad de Buenos Aires y lo cierto es que aún conocemos muy poco sobre archivos y cinematotecas radicados en las provincias².

Por fuera del Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA), región donde históricamente se concentran los recursos artístico-culturales y científicos de nuestro país, se han gestado instituciones dedicadas a la documentación y conservación audiovisual. Por ejemplo, en Córdoba, desde los años noventa, funciona el Centro de Conservación y Documentación Audiovisual³, en el marco de la Universidad Nacional de Córdoba y ha permitido recuperar una parte significativa de la memoria audiovisual de dicha provincia. En Rosario, provincia de Santa

1 La ENERC es la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica y la CINAIN es la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional. A estas instituciones Cappa & Celestino y Monti (2020) añaden, en otro orden de relevancia, la audioteca/mediateca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno y el área audiovisual del Fondo Nacional de las Artes.

2 Reconocemos la existencia de archivos en distintas provincias, no obstante, hasta la actualidad, no hemos podido hallar una cartografía de archivos audiovisuales del país, ni un análisis del estado de los mismos.

3 Página oficial del Centro de Conservación y Documentación Audiovisual, de la Universidad Nacional de Córdoba: <<https://ffyh.unc.edu.ar/cda/>>.

Fe, también comienza a funcionar a mediados de los años noventa la primera videoteca pública de la ciudad que luego se transformará en el Centro Audiovisual Rosario⁴, espacio que hoy en día cuenta con una cinemateca propia. En la misma ciudad de Santa Fe en los años 2000 se gesta el Archivo Histórico de la Universidad Nacional del Litoral⁵ y en Mendoza el archivo de la Universidad Nacional de Cuyo.

En la Patagonia en estos últimos diez años ha crecido significativamente la cantidad de organizaciones educativas dedicadas a la formación audiovisual, de hecho, de 2010 a 2020 hay al menos, una institución dedicada a la capacitación audiovisual por cada provincia de la región y en el caso de Neuquén y Río Negro hay dos centros marcados de producción y exhibición, uno en la zona del Alto Valle y otro en la cordillera (Flores y Kejner, 2021)⁶. Este crecimiento de las instituciones educativas está colaborando en la descentralización de la actividad audiovisual en nuestro país, a la vez que genera un incremento significativo de la cantidad de material audiovisual que se produce en la región. Asimismo, si al aumento de espacios educativos se suman las políticas nacionales y subnacionales de fomento a la actividad que se han ejecutado en estas últimas

4 Página oficial del Centro Audiovisual de Rosario: <<http://www.centroaudiovisual.gob.ar/>>.

5 En 2021 se crea también en la ciudad de Santa Fe el Archivo Fernando Birri, que reúne los fondos documentales de este cineasta.

6 En Río Negro hay que agregar el centro de producción audiovisual de la Universidad Nacional de Río Negro, en la zona atlántica.

décadas, resulta evidente el aumento de las realizaciones y, por lo tanto, el conjunto de materiales que podrían conformar el patrimonio audiovisual de nuestro territorio.

Particularmente, en la provincia del Neuquén, en el año 2017 se sancionó la Ley de Fomento a la Industria del Cine (3094/17), primera legislación provincial en la materia, cuya reglamentación se efectivizó en 2019 (decreto 1034/19). Dicha ley establece, en su artículo nº 3, la constitución del Ente Cinematográfico del Neuquén (en adelante ENCINE), con autarquía presupuestaria y, en el artículo nº7 norma que uno de los deberes del mismo es la creación de una cinematoteca provincial. El hecho de que la cinematoteca esté en la letra de la ley de cine provincial evidencia una conciencia social y política con respecto a la necesidad urgente de tomar medidas que garanticen la conservación de materiales audiovisuales. Es decir, tanto desde los sectores de la producción audiovisual, como desde distintos gobiernos nacionales y subnacionales se percibe una necesidad de preservar las memorias audiovisuales, ya sea para la promoción de la actividad filmica, como para fines histórico-investigativos.

En la Norpatagonia, como lo hemos demostrado en otros trabajos (Kejner, 2017 y 2018) hay una tradición audiovisual y se han conformado canales televisivos, instituciones de educación superior con áreas dedicadas a la producción y formación audiovisual, festivales y agrupamientos relativamente formales; no obstante, no contamos en la actualidad con filmotecas,

mediatecas y/o archivos dedicados exclusivamente a la preservación audiovisual.

