



N° 120

*Imágenes del espacio público.
Buenos Aires 1900.*

Marta Mirás

Relatores: Rafael Iglesia

Septiembre de 2001

Imágenes del espacio público Buenos Aires 1900

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

La ciudad del 1900 se muestra, se reproduce, quiere alumbrarse con la luz sus de imágenes. Ansiosa, se brinda en fotografías de álbumes, postales, publicaciones; aprovechando estos medios para revelarse, y de este modo concretar deseos presentes en la cultura desde siglos atrás. Deseos de reproducir la imagen percibida por el ojo para ofrecerla a otras miradas. Deseos que se habían concretado con la invención del daguerrotipo en la Francia de la segunda década del siglo XIX.

Los daguerrotipos más antiguos que se conservan del espacio público de Buenos Aires datan de 1842, y un año después se publicaban avisos ofreciendo novedosos *retratos* realizados con esta técnica.

Desde entonces se experimentó con procesos y sustancias sensibles a la luz hasta que hacia fines del siglo se impuso el rollo de película fotográfica.²

En aquellos comienzos, fotografía y pintura estuvieron hondamente entrelazadas, pintores y aficionados a la pintura se vincularon con la fotografía, fueron frecuentes los intercambios e influencias en el campo de la construcción de imágenes; cuadros y daguerrotipos convivieron en las salas de las viviendas de la ciudad.³

¹ Martínez Estrada, Ezequiel (1957), p. 32.

² Soporte de metal (daguerrotipo y ferrotipo) o con placas húmedas al colodión (ambrotipos, fotografías, diapositivas). Las placas de colodión sustituyeron paulatinamente a los daguerrotipos, a partir de 1871 fueron vendidas al público; la utilización del rollo de película hacia el fin del siglo facilitó la práctica del aficionado.

³ Numerosos avisos publicitarios ofrecían ambas: el conocido fotógrafo Benito Panunzi produjo varios álbumes de fotos de la ciudad donde se presenta: "Album de vistas y costumbres de Buenos Aires, trabajos de Benito Panunzi. *Profesor de dibujo y retratista al óleo*". Baltasar Verrazi, publica en "El Nacional" del 12 de enero de 1865 este anuncio: "ha abierto su taller de pintura histórica y retratos al óleo en la calle Florida N° 134. También se sacan *retratos de fotografía*. Un grupo importante de pintores franceses también producían daguerrotipos. Sus locales se ubicaban en la calle Perú, ofrecían pinturas y *"nuevos retratos de fotografía"*. Pintores argentinos incursionaron en la fotografía, como Carlos Morel, que al final de su vida (1894) se dedicó a la fotografía en el pueblo de Quilmes. Otro ejemplo destacable fue Cándido López; se conserva un daguerrotipo que parece ser una síntesis de ambas prácticas: muestra a Cándido López pintando el retrato de Mitre. Por otro lado, la pintura urbana de fines del s. XIX recurrió a imágenes fotográficas, el pintor austriaco Kaufmann realizó dos cuadros de Buenos Aires desde Europa, uno de Casa de Gobierno y parte de Plaza de Mayo y otro de la calle Florida, a partir de tomas fotográficas. Esta práctica simultánea de pintura y fotografía podemos encontrarla también entre los miembros de la *Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados*. (Tesina: *Una mirada particular*, CEHCAU, 1999)

Algunos trabajos anteriores han dibujado una línea que aquí se intenta continuar, indagando en algunas relaciones que se expresan en los modos de registrar el espacio público, utilizando como fuentes principales imágenes fotográficas.

Con este propósito, y en función de dimensiones de análisis que involucran la ciudad física y la ciudad social, este trabajo explora de modo sistemático los álbumes de fotografías de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFA de A). También extrae una muestra de otras que circularon con el formato de tarjeta postal, y plantea algunos nexos con las publicadas en el Censo Municipal (1904) y en medios de difusión masiva.

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

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

Las fotografías, como fragmentos selectivos de la ciudad, pueden ser consideradas como “microsucesos”, en el sentido que a este concepto le atribuye Calabrese cuando plantea que “observar el (o los) criterios de pertinencia según los cuales se actúa por detalles o por fragmentos, puede decirnos algo sobre cierto gusto de época al construir estrategias textuales, sea de género descriptivo, como de género creativo”⁴

Una hipótesis de partida es que las abundantes fotografías de la ciudad no se reprodujeron como espejo de lo real, sino que se erigieron en convención y construcción significativa. Plantearon modos de registrar que pueden traducir modos de pensar la ciudad, espacio de validación cultural que estos registros permiten volver a ver, ver diferentemente, re-conocer.

⁴ Cfr. Calabrese, Omar (1987), p. 85.

Se intentará revisar también qué función ejerció esta selección y circulación de imágenes, partiendo de características que pueden involucrar el sentido didáctico que expresaban y de validación de ciertos rasgos del espacio público.

1- Marco conceptual

La imagen fotográfica: un estado inicial de la cuestión.

Del sumamente rico y diverso campo del saber que involucra nociones complejas en torno a la imagen visual, básicamente en este abordaje se plantea que “hablar de imagen será hacerlo de un soporte de la comunicación visual en el que se materializa un fragmento del universo perceptivo que representa la característica de prolongar su existencia en el curso del tiempo”.⁵

En principio, partiendo de un marco en elaboración para su aplicación consideramos distintas líneas y posibilidades de abordaje.

Por un lado, como hace referencia la cita inicial de este texto (E. Martínez Estrada), rescatamos el valor documental de la fotografía tradicional. Su relación de estrecha semejanza con el referente nos aproxima a esa síntesis particular de lo que fue la ciudad; esta condición ha aflorado ineludiblemente en el recorrido por las imágenes.

Sin embargo, como mencionamos, la mirada que selecciona en un tiempo histórico un conjunto de imágenes de las múltiples posibles del espacio público despliega códigos significativos, estéticos y sociales a los que hemos intentado aproximarnos.

Para la cuestión de la significación consideramos el rumbo de la semiología, en especial los trabajos de Umberto Eco, que siguiendo a Pierce, sitúa a la percepción y la significación como pares complementarios. Desde este marco, la cultura se concibe como un fenómeno semiótico, en tanto “iconismo y convención”, premisas desde las cuales se articulan las propiedades culturales subyacentes en las representaciones fotográficas.⁶

⁵ Zunzunegui, Santos (1995), p. 22.

⁶ Sobre todo en Eco, Humberto (1976) y (1981).

En esta tónica, aunque muy revisado por Eco (entre otros), la semiología de Roland Barthes desde el análisis estructural, aporta textos fundantes sobre la connotación del “mensaje fotográfico”. Y que sin embargo se confrontan en su última obra con la idea de “textos de placer”, donde se diluye aquella búsqueda de la estructura como categoría del conocimiento y adquiere relevancia la cuestión del sujeto.⁷

En relación a los modos de enunciación y la experiencia del espectador, desde la lógica de la “imagen dialéctica” resultan un notable aporte los trabajos más recientes de Didi-Hubermas que apuntan a repensar este perpetuo dilema de lo visual.⁸

Como mencionamos, los códigos estéticos vinculan a la fotografía con la tradición de la pintura artística. En este sentido, Gombrich ha destacado el convencionalismo de los códigos imitativos como la fotografía y el plano, comparando las particularidades de ambos registros al representar el mismo objeto arquitectónico. Es desde estas instancias comparativas de distintos medios expresivos que incorporamos sus estudios.⁹

Para la observación de las componentes visuales seguimos a Vilches considerando nueve variables articuladas en torno a dos valores perceptivos básicos: valor cromático: contraste, color, nitidez, luminosidad, y valor espacial: planos, formato, profundidad, horizontalidad, verticalidad.¹⁰

Como también los trabajos que se abocan a las posibilidades de aproximación a la condición material; en este sentido, la fotografía involucra ciertas particularidades que según Gubern son: sólo información óptica, bidimensionalidad, estaticidad, alteración del cromatismo, encuadre: límite infranqueable, relación entre captación visual directa del mundo y la imagen fotográfica, composición granular, y como elemento básico: la luz.¹¹

⁷ Sobre todo en Barthes, Roland, (1972) y cfr. (1980).

