



# Archivos en diálogo. Relecturas contemporáneas de fotografías históricas sobre trabajadores y tipos populares

Archives in Dialog. Contemporary Re-readings of Historical Photographs on Workers and Popular Types

MARIELA STAUDE

Universidad de Buenos Aires, Argentina

*marielastaude@gmail.com*

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0711-9034>

**Abstract:** This article proposes an approach to the work of two pioneers of professional and commercial photography in Latin America: Martín Chambi (Peru, 1891-1973) and Harry Grant Olds (United States, 1869-1943) and to the analysis carried out by two contemporary photographers: Juan Manuel Castro Prieto (Spain, 1958) and Alfredo Srur (Argentina, 1977). The essay will focus on worker-subject and the popular classes as their primary objective. We will observe the reinterpretation that Castro Prieto and Srur made of the historical archives, taking them as a starting point for the creation of their own work. His readings are not limited to recognizing or replacing the evoked referent. They question the image presenting its materiality and forcing its meaning.

**Keywords:** Grant Olds; Martín Chambi; Photography; Archive; Workers.

**Resumen:** Este artículo propone un acercamiento a la obra de dos pioneros de la fotografía profesional y comercial en América Latina: Martín Chambi (Perú, 1891-1973) y Harry Grant Olds (Estados Unidos, 1869-1943) y a las relecturas que de las mismas hicieron dos fotógrafos contemporáneos: Juan Manuel Castro Prieto (España, 1958) y Alfredo Srur (Argentina, 1977) respectivamente. De la variedad de temas abordados por estos artistas nos detendremos en aquellas imágenes que tienen al sujeto-trabajador y a las clases populares como

objetivo primordial. Observaremos la reinterpretación que Castro Prieto y Srur hicieron de los archivos históricos, al tomarlos como punto de partida para la creación de su propia obra. Sus lecturas no se limitan a reconocer o reponer el referente evocado, sino que interrogan a la imagen, la presentan en su materialidad y fuerzan su sentido.

**Palabras clave:** Grant Olds; Martín Chambi; Fotografía; Archivo; Trabajadores.

## DOS ARCHIVOS. ACERCA DE LA OBRA DE HARRY GRANT OLDS Y MARTÍN CHAMBI

### Harry Grant Olds, una mirada desde “afuera”

Harry Grant Olds fue un fotógrafo estadounidense que llegó a la Argentina en el año 1900 después de una primera experiencia de trabajo en América Latina en Chile. Considerado un precursor de la fotografía comercial en nuestro país documentó la ciudad y sus suburbios, la vida comercial, cultural, los hábitos y las costumbres de los diferentes sectores sociales. En su archivo se encuentran registros de la actividad ganadera, de la clase empresarial y política, de empresas privadas y también de las clases populares trabajadoras.

Fue un pionero en conformar un banco de imágenes propio que comercializó de diversas maneras. Sus fotos se publicaron en las revistas: *La Ilustración Artística*, *La Ilustración Sudamericana* y *Caras y Caretas*, aunque buena parte de su obra circuló en forma de tarjetas postales.<sup>1</sup> Su desarrollo profesional, en la transición entre el siglo XIX y el XX, coincidió con transformaciones tecnológicas propias de la imagen mecánica en la modernidad. La inserción en el incipiente mercado comercial y editorial y el empleo de nuevas técnicas de impresión lo distinguen de otros fotógrafos pioneros como Benito Panunzi, Christiano Junior o los hermanos Samuel y Arturo Boote (Alexander y Priamo 2011, 25)

### Martín Chambi: una mirada desde “adentro”

Martín Jerónimo Chambi Jiménez nació en Coaza, provincia de Carabay, Perú, perteneció a una familia campesina. Comenzó a trabajar desde pequeño en las minas de oro en Carabaya. A los catorce años su encuentro con el ingeniero encargado de la documentación gráfica de los yacimientos le permitió conocer la cámara y cuestiones básicas del proceso fotográfico. En 1908 se trasladó a Arequipa donde empezó su formación como aprendiz en el estudio de Max T. Vargas (López Mondéjar 1990, 13).

<sup>1</sup> La tarjeta postal fue inventada por Henry von Stephan en 1865. En Argentina, en el año 1897, la Dirección Gral. de Correos encargó a la Cía. Sudamericana de Billetes de Banco la impresión de la primera serie de tarjetas postales con vistas fotográficas editadas en el país (Alexander y Priamo 2011, 30-31).

Chambi registró la arquitectura de su país, sus paisajes, costumbres y a su gente. Sus fotografías se editaron en las revistas: *Plus Ultra* y *Kosko*, en *El Sol* y también en los diarios *La Nación* y *La Prensa* de Buenos Aires. Sus imágenes también circularon como tarjetas postales. Estas similitudes con Olds señalan lo que es, quizás, su gran diferencia: su mirada no viene “de afuera”, no es un inmigrante que observa con ojos asombrados una sociedad que no le pertenece, sino que forma parte del mundo que registra con su cámara.

Para la fotógrafa argentina Sara Facio, “[Chambi] es el primero que mira a su gente con ojos no colonizados” Se lo ha entendido como el primer fotógrafo indígena de la historia, capaz de ofrecer una mirada hacia su pueblo distinta de la mirada del blanco occidental. Una opinión distinta expresa José Uriel García quién le critica caer “en el romanticismo de turistas y fotógrafos extranjeros [...]” (Colorado Nates 2013). Como podemos observar las opiniones de fotógrafos e historiadores, respecto a la obra de Chambi, están divididas.