Existen sí, algunos acervos institucionales, como los de Radio y Televisión del Neuquén (la primera TV pública provincial), el del Departamento de Medios Audiovisuales, de la Universidad Nacional del Comahue⁷, institución pionera en la producción filmica y el departamento de medios audiovisuales que forma parte del Archivo Histórico de la provincia. No obstante, ninguno de ellos, a pesar de haber preservado parte de su material audiovisual, cuenta con catálogos, ni métodos de visionado; por lo tanto, la consulta debe realizarse sobre la base de un saber previo, ya que no existe un inventario, ni tampoco un registro público de lo que resguardan. Los demás canales televisivos de la región han desecharo o regrabado la mayoría de su material. Esta carencia de archivos —o, mejor dicho, su condición insatisfactoria— puede considerarse como una de las razones por las que aún se conoce muy poco sobre el audiovisual por fuera del AMBA y puede que también sea motivo por el cual, muy a menudo, se realizan “generalizaciones sobre lo que hay en el país conociendo sólo lo existente en Buenos Aires” (Romano, 2010, p. 98).

7 Recientemente se ha conformado la Red Nacional Audiovisual Universitaria (RENAU), perteneciente al Consejo Interuniversitario Nacional (CIN), que, desde 2015 impulsó, a través de la *Plataforma Mundo U*, la creación de “un archivo histórico audiovisual que promueva y estimule la conservación, difusión y catalogación de aquellas imágenes y/o registros sonoros que den cuenta de la vasta historia del Sistema Universitario Argentino” <<https://archivo.mundou.edu.ar/nosotros>> .

Si bien en 2017 se implementó la ley nacional 25.119/99, sancionada en 1999, en la que se promueve la preservación audiovisual⁸, en Neuquén la primera política de intervención en el tema⁹ fue la creación de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Patagónica (en adelante CAIP)¹⁰. Esta entidad funcionó activamente desde el 27 de octubre de 2022 hasta el 10 de diciembre de 2023, es decir un año y un mes y fue disuelta a partir del cambio de gestión en el gobierno provincial.

Hasta la ley de cine que se reglamentó en 2019, todo lo referente al patrimonio cultural se regía por una normativa que regulaba los métodos de resguardo y cómo intervenir frente a un hallazgo paleontológico, arqueológico o histórico; pero no existía una regulación específica sobre patrimonio audiovisual¹¹. Esto genera que los acervos que están en manos de privados y

8 La ley nacional N° 25.119 establece la necesidad de preservar el patrimonio audiovisual, crea la CINAIN, declara el estado de emergencia del patrimonio filmico nacional y prohíbe la destrucción de películas.

9 En Río Negro sancionaron la ley 3.656/08 de protección y conservación del patrimonio cultural provincial, en la que se contempla la preservación de documentos audiovisuales (art. 8, inc. c2), pero en la actualidad no existe en funciones un archivo específico. En la década del 1980 se registra en la prensa la conformación de una cinemateca provincial, pero no fue una política con continuidad en el tiempo.

10 La CAIP fue el antecedente que se tomó como modelo para el diseño de la Cinemateca de Entre Ríos, que se inauguró en 2023 y que funciona bajo la órbita del Instituto Autárquico Audiovisual de Entre Ríos (IAAER).

11 La legislación de Neuquén (ley 2184/96) directamente no contempla el patrimonio audiovisual en su legislación y la de Río Negro hace una única mención englobando al mismo dentro de patrimonio documental, sin establecer demasiadas precisiones.

colecciónistas -quienes además conocen muy bien el valor comercial de las imágenes- sean de difícil acceso para la investigación, en tanto no tienen obligación de prestar o poner a disposición pública su archivo¹². A esto se suma que la región no cuenta tampoco con bibliotecas específicas sobre cine; de hecho, la mayor parte de la bibliografía que hemos utilizado quienes nos dedicamos a la investigación audiovisual en la región la hemos rastreado en la Biblioteca de la ENERC, en la Biblioteca Nacional y en el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, en tanto éstos disponían de números de diarios y/o registros audiovisuales que no fueron posibles de hallarse aquí; es decir, el corpus de estudio lo hemos elaborado fundamentalmente a partir de tres instituciones radicadas en CABA.

Por otra parte, prácticamente no hallamos datos sistematizados sobre la producción audiovisual regional y, los realizadores no tienen una política de resguardo de sus propias películas. Como bien observa Alejandra Portela (2020)¹³, quien

12 El periodista, publicista y productor neuquino, Jorge Fernández Garro, por citar un ejemplo, posee en su propia casa un archivo significativo de material exhibido en Canal 7 y RTN, así como algunas películas realizadas también en la región. No obstante, no posee consulta pública y ha realizado gestiones con el Estado provincial para que este último compre ese acervo.