⁸ “Ahora bien, ni el objeto ni el sujeto ni el acto de ver se detienen nunca en lo que es visible (...) es preciso tratar de volver al punto de inversión y convertibilidad, al motor dialéctico de todas las oposiciones. Es el momento preciso en que lo que vemos comienza a ser alcanzado por lo que nos mira.” Didi-Huberman, George (1997), p. 47.

⁹ Sobre todo en Gombrich, Ernst H (1982), p. 164 y ss.

¹⁰ Cfr. Vilches, Lorenzo (1983). Otros autores considerados fueron Dondis, D. A. (1976). Sontag, Susan (1973). Weber, Eva (1995).

¹¹ Y desde esta consideración de sus particularidades en su realización técnica define a la imagen fotográfica como: “fijación fotoquímica mediante un mosaico irregular de granos de plata y sobre una superficie soporte de signos icónicos estáticos que reproducen en escala, perspectiva y gama cromática variable las apariencias ópticas contenidas en los espacios encuadrados por el objetivo, durante el tiempo que dura la apertura del obturador.” Gubern, Roman (1974), p. 9.

Desde otra línea, los códigos sociales afloran en el modo de captar los diversos grupos en la ciudad. En este sentido, abonamos al camino trazado por Pierre Bourdieu y por García Canclini, con sus aportes acerca del rol social y cultural de la fotografía que hemos utilizado para la observación de la dimensión social de la ciudad. Adherimos con García Canclini a que "... lo que un grupo social escoge como fotografiable revela qué es lo que considera digno de ser solemnizado, cómo fija las conductas socialmente aprobadas, desde qué esquemas percibe y aprecia lo real".¹²

En la producción historiográfica local distintos autores han recurrido a las posibilidades documentales de la fotografía, como también se han detenido en sus relaciones y significaciones.

Como ejemplo, dentro del estudio del impacto modernizador en la ciudad de Buenos Aires en torno al 1900, Liernur hace referencia en su trabajo "La ciudad efímera" a la fotografía antigua como fuente para rastrear ciertos rasgos de Buenos Aires. "La ciudad efímera se registra en los censos, como comprobamos en seguida, pero ésta es una huella demasiado tenue, no decisiva para este objeto (...) En las fotografías y los daguerrotipos, en cambio, el espectro se reconoce con las mismas formas borrosas y lejanas de la escena clave de *Blow up*".¹³

Y en relación a la cuestión la significación, Silvestri analiza un grupo de imágenes fotográficas que circularon en el formato de tarjeta postal como representativas de cierta idea de "Argentina", pero vinculadas no a los espacios urbanos sino a sus paisajes naturales.¹⁴

Por último, este trabajo es deudor del aporte que para el conocimiento y difusión de la imagen de la ciudad en torno al Centenario realizó la investigación y exposición "*Buenos Aires 1910: Memoria del Porvenir*", en la que participaron 18 curadores argentinos y norteamericanos, con la dirección de Margarita Gutman. Se recopilaron 10000 documentos gráficos y otros, que en parte se exhibieron y se publicaron, y que están siendo catalogados en una Base de Datos para su consulta.

¹² García Canclini, Néstor (1982), p. 6 y en Bourdieu, Pierre (1979).

¹³ Cfr. Liernur, Francisco (1993), p. 178.

¹⁴ Tomo este concepto de Silvestri, Graciela, en "Land Shape and national space (1890-1925), ponencia en Conferencia Internacional "La cultura arquitectónica hacia 1900", Buenos Aires, 1999.

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

2- Una colección: Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados¹⁵

Esta Sociedad Fotográfica Argentina (SFA de A), ocupa un lugar especialmente reconocido en el archivo visual de la ciudad, por lo cuantioso de su producción, la calidad visual de sus tomas y de sus cuidadas resoluciones técnicas.

De su manifiesta condición de Aficionados, dice Barthes: "...en el campo de la práctica fotográfica es el *amateur*, por el contrario, quien asume el carácter de profesional: pues es él quien se encuentra más cerca del *noema* de la Fotografía". Si bien, se conoce que algunos de sus socios más destacados han sido también fotógrafos profesionales.¹⁶

El grupo se había formado el 29 de abril de 1889, en la casa del Dr. Francisco Ayerza; y funcionó con una comisión provisoria de señores de la clase dominante de la sociedad porteña.¹⁷

¹⁵ Distintos organismos custodian fotos de la Sociedad: el Archivo General de la Nación, el Museo de la Ciudad de Buenos Aires, el Museo Histórico Nacional, la Academia Nacional de Bellas Artes, el Museo Mitre y la Biblioteca Manuel Gálvez. Paradójicamente, según hemos constatado, las bibliotecas del Jockey Club y del la Sociedad Rural, ámbitos frecuentados por los asociados, no poseen material del grupo.

Según versiones recogidas, se sabe que una cantidad importante se encuentra en archivos privados, algunos han sido detectados como el del Sr. Cristian M. Favier Dubois o el del Dr. Héctor Gotta. (Agradezco a Luis Priamo esta información). Sin embargo, entre los archivos institucionales o privados conocidos ninguno posee un conjunto comparable al del AGN, en especial de fotos de Buenos Aires y es allí donde centramos nuestro trabajo.

La colección en este repositorio está organizada en 46 álbumes, con las siguientes particularidades:

- El N° 39, dedicado a la policía fué desaparecido.
- El N° 45 es un libro con imágenes no identificadas de edición muy posterior.
- El N° 32 consta de dos: el 32 y 32 B.
- el N° 35 fue encargo oficial, su título es: "Comisión marcadora de límites con Brasil" y esta compuesto de tres ejemplares de copias.

Treinta y dos álbumes contienen aproximadamente 50 copias (tamaño predominante: 17x22 cm.). Los otros diez contienen entre 200 a 400 (tamaño menor: 8x8 cm).

Al disolverse la SA de A, este material pasó a formar parte de la firma Witcomb, que compraba colecciones completas de fotógrafos reconocidos y que funcionó como archivo gráfico hasta la creación del AGN.

¹⁶ "El fotógrafo oficial de la Exposición fué el Sr. A. Danino, reconocido miembro de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados" Ferrari, Roberto, "La Exposición Internacional de Ferrocarriles y Transportes Terrestres, 1910" en Memoria del 3º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina. Buenos Aires, 1995, p. 110.

¹⁷ Presidente Dr. Leonardo Pereyra; vicepresidente: Dr. Germán Kurh; secretario Dr. Francisco Ayerza; vocales: Dr. José María Gutiérrez, Dr. Roberto Wernike, Dr. Ricardo N. Murray; Dr. Fritz Busch, Dr. Juan Quevedo, Dr. Isidoro Calderón y Piñeyro." Acta de constitución publicada en Gómez, Juan (1986), p. 117.

Poco después, se instalaron formalmente en calle Florida al 300, contaban en el 1900 con alrededor de cien socios adherentes, muchos de ellos personalidades destacadas en la vida cultural y política de la ciudad.

Al poco tiempo de funcionar, editaron el primer álbum de 52 imágenes, titulado *Vistas de Buenos Aires y Mendoza*. Anualmente organizaban concursos, y con los trabajos premiados se montaron exposiciones, comentadas por diarios y revistas de la época.

En 1893 se trasladaron a la esquina de la calle Perú y la recientemente inaugurada Avenida de Mayo. Continuaron editando álbumes regularmente, cumpliendo también con pedidos oficiales, demandas del exterior, diversas publicaciones argentinas y extranjeras¹⁸. Realizaron excursiones fotográficas por las provincias, pero como es notorio, la mayor volumen de su producción enfocó a Buenos Aires.¹⁹

Detengámonos por un momento en la revista *Caras y Caretas* del 2 de mayo de 1903 donde se publican un conjunto de fotos de la SFA de A seleccionadas de la exposición que realizaron en el salón Costa.