Definir lo que es una mirada “autóctona” no es sencillo y no es el motivo de este ensayo reponer el debate acerca de si un fotógrafo indígena tiene necesariamente una “mirada indígena” o “propia” sobre su país y su gente, o si es capaz de plasmar un punto de vista que sea inmune a las estrategias de representación hegemónicas.<sup>2</sup>

Entendemos que estas miradas desde “adentro” o desde “afuera” deben ser relativizadas y a la vez complementadas con otros aspectos. Preferimos pensar las obras de Chambi y Olds, como las de dos fotógrafos que desarrollaron su carrera profesional en las primeras décadas del siglo xx y supieron adecuarse a las posibilidades del momento. Ambos hicieron uso de los procesos de revelado, soportes y medios de circulación modernos. Sus imágenes se publicaron en los medios masivos de prensa. Chambi realizó varias exposiciones y dirigió un estudio que se convirtió en el lugar de encuentro inevitable para la intelectualidad cusqueña de la época. Su “mirada autóctona” debe entenderse sobre todo como la de un profesional de la fotografía, inserto en el mercado, condicionado por las leyes de oferta y demanda, que se nutre de corrientes estéticas en boga. La trayectoria profesional de Chambi evidencia que para adquirir relevancia fuera de su país debió ser legitimado por las grandes instituciones del arte a nivel internacional.<sup>3</sup>

## GRANDES IMÁGENES. LA POTENCIALIDAD DE LOS ARCHIVOS

Si podemos regresar una y otra vez a la obra de Chambi y Olds; si es posible, cien años después, volver a positivar, ampliar y reproducir esas imágenes esto se debe, entre otras

<sup>2</sup> Buena parte de esta discusión se reconstruye en Colorado Nates (2013).

<sup>3</sup> El Museum of Modern Art de Nueva York le dedicó una exposición en el año 1979 y calificó su fotografía *La boda de don Julio Gadea, prefecto de Cusco* (1930) como “una de las más grandes del siglo xx” (Colorado Nates 2013).

cosas, a las características materiales de las mismas. Ambos fotógrafos usaron negativos de gran formato lo que constituye una fuente de información visual importantísima. Chambi empleó cámaras Kodak con placas de 18 x 24 cm y de 13 x 18 cm y una ICA AKT de 10 x 15 cm. Parte del material recuperado del archivo Olds cuenta con placas en vidrio de 20 x 25 cm.

El formato grande registra una enorme cantidad de detalles y sutilezas. Esto es una condición fundamental para que el archivo se resignifique constantemente. Esos negativos y placas, bien conservados y procesados (con el revelado, fijado y lavado correspondiente) pueden tener una durabilidad de más de 200 años (Alfredo Srur, conversación personal con el artista). El aspecto técnico del material posibilita la creación de nuevas copias capaces de circular y ser reinterpretadas una y otra vez en diversos contextos.

La información contenida en las placas que usaron Olds y Chambi permitieron ampliaciones mayores al negativo sin perder calidad. La imagen analógica explora aquello que el ojo no puede ver, las nuevas copias descubrieron detalles inéditos no vistos, ni previstos, en su momento de realización. Son las peculiaridades de este material las que permiten un trabajo continuo de “desciframiento” y reinterpretación que queda a cargo de las generaciones futuras.

En 2013 Alfredo Srur halló y puso en valor el archivo fotográfico de Olds, su búsqueda del material y el afán por conocer mejor sus orígenes lo llevó a los Estados Unidos para registrar los lugares donde Olds vivió y trabajó. Actualmente dirige el Centro de Investigación Fotográfica Histórica Argentina (CIFHA) que tiene a su cargo la custodia del archivo. CIFHA es una fundación que se dedica a la organización, conservación, estudio y divulgación de colecciones y fondos fotográficos argentinos tanto históricos como contemporáneos.<sup>4</sup>

El legado de Chambi está en manos de su familia que se ocupa actualmente de la difusión y preservación de la obra. La Fundación Chambi cuenta aproximadamente con 30 mil imágenes, entre placas de vidrio, de acetato y copias originales de época. El material se conserva en las cajas que dejó el fotógrafo con su propia clasificación de puño y letra. Entre los objetivos de la fundación se encuentran la divulgación de la obra a través de exposiciones, libros y publicaciones, la digitalización del material y la creación de un museo (Nóvoa 2011).

Michel Foucault (2015, 171) afirma que el archivo “Es el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados” así es como se constituye en un juego dinámico de reglas que proporciona la aparición, manutención y desaparición de estos. Las series fotográficas que Srur y Castro Prieto realizaron partiendo de los archivos de Olds y Chambi, establecen una relación compleja entre el pasado y el presente, abren un diálogo entre tiempos y espacios que involucra una manera de mirar a las clases populares de Argentina y Perú, pero a la vez evidencian la tarea del fotógrafo como testigo y cronista de su época y a la

---

<sup>4</sup> Pueden consultarse sus colecciones y actividades en <https://www.cifha.org.ar/web/>.

imagen fotográfica como constructora de imaginarios que siguen vigentes en la actualidad.

## EL VALOR DE LA POSE

Las cámaras utilizadas por estos fotógrafos tenían características que les impedía pasar desapercibidas. Su enorme tamaño, el peso y las condiciones de manipulación implicaban, entre otras cuestiones, el uso de trípode. No es posible la toma de fotografías “instantáneas” con ellas. La “escena” debía ser arreglada, compuesta y pensada cuidadosamente. El acto de fotografiar implicaba encuadrar, enfocar, colocar la placa sensible, elegir la abertura del diafragma y el tiempo de obturación. Este proceso, más parecido a un ritual que a un acto improvisado y repentino, no dejaba lugar a la espontaneidad.