13 Alejandra Portela y Raúl Marupe han publicado tres libros diccionarios que intentan dar cuenta de la filmografía producida en todo el país, desde 1930 a la actualidad: *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)* (2001); *Un diccionario de Films argentinos II (1996-2002)*; y *Un diccionario de Films argentinos III (2003-2009)*.

se ha dedicado a inventariar la filmografía de Argentina, “a los directores no les interesa la producción académica, no tienen la información sistematizada, no guardan los datos, las fichas técnicas, ni las películas”¹⁴. A este respecto, hemos tenido que lidiar con un problema que Ernesto Picco identifica también en su investigación sobre la prensa en las provincias: “la escasez - cuando no la total ausencia- de materiales y fuentes que nos permitan conocer, pensar y contar nuestros entornos más próximos” (2018, p. 9).

Además de estas dificultades existen otras del orden de la gestión cultural, es decir, la tensión que se genera entre quienes se dedican a la realización de políticas públicas y quienes dedican su tiempo a reflexionar/analizar esas políticas críticamente. Como sostiene el estudioso de las políticas culturales Rubens Bayardo:

“los profesionales de la gestión cultural, absorbidos por las responsabilidades del aquí y el ahora, en circunstancias tan críticas como cambiantes, muchas veces añoran el reflexionar y lamentan no poder detenerse a analizar y sistematizar sus experiencias, profundizar o actualizar sus conocimientos. La gestión cultural y la investigación se necesita mutuamente. Pero como acertadamente diagnosticaba uno de mis informantes, “los que hacen no reflexionan y los que reflexionan no hacen” (In: Vich, 2014, p. 21).

14 Ponencia presentada en el ciclo de encuentro y conferencias “Actualidad de los cines regionales en Argentina y América Latina: diversidad y desafíos en el siglo XXI”, organizado por el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Junio - agosto 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=KDE7SAMHZKI&ab_channel=CIyNEUBA>.

Es entonces en esa dificultad de reconciliar el hacer con la reflexión; y la gestión de las políticas culturales con la gestión de una institución dedicada a archivos es que propongo abajo un conjunto de problemas atravesados por la viabilidad y factibilidad que he observado en el trabajo dentro del estado provincial.

Condicionantes para la gestación y sostenimiento en el tiempo de una cinematoteca provincial

En nuestro caso, la creación de la cinematoteca provincial no se crea desde una tabula rasa, sino que parte de un acervo ya constituido y resguardado por el Archivo Histórico de la Provincia del Neuquén, dependiente de Patrimonio Cultural, del Ministerio de las Culturas. Este archivo posee una colección audiovisual y fotográfica significativa que, preservada y catalogada y con un plan comunicacional orientado a divulgar ese patrimonio, podría potenciar sus consultas, a la vez que promover nuevas donaciones que alimenten el material ya atesorado. Este archivo posee audiovisuales producidos por cineastas y realizadores televisivos de la región, desde la época de la provincialización a la actualidad, así como material documental escrito, fotográfico y sonoro que hace a la historia de los medios regionales. No obstante, se desconoce gran parte del contenido del mismo, ya que no está inventariado, ni clasificado. Una de las principales dificultades que ha señalado el personal de ese espacio es el no contar con la tecnología necesaria para poder visionar el material, pero también la falta de saber técnico audiovisual; pues algunos son historiadores y otros provienen del oficio

fotográfico, pero no del campo audiovisual. Con esta primera aproximación diagnóstica es posible señalar algunos problemas:

- 1) Las dificultades enormes que presentan los estados para poder ejecutar la compra de insumos que no se consiguen en el mercado “oficial”. Es decir, no es fácil realizar actos administrativos de compra de videocaseteras o proyectores de 16 mm., fundamentalmente porque hay que comprarlos usados y a particulares. Cuestión que no cumple con el procedimiento administrativo normado para el equipamiento con fondos públicos.
- 2) La necesidad de profesionalizar el trabajo de archivistas audiovisuales, preservadoras/es e investigadores en la materia. Pues, la normativa de creación del AHP (ley 1732/87) sigue estableciendo que podrán dirigir y trabajar en ese espacio profesores y licenciados en historia y letras. Dos carreras que, al menos en la Universidad Nacional del Comahue que tiene asiento en nuestro territorio, no han incorporado en sus planes de estudio materias o seminarios orientados a la historia de los medios de comunicación y/o no se especializan en la promoción de la investigación con formatos no tradicionales. Tampoco tienen por qué hacerlo. Pero quienes están encargados de estas áreas desconocen los formatos de filmación, la tecnología necesaria para su reproducción y resulta entonces imperioso bregar por políticas de formación interna más orientadas a la preservación audiovisual y no tanto a los

archivos tradicionales. Claro que, como sostienen los principales referentes de los museos y cinematecas del país, aún no existe en Argentina una formación de grado o terciaria orientada a este saber. Recién hace unos pocos años se implementaron dos Diplomatura en preservación audiovisual, que están formando a sus primeros egresados (la Diplomatura en Preservación y Restauración Audiovisual, de la Sociedad para el Patrimonio Audiovisual y la diplomatura en Gestión y Preservación del Patrimonio Audiovisual, de la Universidad Nacional de las Artes).