Se advierte la diversidad temática y las cualidades de composición de la imagen, con paisajes que sugieren una atmósfera apacible, motivos que en su armado remiten a cuadros de Corot, tomas de interiores, algunos escasos retratos que captan rasgos de profundidad psicológica, cuidadas y abundantes imágenes de la ciudad que luego fueron incorporadas a los álbumes.

Resulta sugerente como el texto de la nota se refiere a la SFA de A, calificándola como "centro de arte, donde se lucha y se trabaja", como si esta experiencia tuviese que "imponerse" en el medio cultural local.

Distingue dos vertientes de fotógrafos: aquellos que producen meros "clisé", ejerciendo un oficio "mecánico", diferenciándolos de los autores de estos "cuadros" que ofrecen una impresión "artística e intensa". Menciona también el "enfoque pictórico" de las tomas, como rasgo valioso ya que considera que implica una mayor

¹⁸ Como en la "Guía ilustrada de Buenos Aires, para el viajero en la República Argentina" dirigida por Pereyra, Arturo y Florencio Fernández Gómez, y editada por Agustín Etchepareborda, año 1900. Incorpora además de descripciones del país y datos numéricos, fotos de la Sociedad identificadas, junto a otras que se titulan como "fotografías de la guía". Las de la Sociedad llevan título de: Calle Santa Fe, Teatro de la Opera, Iglesia de Santa Felicitas, Interior de Santa Felicitas.

elaboración en la concepción de la imagen. Equipara también a esta muestra con la de grupos europeos en cuanto a su “calidad artística”, haciendo notar el valor que esto supone en un medio cultural periférico como el de Buenos Aires.²⁰

Otro rasgo importante y que la nota también destaca es la cuestión del oficio que involucra el acto fotográfico; como mencionamos este aspecto fue sumamente cuidado por este grupo que contaba con el auxilio de especialistas en buscar la excelencia en la reproducción mecánica de la imagen.

Decía el diario el Nacional del 23-12-1898 al referirse a su asistente de laboratorio: “Don Pietro, (...) es un verdadero artista, y sin duda el más hábil operador que en el arte fotográfico tiene Buenos Aires.” Y en esta veta de experimentación técnica también incursionaron en la fotografía estereoscópica.²¹

2- Un medio de difusión masiva: la tarjeta postal²²

El formato de tarjeta postal fue presentado en 1865 durante del V Congreso postal Alemán, por el consejero del Correo Prusiano Dr. Heinrich von Stephan, debido a que: “la forma actual de cartas no ofrece para un gran número de comunicaciones la suficiente sencillez y brevedad (...) todas las oficinas postales, así como carteros urbanos y rurales podrán vender estas cartas abiertas con dimensiones de un sobre común (...) de papel grueso o cartulina...”²³

En realidad este formato adquirió mayor difusión cuando en 1874 se fundó la Unión Postal Universal y poco después surgen tres variantes postales: “entero postal”: tarjeta con el franqueo impreso, “tarjeta postal”: se debe incorporar el franqueo, y en

¹⁹ Se relevaron las 4717 fotos que posee el AGN, 3643 son imágenes urbanas, 2703 enfocaron a Buenos Aires. La catalogación temática de dicho material se encuentra en la Fundación Antorchas para su consulta.

²⁰ Revisando datos biográficos se detecta la inclinación de sus principales socios por la pintura artística; algunos de ellos fueron pintores aficionados y coleccionistas de arte. Como Francisco Ayerza, sin duda el miembro más conocido de la Sociedad, cuya galería de arte fué de las más importantes de la época, con cuadros de renombre universal. También Leonardo Pereyra, que era amigo íntimo de Prilidiano Pueyrredón, además pintaba y se declaraba su alumno. Había adquirido en Europa una importante colección, que incluía un cuadro de Murillo. Cfr. Cutolo, Vicente O. (1968).

²¹ Se realizaban con una cámara con dos objetivos, que tomaban dos fotografías, al ser observadas con el visor binocular producían la sensación de tridimensionalidad. Esta técnica que intentaba una mayor aproximación a la imagen real, tuvo una difusión restringida.

²² Material relevado: Base de Datos Buenos Aires 1910, FADU UBA (en proceso)

Colección arquitecto Libedinsky (agradezco al arquitecto Libedinsky esta posibilidad).

Loeb, Marcelo y Jeremy Howat, Catálogo descriptivo de postales argentinas. Roberto Rosauer, 1901-1909, Marcelo Loeb editor, Buenos Aires, 1992. Y Loeb, Marcelo y Jeremy Howat, Catálogo descriptivo de postales argentinas. Jacobo Peuser, 1899-1935 – Stephn Lumpert, antigua casa Pernegg, Marcelo Loeb editor, Buenos Aires, 1997.

Material disponible a la venta en Ferias de coleccionistas de Plaza Dorrego y Parque Rivadavia.

Un avance de este trabajo fue presentado en II Congreso de fotografía Latinoamericana “Buscando la identidad y valorando el patrimonio”, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2000.

²³ Cfr. Gundel, Carlos (1943), p. 126 y ss.

1882 la “carta postal”: tarjeta dentro de un sobre. Todas poseían un franqueo mucho menor al de una carta común.

Primero, se incorporó a los breves textos la gráfica publicitaria y a fines del XIX, posibilitado por las técnicas de impresión (el fototipo) se asocia a este formato la fotografía impresa.

En nuestro país, desde 1880 el correo postal se intensifica y propone “facilitar al público diversas y apropiadas especies timbradas para el intercambio de las comunicaciones”. En este marco, la Dirección General de Correos y Telégrafos fue incorporando los distintos formatos de tarjetas, y que se encargó la edición 1897-1899 a la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco para la primera impresión de postales y cartas postales con vistas fotográficas.²⁴

La Resolución de 7 de mayo de 1897 plantea acerca de los valores postales ilustrados:

“Dado el eficaz resultado obtenido por los correos extranjeros con la adopción de impresión de vistas en las tarjetas y tarjetas-cartas postales y

CONSIDERANDO que este sistema conviene a nuestro país por lo que incita al público al uso de esos valores, con lo que se consigue hacer conocer en el exterior el grado de adelanto y civilización que denotan los principales monumentos, obras públicas, etc, etc.”

Luego sigue la Resolución: “(...) solicítase de la “Sociedad Fotográfica Argentina” quiera facilitar las vistas fotográficas que forman su colección”...²⁵

Sin embargo estas series ilustradas no prosperaron, la serie siguiente no incorporaba fotografías, posteriormente sólo se realizaron otras de carácter conmemorativo, como las serie de 1903: “Figuras de la República y escudos argentinos”, para la visita de la delegación de paz chilena, y otras series que se publicaron para el Centenario de 1810.

²⁴ Cfr. De Luca, Antonio (1952), p. 354 y ss., y Kneitschel, Víctor (1958), p. 794 y ss.

²⁵ De Luca, p. 356. DETALLE DE LAS ILUSTRACIONES: Calle Santa Fe, Dique de Carena, Boca del Riachuelo (dos vistas), Estatua de San Martín, Puerto Madero- Dique Nº 1, Avenida Callao, Estación del FCS, Dársena Sud, Avenida de Mayo.

Pero desde 1899, un grupo de editores privados vinculados a la filatelia inicia la impresión de series de postales con imágenes fotográficas de la ciudad de Buenos Aires, y a partir de entonces el fenómeno va a adquirir difusión masiva.

Las primeras series funcionaron como “tarjetas” postales, o sea sin sobre, el franqueo y el mensaje escrito se colocaba en el frente. Posteriormente, para el texto escrito se utilizó el reverso que será dividido en dos para remitente y destinatario. Y, como resulta evidente cada tarjeta postal ha resultado un reservorio de indicios del pasado, con sus sellos, mensajes, fechas, etc.

Los más frecuentes editores en el material que hemos relevado resultaron Kapeluz y Cía., Jacobo Peuser, Zaverio Fumagalli, J. Weiss, Mitchell's, y sobre todo el editor Roberto Rosauer.