Esas condiciones impuestas por el dispositivo no tienen el mismo impacto sobre el registro de paisajes, edificios o monumentos que sobre personas, que acusan recibo del acto de ser fotografiadas. La reacción del modelo frente al aparato será parte sustancial de la imagen. En el registro de los llamados “tipos populares” y trabajadores también es relevante considerar si la imagen fue tomada en el estudio del fotógrafo o en espacios públicos. Abel Alexander y Luis Príamo observan al respecto:

La diferencia más notoria entre los tipos populares tomados en estudio y en ambientes es el aire artificioso de los primeros, sobre todo cuando los retratados adoptan gestos que se suponen típicos de su profesión u oficio. En cambio, las tomas en ambiente proporcionan información sobre el contexto de los retratados y en muchos casos logran un resultado documental semejante al del fotorreportaje moderno (Alexander y Príamo 2011, 33).

Los historiadores señalan que Olds fue hábil en la elección de sus fondos. Si el objetivo central de la toma es la persona la distancia respecto a esta debe ser corta, lo que le quita posibilidad expresiva al fondo. Sin embargo, Olds logró describir la ciudad a través de fragmentos de su arquitectura, maquinaria, muros, parques y calles sin perder de vista al sujeto.

El diálogo entre la figura y el fondo es central para establecer el “tema” de la imagen e imprescindible para generar las condiciones de lectura de la misma. La relevancia (claridad, definición, tamaño y espacio asignado en la composición) que tenga uno u otro será una estrategia para guiar la mirada del espectador.

El archivo de Olds es rico en vendedores callejeros que recorren el espacio público ofreciendo su mercancía. Los fondos frente a los que son fotografiados muestran la ciudad en transformación, la convivencia de lo antiguo y lo moderno, el paso de la “aldea” a la gran ciudad cosmopolita. La pose de los modelos suele ser frontal a la cámara y se los muestra exponiendo su mercadería.



Figura 1. Harry Grant Olds, *Verdulero ambulante* (ca. 1901). Gentileza Archivo Fundación CIFHA.



Figura 2. Harry Grant Olds, *Tipos populares* (ca. 1901). Gentileza Archivo Fundación CIFHA.

Sin embargo, no es tan sencillo identificar estudio y pose con artificialidad y espacio público con espontaneidad. Hay imágenes donde la calle y su arquitectura funciona como un decorado.



Figura 3. Harry Grant Olds, *Alfarero frente al teatro Colón* (ca. 1910). Gentileza Archivo Fundación CIFHA.

No es casual ni inocente el fondo que se elige en esta toma. El alfarero posa de tres cuartos de perfil y expone sus productos de manera ordenada en el piso a la vez que los sostiene en la mano. Los objetos nos dan información sobre el oficio y el caballo del carácter ambulante de la venta. Una de las fachadas del teatro Colón como fondo nos invita a establecer comparaciones entre las viejas formas de comercialización artesanales y rurales y la arquitectura de uno de los grandes edificios porteños, símbolo de la modernización de la ciudad. No hay intención de captar ningún tipo de espontaneidad en el alfarero ni tampoco de disimular la presencia del fotógrafo. El acto fotográfico se evidencia en los curiosos que miran a la cámara y quedan incluidos en el encuadre. La presencia de observadores será habitual en sus fotografías.





Figura 4. Harry Grant Olds, *Choricera* (ca. 1901). Gentileza Archivo Fundación CIFHA.



Figura 5. Harry Grant Olds, *Vendedor ambulante de loros* (ca. 1901). Gentileza Archivo Fundación CIFHA

En el vendedor de loras vemos dos sombras proyectadas en la pared, la del propio vendedor y la de la cámara del fotógrafo. Los oficios (de ambos) quedan señalados por sus herramientas y productos característicos.

Martín Chambi procede de manera similar. Las fotos de sus trabajadores no son “robadas”, siempre vemos la colaboración del modelo en ellas. Los cuerpos, a través de su postura, vestimenta, gestualidad y acciones nos informan sobre la persona a través de su oficio.



Figura 6. Martín Chambi, *Policía arrestando a un niño* (1924). Archivo Fundación Chambi.

La posición firme del policía es reforzada por la línea recta en la que está parado que nos conduce hacia el edificio que vemos atrás. El gesto “aleccionador” de tomar de la oreja al niño es enfatizado por el guante blanco que resalta la mano sobre el rostro oscuro. Los sujetos se presentan y definen como tipos antagónicos; niño/adulto, pobremente vestido/luciendo un uniforme impecable, sometido/ agente de la ley, sucio/ limpio, descalzo/calzado.

El cuidado en la composición de la imagen y el armado de la pose deja lugar sin embargo a la presencia del azar, de lo inesperado. Detrás del policía puede verse, a la altura de su hombro, un cuerpo que se asoma. También acá encontramos al testigo curioso que presencia la toma y acusa recibo del fotógrafo.



Figura 7. Martín Chambi, *Músicos populares* (1934) Archivo Fundación Chambi.

En esta otra toma, que retrata a un grupo de músicos dentro del estudio del fotógrafo, vemos una manera distinta de convivencia entre la pose y aquello que intenta “escapar” de la misma. Los cuatro músicos se presentan con sus instrumentos y adquieren la postura que suponemos implica la ejecución de estos. El arpa se constituye como un personaje más, su tamaño y emplazamiento, en el medio de los cuatro, jerarquiza a

este instrumento sobre el resto. Su ubicación en diagonal genera dinamismo, profundidad y rompe la frontalidad del encuadre.

Solo tres de los ejecutantes parecen “vestidos para la ocasión” con traje y zapatos. El cuarto integrante, el más pequeño, no viste traje sino un suéter blanco, es el único que se presenta de manera frontal al objetivo. Está descalzo en su pie derecho, y usa una “leve” sandalia en el izquierdo. Forma parte del grupo, pero también se distingue de él, genera extrañamiento, introduce lo inesperado, irrumpe y punza nuestra mirada a la manera del “punctum” barthesiano (Barthes 2005, 57). Su aspecto no parece controlado desde la puesta en escena. Nos obliga a preguntarnos si es producto del azar, si podemos distinguir entre la verdad y el artificio.