- 3) La creación de una cinemateca implica involucrar distintas áreas del Estado. En nuestro caso, por una parte, la vinculada al fomento a la industria del cine, pero por otro lado, involucra también al área de Patrimonio Cultural, desde donde depende el Archivo histórico de la provincia que, por su puesto, se rige por normativa de preservación de documentos históricos y arqueológicos (esto es muy fuerte en la Patagonia); pero el área de patrimonio cultural inmaterial se está desarrollando lentamente en estos últimos años y está más orientada a lo folklórico y vinculado a las comunidades originarias, antes que a los bienes artístico-culturales pensados en un sentido amplio. Por supuesto esto se relaciona con las históricas concepciones e imaginarios de la región y con las agendas académicas. Es decir, se entiende a la Patagonia como reserva de recursos naturales capaces de ser extraídos, pero

no tanto como lugar que produce bienes culturales. Y, por otro lado, las agendas académicas en la región se han centrado históricamente en temas vinculados a la historia y la antropología, mas no en expresiones artístico-culturales en sentido amplio y mucho menos en la historia cultural provincial. Es decir, en las políticas de archivo y cuidado de la memoria regional, sigue primando la jerarquización de “lo natural”, por sobre lo cultural y de los temas vinculados a los conflictos socioculturales, económicos y políticos; por sobre lo cultural-artístico. Es por estas concepciones asentadas y por las dificultades de trabajar entre áreas del Estado que pertenecen a un mismo ministerio, pero que no tienen aceitadas las relaciones entre sí que resulta un desafío significativo lograr aunar intereses en pos de la cinemateca, en tanto nueva institución necesariamente transdisciplinar.

- 4) La cuarta cuestión de orden más operativo que me gustaría señalar es cómo se delimitan los materiales que se incluirán en una cinemateca. Ante el anuncio de su posible creación, en el Archivo Histórico de la Provincia nos mostraron las “películas” que tenían atesoradas. Pero la idea de película –y quizás también la de cinemateca- muy asociada al cine industrial y comercial no ayudan a comprender la heterogeneidad del reservorio de materiales que podría incluir la misma. La idea de película presupone que la cinemateca atesoraría “obras” cinematográficas. Entonces

se restringe mucho la posibilidad de incluir otros materiales que hacen a la memoria audiovisual y que tienen igual o más valor que lo que tipificamos como “películas”. Porque la idea de cine –por fuera de los circuitos académicos- se entiende como película de ficción estrenada en salas cinematográficas. Y, por lo tanto, quienes están encargados de atesorar estos materiales, no identifican material producido en la región con estas condiciones. Si en cambio los archivos se pensaran y nominaran como “archivos audiovisuales”, y el audiovisual entendido en un sentido expandido, como proponía Octavio Getino, como todas las prácticas vinculadas a la producción, difusión, consumo de imágenes en movimiento; ya no se trataría entonces de resguardar obras o bienes culturales; sino más bien “documentos”. Y aquí sí es posible hallar, como estimamos también en otras provincias, un acervo significativo de materiales audiovisuales: noticieros televisivos, cortometrajes documentales, ensayos, videos familiares, documentos de prensa de gobierno, publicidades, entre otros. Por ejemplo, en Neuquén, en el Archivo Histórico de la provincia encontramos 88 cintas correspondientes a noticieros televisivos y al registro de eventos históricos, mientras que películas documentales y/o ficciones sólo hallamos cinco. Es decir, la producción cinematográfica es excepcional en relación con lo que podríamos definir como documentos audiovisuales y por eso, definir y explicar qué se entiende por cinemateca es urgente y necesario, sobre

todo en los anuncios públicos de cara a convocar nuevas donaciones y colecciones. Pero, además, la idea de documentos audiovisuales nos permite imaginar también otro conjunto de discursos que escoltan o acompañan a la producción y exhibición audiovisual, tales como: guiones; programas y publicidades de festivales y películas; espacios de sociabilidad; carteleras y críticas periodísticas sobre distintas filmaciones; legislación y planes de fomento, entre otros.