Las series que Rosauer produjo entre 1901 y 1909 han sido catalogadas (Loeb, Marcelo y Jeremy Howat), y algunas de sus imágenes publicadas, otras pueden consultarse en colecciones privadas; casi todas estas series poseen título, e identifican al fotógrafo y al editor. Las fotos se imprimían en blanco y negro, o en tonos de sepia; y más tarde en varios colores: fototipocromía.²⁶

Los temas seleccionados más frecuentes han sido ciudades y centros turísticos, las más reproducidas fueron Buenos Aires, Córdoba, La Plata y Mar de Plata, que en la actualidad es la ciudad más requerida por los coleccionistas.

La tarjeta postal y su auge configuró un universo de comunicación masiva que involucró destacados fotógrafos, editores y diversidad de temáticas de la cultura, acompañando, de algún modo, los intensos movimientos poblacionales del 1900. El costo del franqueo reducía la extensión del texto adjunto, por lo cual la imagen jugaba un rol de comunicación casi exclusivo.

Por lo cuantioso del fenómeno hemos trabajado para este avance con una metodología de muestra exploratoria, que resulte no un subconjunto (parte del todo), sino como un “micro universo” que pueda dar cuenta de ciertas tendencias del conjunto.²⁷

²⁶ Proceso de impresión donde se utilizaban tintas diferentes, basadas en las técnicas de impresión de colores; también en estos comienzos algunas postales fueron pintadas con técnica manual de acuarela.

3- La ciudad física

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

Mundo urbano – mundo rural, de esta oposición planteada por la sociología ¿qué permiten vislumbrar las imágenes?

Ambos mundos ocupan un lugar de relevancia en la colección de la SFA de A.

Lo rural fue tema central en los inicios del grupo que con la intención de ilustrar un Martín Fierro realizó tomas con elaboradas ambientaciones del campo argentino, sumamente valoradas en nuestros días.²⁸

En las series de postales se enfocó enfáticamente la imagen de la ciudad, sin por ello excluir escenas rurales. Algunas se realizaron con fotos de la SFA de A y del fotógrafo norteamericano Olds, se destacan las editadas por Mitchell's. Poseían títulos en inglés para su circulación en el exterior y registraban los habitantes, las formas del trabajo, los animales, el atuendo particular, etc. Estas imágenes como también las de indios argentinos son actualmente muy buscadas por coleccionistas, sobre todo por los europeos.

Pero las imágenes urbanas han sido el tema principal del 1900. Diversos soportes y formatos hicieron circular masivamente las imágenes de ciudades y pueblos de nuestro país y también de ciudades extranjeras.

Sobre todo se enfocó a Buenos Aires que como muchas otras metrópolis en formación, estaba desarrollando con sus lógicas particulares, lo que Raymond Williams ha denominado “el carácter de la metrópoli”, signado por condiciones culturales que introdujo la inmigración masiva con su carga de “vitalidad, variedad, diversidad y movilidad liberadoras”.²⁹

²⁷ Agradezco al Dr. Samaja esta sugerencia en el marco del Seminario de Doctorado “Metodología y Epistemología” FADU UBA 2000.

²⁸ Estas fotos fueron tomadas por Francisco Ayerza para ilustrar una edición del Martín Fierro, que no fue publicado. Muy posteriormente, en 1968, las editó la Academia Nacional de Bellas Artes con el título de *Escenas del Campo Argentino*, han sido expuestas en nuestro país y en el extranjero.

²⁹ Cfr. Williams, Raymond (1997), p. 64.

Por otro lado, en los ámbitos profesionales y municipales la ciudad estaba siendo pensada desde la figura iluminista del espacio público, vinculando esto especialmente a las nociones del “ornato y la higiene”; ideas y estrategias que sobre todo apuntaban a superar los problemas que habían padecido los habitantes de las ciudades debido sobre todo al intenso crecimiento de población. Lo que ha sido calificado, tomando los versos del conocido poeta victoriano como: “The city of dreadful night”.³⁰

Este punto de vista de belleza, salubridad y también de adecuación de la circulación y tránsito en la formación de la metrópoli, estuvo presente en los planes urbanos propuestos para Buenos Aires a comienzos del siglo XX.³¹

Desde esta ciudad las fotos trazaron ciertas opciones. Una ha sido el de las vistas áreas del conjunto urbano (“Buenos Aires panorámico” SFA de A) que exhiben los rasgos espaciales de concentración en la ocupación del suelo, y acumulación de la diversidad morfológica; estos numerosos enfoques captan el área central hacia el río que se une al cielo en el horizonte.

En general, las distintas series de postales de fotos aéreas han oscilado entre un modo de ver la ciudad que se extiende sin límites hacia la pampa infinita; o encuadres de profundidad más acotada donde en general enfocan sectores de tejido sumamente denso.

Este punto de vista de captar el continuum de la materialidad metropolitana también fue sumamente utilizado en viñetas de humor publicadas en revistas como PBT y Caras y Caretas.

Como también en las “anticipaciones del futuro” de la ciudad que han sido analizadas. En estas imágenes anticipatorias en general se enfatiza la concentración pero de la edificación en vertical, que restringe de este modo la observación del conjunto urbano.³²

³⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 61.

³¹ En Novick, Alicia (1995) y en Gutman, Margarita (1999).

³² Gutman, Margarita, ponencia “Espejos en el tiempo, Imágenes itinerantes de futuros metropolitanos”, en Coloquio Internacional “Buenos Aires - Nueva York. Diálogos metropolitanos entre Sur y Norte” NYU, FADU UBA, 2001. (agradezco el facilitarme este texto inédito).

Centro-barrio-periferia

Distintos trabajos han desarrollado estudios acerca de las consecuencias que para Buenos Aires resultaron de la aplicación del modelo económico agroexportador vinculado a la incorporación de Argentina al mercado mundial. Estas “consecuencias urbanas”, han sido sintetizados en dos procesos de estructuración urbana. Uno de concentración de la población en los distritos del centro y un segundo proceso de extensión de la mancha urbana hacia la periferia³³

En función de estos procesos para la ubicación de las tomas en la ciudad hemos considerado tres áreas: centro, barrio y periferia, tomando el período comprendido entre el segundo y el tercer Censo Nacional (1895-1914)³⁴

La preponderancia del área central se enfatiza en las fotos.

Algunos estudios de nuestra historia urbana dan cuenta de un centro con importante presencia de construcciones “efímeras” (Liernur), debido sobre todo a los problemas habitacionales; rasgos que han resultado escasos en este relevamiento, como si lo efímero no quisiera perpetuarse en estas imágenes.

Algunos ejemplos particulares como la recurrente figura del 1900 en los patios de conventillos y sus modestos habitantes, y que han circulado como tarjeta postal con fotos del destacado fotógrafo norteamericano Olds, que realizó notables registros de distintas ciudades latinoamericanas.³⁵

Sin embargo, el problema de la pobreza urbana no ocupa un lugar destacado en nuestros registros del 1900; no contamos con una colección tan importante como la de Stieglitz en Nueva York volcada al relevamiento de las condiciones de indigencia de los inmigrantes.

³³ Cfr. Torres, Horacio (1975) y Cfr. (1996).

³⁴ *Centro*: comprendido por los Distritos censales 8-9-10-11-12-13-14. Incluye el Puerto. Densidad: distritos 9-12-13-14: 1731-2720 Hab/ km2. Distritos 8-10-11: más de 2720.

Barrios: las nuevas urbanizaciones que ya conforman un conjunto armado con cierta independencia del centro.

Estos son: área Plaza San Martín, Recoleta, La Boca, Barracas, Once, Palermo, Belgrano, Chacarita, Devoto, Flores, Nueva Chicago, B. de la Ranas. Densidad: de 740 a 1731.

Periferia: áreas despobladas, en general de borde, con actividades que lindan con lo rural, Densidad: menos de 740.

Ubicando las tomas fotográficas de acuerdo a este agrupamiento resultan los siguientes porcentajes: Centro 56 %, Barrios: 38 %, Periferia 6 %. Un grupo reducido fue descartado debido a su dudosa ubicación, hemos considerado diferenciada el área costera.