En estas fotografías “todo es pose”, lo que nos recuerda que en el retrato el modelo desempeña un rol activo, de manera concreta y consciente participa de la construcción de su imagen. Siguiendo la perspectiva que proponen Silvia Molloy (2012, 42) y Olivier Lugon (2010, 159-161) preferimos no pensar a la pose como falsificación o mentira, como una máscara que oculta aspectos vergonzosos al tiempo que muestra lo que se “pretende ser”. La pose, para estos autores, es un gesto de poder que queda del lado del modelo, evidencia que su sometimiento a las necesidades del fotógrafo no es total, sino que toma decisiones respecto a su propia imagen. En el retrato la pose es el lugar de cristalización de un pacto entre el retratado y el artista.

Hay otro factor que interviene en el armado de la pose y en las primeras décadas del siglo xx escapa a la decisión de los sujetos implicados: el tiempo de exposición. Durante los segundos, o minutos, que se necesitaban para la realización de la toma el sujeto debía permanecer inmóvil y ese estatismo, en sí mismo, produce solemnidad. Las imágenes de Chambi y Olds nos recuerdan que no estamos frente a un acontecimiento sacado “de la vida real” sino que es una actividad concreta y específica, autónoma e irreductible a cualquier otra. Los dos fotógrafos exponen a la vez un mundo y una forma particular de “construirlo fotográficamente”. Aunque solemos olvidarlo, en las imágenes vemos siempre a los sujetos junto con las formas y procedimientos que los registran (incluidas las limitaciones y posibilidades que la tecnología impone al creador en cada época). Como veremos más adelante ese será un aspecto central que Srur y Castro Pietro incorporarán en sus trabajos.

## RETRATO. UNA DISCUSIÓN SOBRE EL GÉNERO

Los retratos cumplen funciones domésticas y sociales. Representan a la familia, al grupo de trabajo o al personaje público, pero también los construyen. Son imágenes que confirman lo que se desea ser, transmiten respetabilidad y dignidad. Presentan ideales, alimentan el modelo, son una declaración de estatus: honor militar, virtud femenina, autoridad masculina y sobre todo clase (Gordon 2017, 86). Analizar el retrato fotográfico nos obliga a considerar dos maneras antagónicas que establecieron sus formas y usos, prácticamente desde el inicio.

En lo que se refiere a la introducción del principio panóptico en la vida cotidiana, la fotografía unió las funciones honoríficas y represivas. [...] cada retrato encontró su lugar en una jerarquía moral y social. El momento “íntimo” de la individuación sentimental, la mirada a los ojos inmóviles de la persona amada, fue ensombrecido por otras dos miradas públicas: una hacia arriba, a nuestros “superiores” y otra hacia abajo a nuestros “inferiores” [...] A partir de ese momento podemos hablar de un archivo [...] el archivo general, el que los incluye a todos contiene [...] los héroes, líderes, ejemplos morales, celebridades, como a los pobres, enfermos, los locos, los criminales, las minorías raciales, las mujeres[...] (Sekula 1997, 143).

Todo régimen perceptivo está modelado en parte por enfrentamientos de clase. Retratar a personas de “baja categoría social” como pueden ser los trabajadores manuales y los tipos populares, implica un punto intermedio entre las funciones honoríficas y represivas. Es clara la intención de los fotógrafos de registrar con dignidad a esos sujetos y darles prestigio a través de sus oficios, esto implica poner en práctica una serie de convenciones de representación que caracterizan al retrato ocupacional.

## EL RETRATO DE OFICIO

Miguel Ángel Cuarterolo (1999, 31) define el retrato ocupacional como un tipo particular que se distingue del resto por brindar información concreta y relevante sobre la profesión de la persona retratada. En él el modelo suele estar presentado con los objetos, poses y entornos propios de su oficio. La posibilidad de definir a la persona desde su hacer<sup>5</sup> nos enfrenta a una paradoja: ¿podemos seguir pensando a estas representaciones como retratos? Jean Luc Nancy sostiene:

El *retrato verdadero* se concentra en aquello que los historiadores del arte han ubicado bajo la categoría del “retrato autónomo”, donde el personaje representado no ejecuta ninguna acción ni muestra expresión alguna que aparte el interés de su persona misma. Podríamos decir: el retrato autónomo debe ser –y dar– la impresión de un sujeto sin expresión (Nancy 2006, 14).

Por eso frente a toda imagen (pictórica, fotográfica, cinematográfica) que presenta a trabajadores en el ámbito de su hacer se abre la pregunta acerca de si está allí en su carácter de sujeto o como encarnación de una profesión. Si importa en sí mismo, como individuo, o evoca a un grupo que lo excede, funcionando como una sinécdoque que nos muestra la parte en representación de un todo.

Las fotografías que vemos a continuación son retratos ocupacionales. En ellas aparece el fotógrafo con sus elementos de trabajo lo que evidencia por un lado la jerarquización del oficio, pero además habilitan una reflexión sobre la imagen, la mirada, el

<sup>5</sup> Si establecemos la relación con la pintura, el modelo “posa” en el retrato y “hace cosas” en la denominada pintura de género. En los retratos de oficios que observamos, tanto los individuales como los grupales, vemos una conjugación de ambas.

arte y la técnica. Ubican a la fotografía en el cruce entre lo artístico y lo mágico, entre la industria y el espectáculo de ilusiones.