- 5) Por último, pero no por ello menos importante, sería importante señalar que aun habiendo podido concretar la creación de la primera cinemateca provincial, no alcanza este logro como objetivo final. Las gestiones estatales en nuestra región y país son tan cambiantes que si no se define la estructura organizacional y se logra asignar a las cinematecas personal y un presupuesto autónomo y autárquico, las posibilidades de que continúen más allá de las gestiones de turno son ilusorias. Los archivos no suelen ser prioridad de gestión de gobierno, sobre todo porque éstas no pueden capitalizar su trabajo en el corto plazo, que es el tiempo de un mandato. Su valor y su relevancia social se adquiere a través de los años. Asimismo, requieren de personal específico y, por tanto, la asignación de puestos o cargos debe tender a respetar cierta profesionalización. De allí que todo intento de gestación de un archivo de audiovisual público debiera contar con la mayor legalidad

administrativa y burocrática posible y bregar por conseguir un marco legal que le de autonomía en el ejercicio de su labor.

Conclusiones

En síntesis, este conjunto de problemas teóricos, pero también técnico-operativos propios de la gestión institucional subnacional creemos que nos permiten dimensionar las dificultades de implementar estos espacios físicos tan importantes para la historia de nuestro tiempo, y pensamos que las mismas pueden ser extensibles a otras cinematecas del país y de Latinoamérica. No obstante, en el caso de una cinemateca provincial, creemos que la escasez de profesionales formados en preservación audiovisual, así como la poca cantidad de investigadores/as con experiencia en estudio con fuentes audiovisuales y/o sobre medios de comunicación o expresiones artísticas, complejizan aún más el panorama, tanto para asesorar a la gestión, como para presionar en el cumplimiento de la concreción y sostenimiento en el tiempo de una cinemateca.

De cualquier modo, más allá de estas adversidades, la expresión de voluntad política manifestada en el cuerpo de una ley y el hecho de que sean reconocidos como territorios con producción y espacios de circulación propios, ya permite concebir a las cinematecas provinciales como espacios medulares para la confección de ciudadanías culturales menos desiguales. Es decir, se perfilan como espacios tendientes a disminuir la

distribución desigual de bienes culturales en el país, a la vez que permiten producir conocimiento situado que, lejos de postularse como la panacea de los estudios localistas, se puede orientar a la ampliación de los saberes existentes a partir de otros puntos de vista sobre el cine argentino y latinoamericano.

En otras palabras, es con y contra estas adversidades que figuramos la posibilidad de ampliar derechos y construir historias en plural, tendientes a visibilizar nuevos hechos y sujetos que, al entrar en red con archivos descentralizados en otras partes del país y del mundo, puedan ampliar los horizontes de la investigación audiovisual en particular y de la historia cultural en general.

Referencias

- AGUILAR, R.; S. ROMANO. *¿Qué he hecho yo para merecer esto? Guía para el investigador de medios audiovisuales en la Argentina*. Buenos Aires: ASAEC. 2010.
- CELESTINO Y MONTI, G.; CAPPÀ, C. *Pequeños Archivos Audiovisuales*. 2020. <https://www.academia.edu/40689269/Peque%C3%B1os_Archivos_Audiovisuales>.
- FLORES, S.; KEJNER, J. Escuelas y carreras de formación superior en cine y audiovisual en la Patagonia: procesos históricos y ámbitos formativos emergentes. *Folia Histórica del Nordeste*, (40), 2021. p. 99-130 <<https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/4717>>.
- KEJNER, J. Historia del audiovisual en y desde la Norpatagonia. Relaciones entre tradiciones, instituciones y formaciones. *Folia*

Histórica del Nordeste, (30), 2017 p. 65-93. <<https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/2723>>.

KEJNER, J. *De la “tierra de promisión” a la realización. Potencialidades y limitaciones del audiovisual en la Norpatagonia de la primera década del siglo XXI*. Tesis (Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural — Universidad Nacional de San Martín. <<https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/275>>.

PICCO, E. *Los orígenes de la prensa en las provincias argentinas*. Rosario: Prehistoria, 2018.

ROMANO, S. “Itinerarios de la memoria y el patrimonio audiovisual: entre lo público y lo privado”. *¿Qué hecho yo para merecer esto?: guía para el investigador de medios audiovisuales en la Argentina*. Buenos Aires: ASAECa, 2010. <<https://asaeca.org/wp-content/uploads/2015/05/manual-delinvestigador.pdf>>.