Aunque el área costera y el Puerto no resultan diferenciada por Scobie dentro de esta división en áreas de la ciudad. Sin embargo, en nuestro caso, se presentan el río y sus embarcaciones como protagonista, y así la consideramos separadamente. De Scobie (1977) p. 37 y ss.

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

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

Se observa así diferenciaciones netas en la densidad de los registros sobre las distintas áreas; proyectando una ciudad de imágenes que expresa más la concentración que los rasgos de menor consolidación de la materialidad urbana que acompañaron la expansión hacia la periferia.

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

Costa, río.

La SFA de A revela una mirada particular sobre el área costera. El río adquiere relevancia privilegiando tomas desde la costa con un encuadre donde prima la horizontalidad. En general se destacan sobre el río como plano de fondo, las embarcaciones, en algún caso veleros, también buques en ceremonias oficiales (“desembarco del general Mitre”) y en otros casos fotos de buques de la Armada Argentina.

Resultaron más escasos registros del borde fluvial que estaba siendo ocupado por el conjunto de obras de equipamiento e infraestructura urbana, o de embarcaciones vinculadas con el comercio exterior.

³⁵ Este fotógrafo fue estudiado en Priamo, Luis (1998) y también en Granesse, José, Luis (2000).

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

En distintas series de postales editadas por Peuser se ha incorporado el valor cromático, han circulado “iluminados” los nuevos Dock del puerto desde su fachada hacia la ciudad, se registraron rodeados de árboles intensamente coloreados.

Esto puede asimilarse a lo que Morin ha denominado “fotogenia” o sea que el mensaje connotado está en el tratamiento de la imagen misma que ha sido embellecida en su producción: luminosidad, contraste e incorporación de mayor saturación cromática.

El verde público fue enfatizado en la imagen a través del color como una operación de cosmética urbana, en un modo de ver que relaciona el verde urbano con el equipamiento portuario como estrategia de embellecimiento.

Parques, plazas y calles

Las fotos como ventanas a la ciudad del pasado, cristalizan una configuración instantánea del siempre dinámico espacio público.³⁶

De estos espacios, los parques públicos que se estaba incorporando aceleradamente a la trama de la ciudad resultaron tema preferido por la imagen. Predominan las del parque Tres de Febrero; y también otoñales y expresivas imágenes por sus contrastes, del tradicional del sur: el Parque Lezama. Se privilegian las tomas aéreas que exhibe el trazado contenido en el plano de base y el volumen del paisaje arbóreo con sus contrastes.

³⁶ Para referirnos al valor espacial de esta ambigüedad hemos seguimos a Augé en las categorías geométricas para el análisis de los espacios urbanos, como también en el concepto de “lugar antropológico”. Cfr. Augé, Marc (1995).

En las imágenes de la SFA de A no se incorpora a la lógica de la higiene y del embellecimiento que connotan los parques, la de “lugares del encuentro” que favorezcan la mezcla de diversos sectores de la población.

También en distintas series de postales se registran sectores y detalles del verde público, en algunas con grupos de hombres y mujeres con elegante atuendo, ocasiones de mostrar los lugares del encuentro sobre todo desde las prácticas y figuraciones burguesas. En esta tónica, también resultó el Hipódromo otro de los ámbitos frecuentemente registrado donde predominan las imágenes que incorporan grupos mixtos de la elite.

Las fotos han registrado cómo las tradicionales plazas secas de concepción española se fueron poblando de árboles autóctonos o de otras latitudes, siguiendo las pautas del modelo francés, ya que estas imágenes son contemporáneas a la obra de los paisajistas franceses en Buenos Aires. Si bien desde 1860 y 1870 ya “aparecen los primitivos jardines en las plazas de Mayo, Concepción, Montserrat, Lavalle y Lorea”³⁷.

En el conjunto de las imágenes de plazas, la de Mayo adquiere un lugar destacado de “centro”. Fue enfocada en dirección longitudinal que enfatiza la profundidad. La toma sigue la lógica de la dirección que predomina y apunta a sus dos fachadas este-oeste. También casi exclusivamente con tomas aéreas que permiten observar su remodelación reciente; efectuadas desde la gestión de Torcuato de Alvear, que incluyeron la demolición de la Recova, y que alteraron usos y fisonomía de la plaza.

Es frecuente que se enfoque hacia la Casa de Gobierno, siendo ésta el centro de la imagen, o a la inversa, con el eje de circulación de la reciente Avenida de Mayo, la otra gran obra de envergadura emprendida en esta gestión, y de la que nos llegan sólo imágenes del escenario terminado y consolidado, ninguna de su ejecución, como si siempre hubiese estado allí. En estas tomas también se destaca el Cabildo en su etapa italianizante y con tres de sus arcos ya demolidos y el nuevo edificio del gobierno Municipal.

Estas imágenes han sido muy publicadas como ilustraciones de textos en la producción historiográfica local y también formaron parte del grupo de las diez

³⁷ Cfr. Berjman, Sonia (1998), p.

ilustraciones de la primera edición de postales argentinas que puso en circulación la Dirección General de Correos y Telégrafos.

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

Esta significación de “identidad” e histórica de la plaza de Mayo aflora en las imágenes como una muestra de la ciudad capital de la nación.

Halperin Donghi le otorga a la plaza de Mayo en este período el ser la expresión material de la problemática de ciudad capital y de su tensa relación con el país, de este modo ha resultado un condensador, y por lo tanto un lugar de “excesiva memoria”. También como vemos ha resultado un lugar de “excesiva” presencia visual.³⁸

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

La cámara se ha dirigido insistentemente al espacio urbano de la calle.

Como sabemos las calles de Buenos Aires habían “regulado”(Aliata) y especializado su configuración desde las primeras décadas del siglo XIX, prevaleciendo la tendencia a completar la línea de edificación que geométricamente la contiene.

En torno al 1900 se pensaron planes que implicaban la alteración de la traza histórica privilegiando un sistema jerárquico para el proyectado sistema viario, estos fueron muy debatidos en el ámbito municipal y profesional pero de muy escasa concreción material.

Mientras tanto se ejecutaron obras de mejoras de los componentes materiales de las calles y se las proveyó de un equipamiento más especializado en el contexto del proceso de modernización.

Un álbum de SFA de A posee un conjunto notable de tomas que exhiben treinta y tres calles (Album N° 31).

Estos itinerarios de relación y circulación, calles, avenidas recientemente ensanchadas y paseos, fueron especialmente fotografiados. Si bien esta selección casi no frecuentó la formación de la “dulce calle de arrabal” al decir de Borges de la ciudad de décadas posteriores y de barriadas consolidadas. En general quedó afuera la gestación de la cultura “orillera”, que sí afloró en otros medios contemporáneos a estas imágenes como el sainete, la poesía prostibularia y las primeras letras de tango.

Las calles fueron enfocadas exhibiendo sus dos líneas de fachadas, la fuga corrida hacia uno de los lados del cuadro, levemente se privilegia una fachada, con un encuadre donde prima la horizontalidad.

La mirada enfatiza la tensión espacial de la profundidad, su condición de “itinerario, de eje” que no exhibe solamente el plano vertical de una de las fachadas, como puede observarse en otras notables colecciones, como por ejemplo en el difundido álbum de Georg H. Alfeld de la ciudad de Rosario.

Otro ejemplo de un modo de ver diferente donde la calle no es esencialmente su valor espacial de la profundidad es la expresada en imágenes no mecánicas, como las xilografías de Norah Borges *Paisaje de Buenos Aires*, donde se “eleva el punto de vista por sobre la altura de las casas y se lo ubica de manera transversal a la dirección de las calles, con lo que logra protagonizar la articulación entre el cielo, los cruces ortogonales de la profundas calles rectilíneas y los patios interiores”.³⁹

En otro álbum de SFA de A se incorporó a la hoy desaparecida “calle del pecado” y su deteriorada recova, que por su imagen edilicia y función de relaciones prostibulares abre una ventana fuertemente diferenciada a las del conjunto mencionado; el ángulo de la toma privilegia la exhibición de la recova.