Figura 8. Harry Grant Olds y su hermano Charles, probablemente en el estudio Bishop de Sandusky, donde comenzó su carrera fotográfica. Ferrotipo de autor no identificado (ca. 1885). Gentileza Archivo Fundación CIFHA.

En este ferrotipo, de autor no identificado, observamos a Olds y a su hermano. La juventud da cuenta del acercamiento temprano que tuvo al oficio. La placa presenta rayones y manchas, producto del paso del tiempo, de sus condiciones de guardado y conservación. Ese daño es testigo de la “otra temporalidad” que también quedó plasmada en el soporte. Harry aparece manipulando la cámara y su imagen se observa nítidamente. Su hermano, en cambio, queda difuminado lo que lo “empuja” a un segundo plano de jerarquía dentro de la composición. La convivencia en un mismo espacio de sujetos nítidos y borrosos forma parte de las posibilidades expresivas de la imagen técnica. La sensación de estar frente a una presencia y una ausencia a la vez es propia de la imagen que nos devuelve el espejo, la fotografía o el cine. La presencia “fantasmal”, esos cuerpos “carentes de corporeidad”, es uno de los aspectos que acercó la fotografía a los espectáculos de ilusionismo. Este retrato de oficio nos presenta al fotógrafo como un demiurgo que compone sus imágenes articulando la técnica y la magia.

Catherine Russell (2018, 107) retoma la noción de “inconsciente óptico” de Walter Benjamin, para señalar la manera en la que se produce un vínculo indisoluble entre la tecnología y la “magia”. Hay cosas que solo aparecen ante la cámara, (o por la cámara)

que no estaban allí antes. El inconsciente óptico se refiere tanto a la proyección psíquica como a la memoria involuntaria desencadenada en el espectador, la imagen despliega algo que estaba “encriptado” y que nadie conocía en el momento de la exposición.



Figura 9. Martín Chambi, Chambi trabajando en su estudio de la calle Marqués, junto a su equipo de ayudantes (ca. 1935). Archivo Fundación Chambi.

De manera opuesta, esta obra de Chambi nos presenta al fotógrafo como un artista en el sentido más tradicional de la palabra. El estudio, con sus enormes ventanales que permiten el ingreso de la luz natural no está poblado por cámaras, luces, trípodes u otros objetos relevantes del oficio. Chambi se presenta así mismo trabajando junto a su grupo de ayudantes. Su pose de tres cuartos de perfil, contemplando la obra a la distancia y retocando la imagen que está en el atril, es idéntica a la de un pintor en su atelier. La colección de retratos presentes en el estudio, y expuestos con claridad al objetivo de la cámara, enfatiza la correspondencia entre la fotografía y la pintura, como si una continuara lo que había sido dominio exclusivo de la otra. La influencia del Pictorialismo en algunas de las fotografías de Chambi es notoria, (el alto contraste de valores, la imagen difuminada, la iluminación a lo “Rembrandt”, el borrado de los límites precisos) este autorretrato en estudio no hace sino confirmar la necesidad de legitimación de una profesión que sigue teniendo como modelo y referente a su “hermana mayor”.

El ferrotipo de Olds (de Olds porque forma parte de la escena y no porque lo haya tomado, acá el fotógrafo está paradójicamente frente a la cámara y detrás de ella, es modelo y operador) junto a su hermano es sin dudas una imagen producida por una máquina, y pone a la máquina como centro de la escena. Solo en ella y a través suyo es posible mirar lo que vemos, aquello que escapa a la percepción “natural” y es creado en el momento del registro o el revelado. El retrato en estudio de Chambi nos recuerda la herencia pictórica y la aspiración de alcanzar el estatus de “Arte” que tenía la fotografía de aquellos años. Toda imagen nueva convive con otras y se inserta en una tradición, retoma y discute formas antiguas de mirar.

## RETRATOS DE GRUPO

Otra forma en la que aparecen los trabajadores en las fotografías de Olds y Chambi es en grupo. En el retrato grupal se pone en escena a una serie de personas donde lo individual queda subordinado, al menos en algún aspecto, a un grupo de pertenencia. Vemos un conjunto donde los sujetos forman parte de una unidad más compleja que puede tener como denominador común su profesión, condición social, origen étnico o nacionalidad, entre otros.



Figura 10. Martín Chambi, *Orquesta de la familia Echave* (1931). Archivo Fundación Chambi



En la *Orquesta de la familia Echave* observamos a un grupo de personas unido con un doble propósito. Por un lado, identificamos un retrato familiar, donde todos posan siguiendo pautas precisas. El padre se ubica en un lugar central de la composición y el resto de la familia: mujer, hijos (incluso a veces mascotas) a su alrededor. La presencia de los niños pequeños, sentados en el piso, evidencia esa estructura jerárquica. El retrato de familia estaba destinado a los álbumes o a ocupar un lugar de privilegio en las salas de estar de los hogares, tenía una circulación privada y restringida. Pero también vemos un retrato de oficio. Los miembros de la familia son, a la vez, integrantes de una orquesta. El retrato grupal es a la vez profesional y familiar.



Figura 11. Harry Grant Olds, *Selección, embalaje y embarque de manzanas en el puerto de frutos, Tigre* (ca. 1910). Gentileza Archivo Fundación CIFHA.

En esta imagen Olds registra a vendedores del puerto de frutos. Los hombres y la fruta están ordenados, expuestos como si formaran parte de una enorme vitrina de exhibición.

En primer plano, y ocupando casi la mitad del cuadro, vemos los canastos con la mercadería, detrás de ellos, los hombres. Las distintas poses evidencian distintas tareas: en primera fila se encuentran los que exhiben las manzanas, parados detrás los que cargan y en un último plano, vistiendo una camisa blanca que resalta sobre el encuadre negro de la puerta, un hombre apoyado en un barril. Orden, exposición, tareas repartidas, jerarquía.