VICH, V. *Desculturizar la cultura: La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014

8

Archivos audiovisuales en la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE-Argentina): *formas de producción, representación y exhibición en sus primeras producciones**

Franco Passarelli**

Resumen: Desde su creación en 1956, la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) incorporó a los medios audiovisuales como una herramienta de divulgación científica, a través de la gestión de sus Institutos, Departamentos, Secretarías y Carreras, entre otras dependencias administrativas. El presente trabajo pretende abordar desde la producción, la representación y la exhibición al amplio abanico de experiencias audiovisuales generadas por dicha institución hasta los años 70. Por lo tanto, el objetivo es recuperar y

* Presentado inicialmente en el Simposio “Las Redes de Investigación y la Fotodocumentación”, en diciembre del 2021; <https://youtu.be/yIy_HyDricg?si=y55FpYDJCT70tu4>.

** Licenciado en Antropología (2013) por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina, Magíster en Antropología Visual (2016) por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) sede Ecuador y doctorando en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Buenos Aires (UBA), con beca CONICET. Como becario- investigador, en la actualidad, trabaja en el Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM) del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (CONICET-UNNE).

visibilizar a las mencionadas realizaciones “pioneras” en la región del Nordeste Argentino para dar cuenta de disputas de memorias, identidades y territorios.

El tema de esta investigación es la producción audiovisual de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) durante su primera época entre los años 1960 y 1970, a través de una serie de imágenes de cortometrajes documentales que la propia universidad produjo. Muchas de estas películas, realizadas en material de 16 milímetros principalmente, fueron recuperadas en los últimos años a partir del proyecto de investigación “Pioneros del cine chaqueño”, realizado dentro del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM).

La UNNE ha incorporado los medios audiovisuales en la investigación científica a través de la gestión de sus institutos, departamentos, secretarías, carreras, entre otras dependencias administrativas, ya desde sus primeros años. A partir de su creación en 1956, y como parte del inicio de una política universitaria, la UNNE produjo desde los 1960 hasta los 1970 una variedad de cortometrajes y mediometrajes documentales, innovadores en múltiples aspectos para la época.

Esas producciones buscaban vincular el conocimiento científico con una nueva forma de comunicar los resultados: el audiovisual. De este modo, dichos films han sido proyectados tanto en las aulas universitarias, en clases o conferencias, como en diferentes espacios públicos, como hospitales, escuelas, asociaciones civiles, entre otros. Las películas se utilizaban para

concientizar a la población de la región acerca de una problemática particular, como podían ser la lepra, el Mal de Chagas, o el monocultivo del algodón. En este sentido, el cine era utilizado como una herramienta educativa.

El presente trabajo pretende identificar y revalorar el papel que ha tenido la UNNE en la producción de cine, ignorado por los estudios filmicos hasta el momento. Quizás por lo poco que se conoce de su filmografía, por el desconocimiento de los investigadores con respecto a la región, por no haber creado una carrera de Artes Audiovisuales, o porque no ha desplegado formas alternativas del lenguaje audiovisual, ni realizadores reconocidos por los estudios filmicos hegemónicos, la UNNE ha quedado fuera del círculo de las universidades nacionales que produjeron cine durante los años 1960 y 1970. Sin embargo, sus producciones fueron numerosas y dieron un gran impulso a los cineastas locales, los cuales, en su mayoría, trabajaron dentro de la universidad.

Como parte de la estrategia metodológica, abordaremos la producción, la representación y la exhibición del amplio abanico de experiencias audiovisuales. Se presentarán las películas de los realizadores Juan Carlos Vidarte y Jorge Omar Ott, Sección de Foto-Cinematografía del Departamento de Extensión Universitaria y Ampliación de Estudios (actualmente Secretaría de Extensión Universitaria) de la UNNE durante la mencionada época. Dichos films pueden llegar a ser considerados como pioneros del audiovisual regional del Nordeste Argentino y, por

lo tanto, su valor como documentos históricos y sociales —y culturales— es muy alto. Se busca contribuir a la memoria histórica de la región del Nordeste Argentino desde sus propios realizadores.

Las primeras películas que se filmaron, como parte de la producción de la universidad, fueron una serie de films encargados por el Instituto Agrotécnico de la Facultad de Agronomía y Veterinaria de la UNNE, en asociación con otras instituciones. Son aproximadamente quince películas, que se realizaron entre 1962 y 1970, con el fin de concientizar y enseñar a los productores agrícolas del interior chaqueño sobre la importancia de la rotación de cultivos. De todos ellos, su director fue Juan Carlos Vidarte, quien, por entonces, estaba en el Departamento de Extensión Universitaria.