En la tarjeta postal se despliegan distintos recursos al enfocar las calles al reiterado en la colección de la SFA de A. Por ejemplo, en la serie editada por Z. Fumagalli, y en otras, se eleva el punto de vista y se enmarca, como en la colección rosarina, uno de los planos de las fachadas.

³⁸ Tomo este concepto de la presentación que realizara Halperin Donghi, Tulio “Comparar”, en el Coloquio Internacional “Buenos Aires - Nueva York. Diálogos metropolitanos entre Sur y Norte”, NYU y FADU UBA, 2001.

³⁹ Cfr. Guérin, Miguel A. y Helena Huber (2001), p. 16.

Este modo de mostrar se utilizó especialmente para la avenida de Mayo, probablemente el eje de mayor registro fotográfico.

En muchos casos la imagen se detiene en una de las cuatro esquinas.

Esta “encrucijada” como lugar históricamente significativo de la ciudad se privilegió para la ubicación de edificios de gran envergadura, muchos de ellos rematan en cúpulas que enfatizan su verticalidad. Numerosas series postales exhiben esta condición de los edificios que se destacan y diferencian por dimensiones y riqueza estilística. La esquina en general no fue presentada en función de la “encrucijada” de sus calles o como “lugares de encuentro”.

Las diversas imágenes de calles dan cuenta “del progreso de la metrópoli” como se expresa en la cita inicial de este texto. Y puede observarse como en general en las calles seleccionadas las veredas están consolidadas, las aceras empedradas con un estado bastante deteriorado, a causa del tránsito cada vez más intenso que supera su resistencia.

Un rasgo particular de estas imágenes del 1900 en Buenos Aires, y que puede constatarse también en otras ciudades como Montevideo, es cómo dan cuenta del plan general de arbolado que se había realizado para un sector de la ciudad. En las fotos se puede observar regularmente ubicado cada árbol, sostenido por tutores metálicos realizados en serie.

En estas calles, diversos transportes ocuparon un lugar protagónico, tranvías, carros y coches están presentes en las “instantáneas”. En general en los álbumes de la SFA de A no los han captado en primeros planos, sí en algunas series de tarjetas postales. También con formato de tarjeta postal se editó una serie especialmente dedicada a los trenes y tranvías argentinos y que resulta actualmente muy codiciada por coleccionistas.

Por otro lado y debido a los avances técnicos, la calle pasó a cumplir la función de distribuidor aéreo o subterráneo de la infraestructura de servicios de la población. En las tomas de calles la cámara no se detuvo en estos elementos particularmente y en el mismo sentido, en toda la colección hay muy pocas imágenes de los recientes sistemas, como por ejemplo una con título “Filtros de aguas corrientes”, que muestra el conjunto de las instalaciones.

Según este relevamiento, en el modo de ver la modernización, estos avances técnicos no ocuparon un lugar de relevancia en la cultura visual.

Esto difiere del énfasis puesto en registrar la “ciudad de los monumentos”, se desprende de las imágenes una Buenos Aires donde “el ceremonial y los aspectos simbólicos debían mostrarse con mayor fuerza”⁴⁰.

El proyecto de consolidación del Estado argentino que adquiere mayor relevancia desde 1880, intentará exhibir factores de estaticidad como estrategia comunicativa hacia la heterogénea población de la ciudad. En esta misma tónica, con la imagen del héroe nacional se intentará recrear un cierto mito de nuestros orígenes⁴¹.

Estas intenciones, entre otras, asociadas al embellecimiento de los espacios públicos se tradujeron en la proliferación de la estatuaria de próceres y se acrecentó hacia los festejos del Centenario; estos lugares devinieron en espacios significativos para la ciudad. También la diversidad de esculturas y grupos escultóricos vinculados a las distintas colectividades estuvieron muy presentes en las fotografías.

La colección de la SFA de A posee con un álbum dedicado a esculturas y monumentos de Buenos Aires y en distintas series de postales se incorporan a la imagen. Este tema de la cultura urbana del 1900 también fue relevante para la compilación de fotos de Censo Municipal. Para la selección visual resultaron figuras preferidas, lejos de los intensos debates que sus localizaciones y significaciones produjeron.

En contraposición a estos objetos destinados a dar idea de lo permanente en la ciudad, otra serie de fotos aportan imágenes de las grutas ubicadas en parques y plazas, que cierto gusto de época adoptó y luego volvió obsoletas.

Edificios

La diversidad de obras producidas en el marco del proceso de metropolización por el Estado liberal afloran insistentemente en las imágenes del 1900. Las observamos en función al modo en que han sido registradas en relación a su entorno,

⁴⁰ Cfr. Hall, Peter (1996), p. 188 y ss.

⁴¹ La cuestión del nacionalismo y de la “pedagogía de las estatuas” ha sido estudiado en Gorelik, Adrián (1998).

y también resultan recurrentes otros registros donde la significación se centra en el tema de un edificio particular.

La SFA de A las ha registrado dando especial cuenta de su entorno edilicio. Es notable como se reitera este modo de mostrar la contraposición entre lo existente y los edificios relevantes de construcción más reciente que alteraron la homogeneidad del tejido característico de la ciudad italianizante o con resabios coloniales. Por todos lados, se hace visible la variedad de lenguajes arquitectónicos y la intensa tendencia al “tejido fragmentado” que la falta de regulaciones fue generando en Buenos Aires.⁴²

En contraposición a esta tendencia que *naturalmente* exhibe la materialización de estos contrastes, en distintas series de tarjetas postales se presentan edificios recortados del contexto urbano, como una “pose” (Barthes) de los objetos que los excluye de la ciudad. De este modo la imagen se concentra en asociaciones que provienen de los nuevos o renovados temas edilicios que formaron parte de la red modernizadora del carácter arquitectónico en el contexto internacional de la disciplina. Según las variables planteadas los temas edilicios más reiterados fueron: los distintos edificios de gobierno, educación, salud y comerciales. Y, sobre todo el Congreso Nacional y el Palacio de Justicia; escuelas y colegios, en especial la escuela Petronilda Rodríguez, distintos hospitales, teatros y sedes bancarias.

En el tema edilicio ferroviario se han seleccionado las fachadas hacia la ciudad desde la perspectiva de sus plazas, como también sus salones y halle, con su lenguaje ecléctico. Casi no hay registros de vías, andenes y galpones con su impronta metálica e ingenieril. Podemos mencionar de la SFA de A una hermosísima foto de un andén con título “Estación Ferrocarril del Sur”, que no forma parte de los álbumes y que posee la Academia Nacional de Bellas Artes.⁴³

La vivienda “opulenta” (Iglesia) resultó el otro tema edilicio enfáticamente registrado en el 1900, y el más publicado por la historiografía según pudimos constatar.⁴⁴

También han circulado imágenes de las obras por la publicación de los “Premios Municipales de fachadas”, en ellos se proponía como objetivo “fomentar la

⁴² La clasificación de la que se desprende la idea de “tejido fragmentado” está desarrollado en Diez, Fernando (1996), p. 93 y ss.

⁴³ Publicada por Facio, Sara y Alicia D'Amico (1988), p. 39.

⁴⁴ Gromez, Martín y Marta Mirás, relevamiento historiográfico y clasificación para “Buenos Aires 1910, memoria de porvenir”, 1999.

edificación privada”. La divulgación de dichos premios se realizaba con fotos montadas en grupos, los difundieron de este modo el Censo Municipal (1904) y la Revista de Arquitectura. Este montaje del conjunto permite confrontar cómo en esta selección primaron obras que combinan desde un modo de hacer del eclecticismo también elementos de corte pintoresquista y modernista.⁴⁵

Ha planteado Fernández acerca de cierta lógica de hacer ciudad propia de este período: “...lo ecléctico, en ese sentido, no será más que el instrumento lingüístico de diversificación de la cosa urbana”.⁴⁶

Por otro lado, el énfasis puesto en mostrar las obras nuevas no fue análogo para la exhibición del pasado de la ciudad. La selección como ha sido expresado siguió más la lógica renovadora que la de preservar en la imagen (al menos) los edificios de significación histórica. Escasos ejemplos como las dos fotos de la Aduana Vieja que pertenecen a la SFA de A y que se han publicado en el Censo Municipal de 1904, y luego han sido reiteradamente reproducidas ilustrando la producción historiográfica local.