## ARTE Y DOCUMENTO

Las fotografías que analizamos se ubican en el intersticio entre el arte y el documento. En todas ellas reconocemos escalafones del orden social, nos dan información acerca de las costumbres, las modas o las actividades de los trabajadores, pero sería incorrecto pensar que su valor acaba allí. Las imágenes condensan esa “sensación de verdad” que sentimos frente a la fotografía, pero también al cuidado de la forma, a la composición, el uso dramático de la luz, la evidencia del dispositivo y las trampas que puede tenderle a la mirada.

Podemos encontrar en ellas lo que Jacques Rancière define como “imagen pensativa”. Según este autor, una imagen de tal tipo daría cuenta de una indeterminación entre la noción común de la imagen como doble y la misma concebida como operación de un arte. La imagen pensativa se sitúa en el medio de ambas, en una zona de indeterminación “entre pensado y no pensado, entre la actividad y la pasividad, entre arte y no arte” (Rancière 2010, 105). El debate acerca del estatuto artístico de la imagen fotográfica, sabemos, es tan viejo como el propio dispositivo.

La idea de “documento fotográfico” aparece en la literatura especializada en el siglo XIX cuando es presentada en sociedad, pero no será hasta después de los años 20 que “lo documental” comienza a entenderse como un tipo particular de “estética”, algo similar a un “género”. Todo el proceso de “legitimación” de la fotografía como arte busca, para alejarse del registro puramente mecánico, separar el uso creativo del medio (trascender la realidad, saber seleccionar) de sus vulgares funciones documentales (Lugon 2010, 21).

Todas las fotografías de Olds que analizamos son anteriores a la década del veinte. En esos años el documental no era considerado un género estético sino más bien su negación. El fotorreportaje y la foto de denuncia social aún no estaban entre las posibilidades reconocidas del medio. El desarrollo del llamado “estilo documental” en los años treinta coincide con el interés por la documentación y la valoración del archivo. Las mismas fotografías que sirven como documentos (antropológicos, sociológicos, culturales) y forman parte de archivos administrativos o históricos pueden ser contempladas desde una mirada puramente estética. Preguntarse dónde está el límite entre ambos carece de sentido cuando la permeabilidad de estas categorías y la fusión de los géneros es permanente.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Este debate puede enriquecerse desde diversas perspectivas: Walter Benjamin (2014) establece una distinción entre obra y documento; Catherine Russell (2018) se pregunta en qué momento una imagen se convierte en documento; Mieke Bal (2009) distingue entre el régimen de la imagen y el de la obra visual y J. M. Schaeffer (2001) expone lo difusas que son las categorizaciones genéricas fotográficas.



Figura 12. Martín Chambi en una de sus exposiciones (ca. 1930). Archivo Fundación Chambi.

## NUEVAS MIRADAS SOBRE VIEJAS FOTOS: RESIGNIFICACIONES DEL ARCHIVO

El archivo es a la vez una entidad paradigmática abstracta y una institución concreta. Es un gran conjunto sustitutivo, un “almacén enciclopédico de imágenes intercambiables” que facilita la relación de equivalencia entre ellas (Sekula 1997, 150). Esta concepción del archivo sienta las bases de los proyectos de Alfredo Srur y Castro Prieto. Ambos seleccionan, revelan, positiván y amplían imágenes de las colecciones de Olds y Chambi, respectivamente, y desde allí crean las suyas propias. Ese trabajo no se limita a la preservación de un patrimonio fotográfico que se considera valioso, también funciona como estímulo para la creación de obras nuevas, donde los procedimientos digitales y analógicos se complementan y la curaduría y revelado de la obra ajena es también una manera de resignificar la propia.

Estos fotógrafos ponen en diálogo, tanto desde el montaje de las exposiciones como en la edición de libros y catálogos, imágenes de épocas distintas lo que estimula a realizar comparaciones, a establecer similitudes y diferencias. Producir fotografías nuevas partiendo de obras anteriores es otra forma de subvertir, desafiar y enriquecer sentidos.

Los nuevos contextos interpretativos son capaces de crear obras dinámicas donde el presente descansa en el pasado y estimula predicciones sobre el futuro. Pero sobre todo nos recuerdan que las imágenes en sí son una experiencia histórica, no solo lo que en ellas se representa (Russell 2018, 15).

En 2014 Alfredo Srur realizó una nueva versión de la imagen de la casilla de Olds, en ella se observa la misma precariedad que nos mostraba el fotógrafo americano un siglo atrás, pero con los materiales actuales que caracterizan a la marginalidad hoy:



Figura 13. Harry Grant Olds, *Vivienda precaria en la quema de basura* (1901).  
Gentileza Archivo Fundación CIFHA.

nylon, puertas prefabricadas, plásticos, cartones. Esta fotografía es en sí misma una práctica de montaje, una puesta en evidencia de la relación que hay entre lo viejo y lo nuevo, el residuo, la fractura, los desechos, lo “fuera de lugar”. La fotografía de Olds forma parte de este gran collage de elementos.