Los cortometrajes producidos por el Instituto Agrotécnico fueron “Suelos de monocultivo, serie 1” (1962). “Leguminosas, serie 2” (1964), “Recuperación de suelos salitrosos” (1969), “Una revolución pacífica” (1965), “Esteros y cañadas” (1965), “Inundaciones” (s/a), “Nitrógeno” (1969) y “La escuela medio conservacionista” (1970). El mencionado director cuenta que la idea surgió porque se proyectaban, a los productores locales, pequeños films de campesinos estadunidenses, donde los chaqueños no se sentían identificados. Por lo tanto, estos nuevos cortometrajes, creados en el Chaco, tenían la función de identificar a los espectadores, a partir de la propia experiencia de reconocerse en pantalla.

Los cortometrajes eran proyectados en las mismas chacras, escuelas rurales, y luego en la universidad, donde estaban apuntados al público en general. La estructura narrativa de todos los films es la misma. En un principio se menciona el suelo fértil, producido a partir de la materia orgánica del monte, como una historia ya pasada. Luego, se describe la explotación para el monocultivo. Al final, se expone la solución a este problema, por la rotación de los mismos. Sin información gráfica, pero cargado de datos estadísticos, con la voz *over*, las imágenes van desde paneos con planos generales, hasta detalles del suelo al máximo nivel posible (figuras 1 y 2).



Figura 1: Captura de plano general

Fuente: "Suelos de monocultivo, serie 1" (1962).



Figura 1: Captura de detalle del suelo

Fuente: "Suelos de monocultivo, serie 1" (1962).

Siguiendo con la línea de películas científicas-educativas, la UNNE, a través de sus diferentes institutos y facultades, promovió una serie de audiovisuales sobre la detección de la Enfermedad de Chagas. El Instituto de Medicina Regional de la UNNE, bajo la dirección del doctor Yanovsky, encomendó a Jorge Ott el cortometraje, que hoy está perdido, "Vivir puede ser hermoso", en el año 1975. Principalmente destinado a los enfermeros y a los encargados de los centros de salud de otros puntos del Chaco, se explicaba el mecanismo de serología en el laboratorio, el cual determinaba si el paciente tenía o no esta enfermedad.

En los años 1970 la UNNE comienza a producir una serie de films ligados a problemáticas culturales y sociales. Destacamos a dos films estrenados en 1972, ya que creemos que representan un quiebre de la cinematografía local. Ellos son: “Oscar Medina artesano”, filmado por Juan Carlos Vidarte, en el año 1972; y “En busca de San La Muerte”, codirigido por Jorge Omar Ott y Molina y Vedia, en el año 1972.

Con respecto al primer film, el cual obtuvo el segundo premio en el *V Festival de Cine Arte*, fue producido por el Fondo Nacional de las Artes, y contó con el apoyo de la UNNE. La película “Oscar Medina artesano” narra, por un lado, la actividad alfarera de Oscar Medina, que es un artesano Qom, y, por otro, las actividades que se realizan en el Centro Experimental de Promoción Artesanal (CEPA), perteneciente a la Secretaría de Extensión de la UNNE. La película tiene muchas características comunes con la filmografía que Vidarte venía desarrollando para el Instituto Agrotécnico, como la primacía de la voz *over*, la construcción de un discurso de verdad, el uso de las cualidades míméticas de la imagen, y la narrativa lineal. Sin embargo, no aparecen científicos ni especialistas en el tema, pero sí instituciones educativas, como la UNNE. La voz de un locutor va a ser quien nos guíe en todo el relato, siendo la única palabra autorizada para describir e interpretar lo que vemos en pantalla. La voz en *off* dice “El modelado de la base circular marca el comienzo del cacharro que cobrará vida en las hábiles manos de nuestro artesano indígena” (figura 3).



Figura 3: Captura de la actividad alfarera

Fuente: "Oscar Medina artesano" (1972).

El discurso que subyace, y que por momentos queda explícito en el film, entra en las discusiones del momento sobre el rol del indígena en la sociedad, entre la integración y la diversidad, el presente y el pasado, la herencia cultural y la transformación. La película se plantea, entonces, como un ejercicio de salvataje cultural, donde se intenta registrar aquello que se está por perder, constituido como la sabiduría de los antepasados. En este sentido, el locutor habla de forma unívoca y directa, describiendo cada una de las acciones del personaje principal, con una constante referencia al tiempo pretérito. Con esto, ubica a los indígenas fuera del contexto social y político de la ciudad de Resistencia, de los años 1970, desplazándolos más allá de la historia. Las ideas culturalistas, intentando entender a la cultura en sus propios términos, catalogando y clasificando a los

diferentes grupos a partir de su lengua, sus producciones materiales y sus cosmogonías, se cruzaban con el proceso de taxidermización del indígena bueno, quien iba a perder lo pintoresco de su cultura. La artesanía se convertía en el medio de retrato ideal para este propósito, como observamos en la película. En síntesis, la alteridad está marcada por una diferencia, donde la autoridad y el poder siempre están del lado de aquellos que tienen la cámara, y la fuerza del otro aparece negada en la representación.