Queremos mencionar un ejemplo donde la imagen preservada que ha sobrevivido al objeto representado nos permitió reconstruir, con otras fuentes, la historia de una peculiar conformación edilicia. Es el caso del edificio de la antigua facultad de Ciencias Médicas del arquitecto F. Tamburini, ubicado en avenida Córdoba y Uriburu (hoy playa de estacionamiento). Este edificio significativo para la historia de la Universidad fue demolido en confusos episodios; de esta relevante demolición no quedó constancia en las Memorias ni en el Boletín de Obras Públicas.⁴⁷

Como sabemos, en los procedimientos de construcción de las Obras Públicas se conservan registros fotográficos, pero no se registran las demoliciones, aún aquellas de envergadura como la mencionada.⁴⁸

En esta tónica, podemos mencionar que en un grupo de 19 fotos de SFA de A que posee el Museo de la Ciudad y que formaron parte de las presentadas en un concurso del año 1891 hay una (con dos copias) que lleva el título de “Célebre Alcazar lírico” y muestra al edificio demolido rodeado de sus escombros. Bathes denomina a

⁴⁵ Ordenanza de 1902, implementada en 1903, donde consta en el artículo 1 que se otorgaban a las obras realizadas: “dentro de perímetro comprendido por las Avenidas Colón y Paseo de Julio, Ribera del Río de la Plata, Canning, Rivera, Gazcón, Rivadavia, Rojas y Caseros.”

⁴⁶ Cfr. Fernández, Roberto (1985) p. 22.

⁴⁷ Mirás, Marta (2000).

este tipo de registro como “fotografía traumática” en la cual se diluye el significante en función del choque que la misma imagen expresa.

Las fotografías de edificios expresan de este modo un sistemas de modos de mostrar basado en criterios estéticos que en general han dejado afuera pistas de los procesos de construcción o demolición que se estaban operando para registrar en su selección las nuevas obras que se piensan como perdurables en la ciudad. A diferencia de una de las primeras imágenes de Buenos Aires, un daguerrotipo que se conserva del año 1852-54 donde se registra a un grupo de trabajadores demoliendo uno de los muros exteriores del viejo fuerte.⁴⁹

Ciudad, fotos, asociaciones

La imagen de la tarjeta postal ha sido objeto de variadas operaciones de montaje visual, se asocian fotografías de los espacios públicos con cantidad de alegorías, emblemas, “icones”, motivos de particular significación, que se elaboran, circulan, y que se alimentan de formas de profunda llegada en la cultura del pueblo.

Por un lado, los emblemas vinculados a la idea de la nacionalidad, como la bandera, el escudo con el sol, las manos entrelazadas; también la libertad y la república, que han seguido los tipos iconográficos que provienen de la Revolución Francesa.⁵⁰

También se combinan con la fotografía del espacio público retratos de próceres de la independencia y de los monumentos recientemente inaugurados que los conmemoran.

En otra línea podemos detectar a las postales que conjugan con los espacios públicos motivos de fantasía, como los dibujos de ángeles o de estilizadas mujeres, marcos de formas curvas, algunos que se asocian a tendencias estilísticas vinculadas a las ilustraciones del art nouveau.

Los más reiterados son los motivos del mundo natural, con ilustraciones de flores, particularmente rosas. Efectos de “trucaje” que se convierten en signo para la

⁴⁸ Actualmente en el Centro de documentación e investigación de la Arquitectura Pública (CEDIAP).

⁴⁹ Publicado en Priamo, Luis (2000), p. 49

⁵⁰ Cfr. Burucúa, José Emilio (1989), p. 130 y ss.

lectura social, reserva de estereotipos que combinan esquemas, grafismos, colores, gestos, expresiones. La Ilustración Sudamericana, la más exquisita de las revistas que se publicaba en la ciudad, utilizaba estos recursos en sus cuidada compaginación gráfica donde la fotografía y en especial los retratos femeninos estaban presentes.

Estos fenómenos culturales se puede leer como una cadena de asociaciones de formas que a través de la retórica de la tarjeta postal aplica estrategias visuales que tienden a acentuación de los rasgos de la belleza urbana, que como resulta de esta observación, se asocian al *orden* del género femenino.

Desde este “orden” se favorecen entonces otras relaciones en la búsqueda de la superación del caos en el proceso de conformación de la metrópoli y en propiciar una lectura más armónica de la materialidad urbana.

5- La ciudad social

Gente fotografiada

¿Cómo se combinan los espacios públicos con la ciudad social?

En la SFA de A se reitera el registro de las actividades oficiales, son escasos los ritos o situaciones de la vida cotidiana.⁵¹

Y, si bien un grupo de fotos registra escenas de carácter intimista, en general se omiten expresiones o gestos que se perciban como espontáneos. Otro grupo de 77 fotos muestra distintos grupos de niños y niñas en actitud de juego, por lo general se sitúan en interiores y han resultado sumamente apreciadas para la reconstrucción de costumbres de la época.

⁵¹ Numerosos ejemplos donde prima la intención de testimoniar sucesos relevantes, algunos ejemplos:
- Un álbum dedicado a registrar la inauguración del monumento al Gral. San Martín en Boulogne Sur Mer.
- Llegada al muelle de pasajeros de los restos de Sarmiento.
- Un grupo sobre la visita del presidente Brasileiro Manuel Ferraz de Campos Salles, año 1900. En esa visita, fue la primera vez que se registró en forma de película cinematográfica un acontecimiento histórico.
Este carácter testimonial originó el desarrollo de la fotografía como ilustración de la prensa y la profesión de reportero gráfico. La revista “Caras y Caretas” (1898) será pionera en el uso de la fotografía. A partir del 1900 los diarios incorporan la técnica de reproducción de imágenes; la primera se publicó en el diario “La Prensa” en 1901.

Por otro lado, como en las colecciones de otras importantes ciudades del 1900, un grupo de fotografías incorpora tipos urbanos y populares, vendedores ambulantes, como el lechero, vendedor de pescado, lustrabotas, también el mensajero, cartero, y se suman crotos y atorrantes. Son tomas de una o más personas con fondo y mobiliario de estudio fotográfico o del espacio público.

Comenta el diario El Nacional ya citado sobre la SFA de A ..."Su colección de costumbres nacionales es única, en ella figura desde el asqueroso atorrante que se revuelca en el vicio y el abandono, hasta el correcto agente de policía, desde el pilluelo vendedor de diarios hasta el perfumado vendedor ambulante...."

Todos ellos transmiten cierta dualidad; por un lado con su atuendo modesto, como lo habitual, y por otro se los registra en una "pose" sumamente rígida y controlada; como una reserva de actitudes que propician su significación.

Barthes sugiere que este control de lo espontáneo tan presente en la fotografía, es una estrategia recurrente que también puede sondearse, por ejemplo, en la pintura, el teatro y las metáforas corrientes.

En otras ocasiones, gente diversa participa en el montaje de una pose urbana, la gente se ha ubicado estratégicamente, por lo general combinada con algún elemento que se quiere destacar; y casi exclusivamente se han armado estas escenas del espacio público con las figuras masculinas.

Sin embargo, en las tarjetas postales pudimos detectar una notable serie con modelos femeninos que son fotografiados en interiores pero que sostienen fotografías de importante formato y que muestran plazas y calles de Buenos Aires. (Colección Libedinsky)

Y como mencionamos, el tema del retrato estuvo casi ausente en el material relevado. En los álbumes de la SFA de A hay un impactante ejemplo que lleva por título: "Cacique sometido", muestra un indio con uniforme del ejército. En Buenos Aires del 1900, el estudio Witcomb detentaba la excelencia en la realización de retratos y durante noventa y dos años fue el estudio oficial encargado del retrato de los Presidentes.

La ciudad social en la tarjeta postal puede oscilar entre dos modos de mostrar. Por un lado la imagen que se ha detenido en el espacio público en general pareciera que busca exhibirlo casi sin gente.