No debemos leer la relación entre una y otra como un devenir en curso, nada indica que aquella Argentina se convertiría necesariamente en esta otra, como un destino ya escrito que se va desarrollando en una sucesión de causas y efectos previsibles. La casa en la quema de basura que Olds tomó hace más de 100 años circuló como tarjeta postal, junto a otras imágenes de espacios, monumentos, industrias y edificios públicos. En ella se veían los aspectos “pintorescos” y “primitivos” de un país que emprendía su proceso de modernización. El mismo motivo, reinterpretado por Alfredo Srur hoy ya no puede circular como postal pintoresca, la fotografía se impone como una denuncia de la pobreza endémica que sufre nuestro país hace décadas. La idea de un futuro promisorio queda acá abolida. Trabajar con un archivo fotográfico ajeno como punto de partida de una obra propia implica la búsqueda de un denominador común que, de alguna

manera, imbrique ambos universos. Srur quiere encontrar qué queda de ese mundo hoy (porque supone que existió pero que todavía, de alguna manera, existe). Esas fotografías hace un siglo no funcionaban como “fotorreportaje”, no pretendían establecer una denuncia, ni se inscribían en lo que denominamos “fotografía social”, pero hoy se leen atravesadas desde esas perspectivas. Srur comparte la mirada y la sensibilidad sobre los temas sociales sin dejar de señalar que todo se trata de una “puesta en escena”, que es esa construcción lo que le permite hablar de ese pasado en este presente, que todo acto de fotografiar es un hecho creativo que funda su referente antes que encontrarlo.

En 1990, por iniciativa del Círculo de Bellas Artes de Madrid y la editorial Lunwerg, los fotógrafos españoles Juan Manuel Castro Prieto y Juan Manuel Díaz Burgos fueron convocados para viajar a Perú para hacer un relevamiento y positivar las placas del archivo Chambi. De la selección de obras surgieron muestras, catálogos y libros. Castro Prieto realizó otros viajes donde siguió los pasos del fotógrafo peruano por la geografía, los paisajes y los pobladores del país, y observó la transformación que sufrió debido al auge del turismo, las migraciones internas y las sucesivas crisis económicas y sociales.<sup>7</sup>



Figura 14. Martín Chambi. *Boda de don Julio Gadea, prefecto del Cuzco* (1930).  
Archivo Fundación Chambi.

<sup>7</sup> Más informaciones en el sitio oficial: <https://www.castroprieto.com/>.



Figura 15. Juan Manuel Castro Prieto, *Boda de Leonardo y Magdalena Huracondo* (2009). Gentileza del fotógrafo.



Figura 16. Martín Chambi, *Niño mendigo* (1934). Archivo Fundación Chambi.



Figura 17. Juan Manuel Castro Prieto, *Iván Bryan*. Santo Tomás, Chumbivilcas (2009). Gentileza del fotógrafo.

En los epígrafes que titulan las fotos encontramos una clave para interpretar el cambio de criterio respecto al tratamiento de los sujetos expuestos. La imagen de Chambi dice *Niño mendigo*, no nos llega el nombre del modelo, funciona solo como un exponente de la marginalidad infantil de la época. En cambio, sí conocemos el nombre del lustrabotas sacado por Castro Prieto, dejamos la “tipificación” (que siempre involucra una mirada sobre la persona racista, clasista, sexista etc.) y pasamos a la “individualización”. Algo similar podemos señalar en la fotografía de la boda. En la de Chambi solo figura el nombre del esposo, personaje de jerarquía social, (y seguramente el motivo por el que fue tomada la imagen) pero en el epígrafe que acompaña la imagen de la boda tomada por el fotógrafo español figuran los nombres de ambos cónyuges.

La relación ente la imagen y el texto que la acompaña y complementa no es menor, sabemos que el epígrafe es un recurso fundamental para anclar el sentido volátil que



Figura 18. Juan Manuel Castro Prieto, *Nazaria Alpérez y Alejandra Checia*. Santo Tomás Chumbivilcas (2009). Gentileza del fotógrafo.

tienen las fotografías. El pie de imagen agrega información relevante, completa, ordena y significa lo que vemos. En este caso evidencia el vínculo que el fotógrafo establece con los modelos, el criterio con el que los presenta implica la defensa de su individualidad.

En sus viajes a Perú Castro Prieto no registra con su cámara solo la “realidad social”. Su trabajo expone el otro referente, quizás el fundamental, las propias imágenes de Martín Chambi. La foto hace referencia a otra foto, la reflexión gira en torno al imaginario que creó el fotógrafo peruano.

De manera similar al trabajo que hizo Srur sobre la casilla de Olds acá observamos el recorte, el rejunte, la cita y el fragmento como elementos constitutivos de la imagen. Ese fondo mixto sobre el que se imprimen las figuras se arma entre el telón pintado del estudio de Chambi y la calle. Vemos en esta fotografía dos tipos de “modelos” aquellos



que parecen ser el objetivo del fotógrafo, enmarcados por el telón de manera idéntica a como lo establece la práctica en el estudio fotográfico, y aquellos otros, tan presentes como los primeros, que se paran al costado y por fuera de él. Si en la foto de Srur la puesta en escena se evidencia con la incorporación de la fotografía histórica como un elemento más de esa vivienda armada de restos y descartes, acá es el telón lo que funciona como elemento aglutinador entre el pasado y el presente. Conviven en este tiempo-espacio fotográfico la ropa propia de la modernidad globalizada (gorras, camisetas, jeans) con las vestimentas y sombreros propios que usan las mujeres del altiplano.

El fuera de foco en la parte inferior de la imagen crea un efecto de “irrealidad” de evaporación, de ensoñación, una mirada que no se ofrece como “directa” sino creada por el lente y sus potenciales expresivos. Ese “mirar de nuevo” no se circunscribe a recorrer los mismos espacios, detenerse en sus personajes y reconocer los lugares donde los fotógrafos de antaño trabajaron sino en interrogar a la imagen, presentarla en su materialidad, forzar su sentido, mostrar su potencia evocadora.