Si nos detenemos en el film “En busca de San La Muerte” (1972) vamos a ver otras estrategias representacionales desplegadas. Este cortometraje retrata la historia de Cándida Gómez, quien debe emigrar desde el interior del Chaco a la capital provincial en busca de mejores condiciones de vida. Durante el transcurso de la historia, la protagonista va a tener que recurrir a la ayuda del santo popular conocido como San La Muerte para curar la enfermedad de su hija. Así es que la película sigue el recorrido de Cándida, desde los consejos de vecinos y amigos, quienes relatan sus experiencias de devoción, hasta la compra de la pequeña escultura del santo en la cárcel. En la última parte del film se muestran el festejo y la peregrinación de los fieles en diferentes ciudades de Chaco y Corrientes (figura 4). Siguiendo las ideas del cine social de Fernando Birri y Jorge Prelorán, el cortometraje rompe con la voz omnisciente del narrador, ya que la banda sonora se incorpora en distintos relatos de creyentes.



Figura 4: Captura de manifestación religiosa
Fuente: “En Busca de San La Muerte” (1972)

La voz al otro, rompiendo la locución unívoca sobre la imagen, pretende dar un equilibrio en las relaciones de poder, entre realizador y sujeto filmado. Dar la voz al pueblo, a los que no tienen voz, afirma Ott en una entrevista personal, eran las ideas del momento, llevando su relato a considerar que no queríamos tomar como narrador al autor. El narrador tenía que ser el que creía, el que practicaba, el creyente. Como parte de esta idea, la película luego fue exhibida en los lugares donde se filmó, y donde se habían registrado las voces de los practicantes, como las ciudades de Resistencia, Barranqueras, Corrientes, Itatí e

Ituzaingó. A pesar de que siempre la voz predominante es la de los realizadores –ellos son los que piensan la idea, manejan la cámara, seleccionan los planos en el montaje y exhiben en la película– el hecho de conceder la voz al “otro” cambia la perspectiva.

Para concluir queremos señalar que este trabajo ha servido para visibilizar equipos de producción, pantallas, recursos y estudios que, hasta ahora, habían estado ocultos en los estudios filmicos argentinos. Se trata de revalorar a toda la gente que ha formado parte de los films presentados y a la vez de la importancia de la UNNE como motor en la producción audiovisual de la región NEA y del país. Es importante señalar también a los actores sociales que han conservado y rescatado estos films como el cineasta y archivista Jorge Castillo, ante el vacío de materiales audiovisuales de esta primera época en los archivos municipales, provinciales y nacionales. La idea de ese proyecto es también que funcione como impulso para nuevas investigaciones sobre el tema, ya que hay pocos antecedentes al respecto sobre la UNNE. Por último, todos los films analizados contribuyen a delinear la imagen de la provincia de la región a partir de las representaciones de los sujetos y los paisajes por lo tanto se trata de contribuir a la memoria histórica y visual de la provincia y de la región, a partir de sus propios realizadores.

Ao conceber a documentação fotográfica não como objeto de múltiplas disciplinas, mas como campo de convergência de interesses científicos e operacionais, a Fotodocumentação permite articular diferentes abordagens em torno de um mesmo núcleo reflexivo: os aspectos informacionais e contextuais da fotografia como documento. Essa proposta transdisciplinar, coloca especialistas de diversas áreas do conhecimento —cientistas sociais, historiadores, arquivistas, fotógrafos, museólogos etc.— ligados às mais diversas práticas fotográficas e aos mais diferentes regimes de preservação, para discutir de maneira articulada os limites e capacidades da fotografia como mecanismo de registro e comunicação social.

A integração científica entre pesquisadores da América Latina, considerando-se as semelhanças políticas, históricas, sociais e culturais que fazem desse espaço algo mais significativo do que um recorte territorial, costuma oferecer benefícios extraordinários aos envolvidos. Seja na partilha de soluções a problemas semelhantes, ou na observação das singularidades de cada contexto, compartilhamos mais do que simplesmente uma porção do continente americano. Os textos aqui elencados, e seus autores, direta ou indiretamente, se relacionam com as ações pelo Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM), do Grupo de Pesquisa Acervos Fotográficos (GPAF) e/ou de ambos, integrando exemplos argentinos, brasileiros e chilenos.

ISBN: 978-85-65797-20-7