## COMENTARIOS FINALES: SOBRE EL MUNDO Y SU REPRESENTACIÓN

Estas miradas contemporáneas de archivos históricos nos enfrentan al contexto dinámico de países que, como todos en América Latina, se acomodaron a la modernidad de una manera limitada y periférica. En su capacidad para conservar el pasado en objetos materiales concretos (imágenes, cartas, documentos, objetos de diversos tipos) el archivo habilita la emergencia de nuevos sentidos tanto de aquello que llamamos “realidad” como de las imágenes que se hicieron (se hacen) sobre ella.

Alfredo Srur comenta que al recorrer la zona del Bajo flores, donde sacó la fotografía de la casilla, mostró a los vecinos del barrio la imagen de Olds y lo primero que vieron fue la figura del hombre sentado afuera, en el costado derecho de la misma, casi no se detuvieron en la casa (Villar 2017). Ese centrar la atención en un aspecto considerado “periférico” es solo una de las posibilidades de relectura y resignificación de la imagen. Srur y Castro Prieto instituyeron un diálogo con el pasado, pero sobre todo con las imágenes que otros nos legaron de ese pasado. El positivado de las placas de los archivos creó una imagen nueva “usando la luz” que los negativos de Olds y Chambi guardaron durante más de 100 años (Authier 2017). Para realizar sus propias fotografías viajaron, visitaron espacios y revivieron situaciones que sus maestros habían atravesado previamente. En ambos trabajos la relación entre el presente y el pasado se torna compleja. El nuevo sentido no reniega del anterior, sino que convive con él y demuestra que la ambigüedad intrínseca que conlleva toda imagen impide suponer que hubo “un sentido” anterior que podría ser reemplazado por otro actual.

Srur y Castro Prieto retoman uno de los aspectos constitutivos de las obras de sus colegas, crear fotografías que se ubiquen en el intervalo entre el arte y el documento, donde el valor indicial se completa y complejiza con el valor estético. Para ello exponen el montaje y el armado de la escena, renuncian a la idea de que es posible una com-

presión global y un “reflejo objetivo”. Interpretan por “fragmentos” que desmontan y vuelven a montar, presentan las costuras que unen las cosas viejas con las nuevas.

Las imágenes delimitan lo visible de una época y lo que se debe mirar. Aunque nos cansemos de repetir que la imagen mecánica es múltiple, idéntica a sí misma y repetible, cada revelado manual en laboratorio y cada puesta en circulación en contextos receptivos diversos hacen también de ellas “piezas únicas”. El trabajo con el archivo implica volver a mirar donde otros ya miraron y desde allí construir nuevos mundos complejos y enriquecidos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alexander, Abel y Luis Priamo. 2011. “Noticias de un desconocido”. En *H.G. Olds. Un norteamericano retrata la Argentina. Fotografías 1900-1943*, 30-31. Buenos Aires: Antorcha.
- Authier, Ariel. 2017. “Sales de plata”. Texto curatorial de la muestra realizada en FOLA. Buenos Aires. <https://verrev.org/2017/11/27/espejos-de-plata-olds-srur-alfredo-srur-h-g-olds/> (16 de marzo 2022).
- Barthes, Roland. 2005. *La cámara lúcida*. Traducido por Joaquim Sala Sanahuja. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, Walter. 2014. *Calle de mano única*. Traducido por Ariel Magnus. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- Colorado Nates, Óscar. 2013. “Martín Chambi: fotografía indígena vs. fotografía indigenista”. <https://oscarenfotos.com/2013/09/01/martin-chambi-articulo/> (27 de mayo, 2022).
- Cuarterolo, Miguel Ángel. 1999. “El retrato ocupacional”. En *Memorias del VI Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, 31-33. Buenos Aires: CEP.
- Foucault, Michel. 2015. *Arqueología del saber*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Gordon, Linda. 2017. *Dorothea Lange. Una vida más allá de los límites*. Traducido por Jofre Homodes Beutnagel. Barcelona: Circe.
- López Mondéjar, Pablo. 1990. “La magia de Martín Chambi”. En *Martín Chambi 1920-1959*. Barcelona: Lunweg/Círculo de Bellas Artes.
- Lugon, Olivier. 2010. *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Traducido por Antonio Fernández Lera. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Mieke, Bal. 2009. “La polémica sobre el objeto de los estudios visuales”. *Revista Estudios Visuales* 2, enero: 11-50.
- Molloy, Silvia. 2012. *Poses de fin de siglo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Nancy, Jean Luc. 2006. *La mirada del retrato*. Traducido por Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nóvoa, Alexandra. 2011. “Entrevista a Teo Chambi (Cusco, Perú)”. *Indexfoto*. Blog del Centro de Fotografía. <https://indexfoto.montevideo.gub.uy/articulo/entrevista-teo-chambi-cusco-peru.html> (16 de marzo 2022).
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Traducido por Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial.
- Schaeffer, Jean Marie. 2001. “La fotografía entre visión e imagen”. En *La confusión de los géneros en fotografía*. Traducido por Cristina Zelich, editado por Valérie Picaudé y Philippe Arbàzar, 16-21. Barcelona: GG.

- Russell, Catherine. 2018. *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Durham/ London: Duke University Press.
- Sekula, Alan. 1997. "El cuerpo y el archivo". En *Indiferencia y singularidad la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Traducido por Xavier Monchis, editado por G. Picazo y J. Ribalta, 133-200. Barcelona: G.G.
- Villar, Eduardo. 2017. "Vuelve a brillar la luz de hace cien años". *Revista Ñ*, 28 de noviembre. [https://www.clarin.com/revista-enie/arte/vuelve-brillar-luz-hace-cien-anos\\_0\\_ryleopclz.html](https://www.clarin.com/revista-enie/arte/vuelve-brillar-luz-hace-cien-anos_0_ryleopclz.html) (16 de marzo 2022).

Fecha de recepción: 30.05.2022

Versión reelaborada: 2.01.2023

Fecha de aceptación: 27.06.2023