Pero en otras series se incorporan las multitudes metropolitanas; en general mostradas desde tomas aéreas. Se percibe de este modo el “carácter metropolitano” que involucra una diversidad cultural completamente nueva para la ciudad.

Las multitudes metropolitanas aparecen frecuentemente en las imágenes del 1900 en el testimonio de algún acto público, como en la serie de fotografías que publicaba la revista PBT en su sección denominada “la semana a través del objetivo”.

La cuestión de las multitudes formaba parte de los cánones del pensamiento de la época, plantea Terán que “en aquel fin de siglo se organizó así una problemática centrada en la emergencia de una sociedad de masas, en cuyo interior se recortaban el problema inmigratorio y la consiguiente preocupación por la nacionalización de las masas, así como la cuestión obrera, el desafío democrático y el fantasma de la decadencia.”

El espacio público fue el contenedor espacial de esta reiterada figura social en un período cultural que dicho autor caracteriza por “una superposición de teorías y estéticas y ...en el estrato intelectual, el positivismo y el modernismo cultural resultaron los dos grandes cánones interpretativos de una nueva problemática.”⁵²

Fotógrafos y selección

En las fotos de la SFA de A no se identifica el autor, por lo general contienen un sello impreso que las identifica como producción del grupo.

Por lo tanto, para revisar ciertos criterios de selección de imágenes nos basamos en Bourdieu; sus ya clásicos estudios han propuesto que para poder explicar la inclinación de los grupos a la práctica fotográfica es necesario trascender la línea psicológica de las motivaciones individuales, a la que califica de “ficción de explicación y explicación de ficciones”, enfatizando en cambio la componente social de la fotografía,

⁵² Cfr. Terán, Oscar (2000) p. 330 y ss.

ha expresado también: "la relación que los fotógrafos mantienen con la fotografía nunca es independiente de la que mantienen con su grupo o si se quiere su grado de integración a él." ⁵³

En el caso de la producción de SFA de A podemos plantear que se configura de este modo en un medio que refuerza el grado de integración al grupo; que refuerza asimismo los criterios comunes de selección. Y esto se detecta por la reiteración de temáticas en el conjunto de lo fotografiado. Por su pertenencia a la elite dominante, a través de ellas se posibilita también la difusión de la imagen de un cierto modelo compartido de ciudad y de nación.

En este sentido, por demás expresivo resulta lo expuesto en el año 1899 por el presidente de la Sociedad, Sr. Antonio Montes, según consta en la Memoria de la Asamblea General:

"Cuando en el extranjero se propaguen las fotografías que le hagan conocer todas esas cosas, no se nos mirará como un país de hombres vestidos con plumas y quillangos, sino por lo que realmente somos, un país nuevo que encierra todas las riquezas imaginables que factor del trabajo y del progreso, marcha a la cabeza de las naciones sudamericanas, imitando y semejando en todo a las principales Naciones de la Europa". ⁵⁴

Surge con fuerza de este enunciado no "lo que realmente somos", si no más bien lo que se deseaba ser, por lo que se recurrió a imágenes ya aprobadas en el ámbito cultural que la fotografía viene a reafirmar.

O sea, capturar y hacer circular imágenes del mundo fenomérico de lo que se considera que tiene valor como para trascender en el tiempo. En esta colección de imágenes se intenta hacer perdurar los ámbitos socialmente valorados, en un clima de ideas donde se hacían presentes factores racistas hacia el ser americanos. ⁵⁵

Por otro lado, y a diferencia de los ritos de la vida familiar de las imágenes de los grupos de aficionados que analiza Bourdieu, éstos seleccionaron en la esfera de lo público lo que merecía ser fijado, la utilidad de estas imágenes se ubica entonces en la vida pública "una serie de reestructuraciones del campo de sistemas de expresión en imágenes ha permitido ver que cada uno de los sistemas tiene las reglas perceptivas

⁵³ Cfr. Bourdieu, Pierre (1979) p. 72 y ss..

⁵⁴ Gómez, Juan (1986) p. 143.

y estéticas que le impone su uso social." Acotando así el campo de lo fotografiabile en coincidencia a criterios del grupo social.

Bourdieu ha adjudicado como propia de ciertos sectores de la sociedad, .."vivir las actividades culturales no en si mismas sino como una forma de relación con los grupos que se dedican a ellas". Y sobre todo el acceso implicaba un estar a la *moda* de los grupos de aficionados, típicos de ciudades europeas, posibles referentes de ésta como por ejemplo la prestigiosa Royal Photographic Society.⁵⁶

Sin embargo, esta adscripción elitista no impidió la apertura a la incorporación de mujeres; y así Gómez en un grupo de aproximadamente cuarenta socios distinguidos menciona a tres socias activas: María Teresa Bermúdez de Gnecco, Victoria Aguirre y Giselle Shaw, esta última especialista en problemas sociales referidos a la mujer; en un contexto en el que en el ámbito laboral como también en la cultura erudita la participación femenina resultaba muy reducida⁵⁷.

Algunas constantes estéticas

Como inicialmente se dijo, la fotografía plantea una la compleja relación con la pintura artística. La valoración y ubicación de la fotografía en el campo de las bellas artes se considera ambigua, y puede sintetizarse en la frase: "Un arte que imita al arte".⁵⁸

En este sentido nos dice Gombrich: "la evolución de la cámara portátil y la instantánea comenzó por los mismos años que vieron la aparición de la pintura impresionista. (...) Además, el desarrollo de la fotografía obligó a los artistas a ir más allá en sus experimentos y exploraciones. La pintura no necesitaba desempeñar una tarea que un ingenio mecánico podía realizar mejor y a menos coste. No tenemos que olvidar que en el pasado el arte de la pintura sirvió para cierto número de fines utilitarios."⁵⁹

⁵⁵ Cfr. Terán, Oscar (2000), p. 337.

⁵⁶ Priamo, Luis (1994), p. 55.

⁵⁷ "El censo de 1887, no registraba ninguna mujer de la clase alta o decente que trabajara, salvo el caso de 42 estancieras... En 1914, la situación no había cambiado en forma apreciable..." de Scobie, James R. (1977), p. 278.

⁵⁸ Bourdieu, Pierre (1979) p. 109.

⁵⁹ Gombrich, Ernst H (1979), p. 413.

Sobre todo la fotografía ha expresado la ilusión de reproducir el mundo desde la visión real, sintetiza y testimonia un tiempo histórico. A su vez responde a ciertas constantes estéticas combinando con la alteración del valor cromático.

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

Al fotografiar la ciudad, no se intentará transgredir estas normas en el armado de las imágenes.

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

¿Una Buenos Aires ideal?

Una Buenos Aires que se ofreció a otras miradas para reflejar lo que denominamos realidad, y que despliega una ciudad particular, ideal o, para utilizar un término de menor peso historiográfico, idealizada, que parece aflorar en estas fotos del 1900.

Para su abordaje hemos atravesado distintos niveles de unidades de análisis: la ciudad global, los espacios urbanos y las imágenes que dan cuenta de algunas tendencias iniciales de sentido que en el futuro se intentarán explorar.

En el marco de un espíritu de época de valoración del espacio público, estas tendencias se perfilaron en la selección de algunos de los rasgos materiales de Buenos Aires y en la inclusión de actores sociales que fueron integrados al escenario para re-presentar los proyectos realizados.

Estos fragmentos nos han permitido observar ciertas estrategias recurrentes y diversas relaciones de una dialéctica particular expresada en el modo de ver la ciudad material, lo ideológico-cultural y los aspectos estéticos. Al sintetizarlas, en principio rescatamos tres futuras líneas de análisis:

1. El énfasis puesto en destacar lo *urbano* y sus transformaciones como estrategia comunicativa que de este modo soslaya la periferia y se distancia del mundo no urbanizado, que fue objeto de identificación visual de otras regiones del país.

2. La búsqueda de expresión de *belleza* contenida en la deliberada selección de los espacios urbanos que se expresa en los detalles del verde público, los sectores del borde fluvial, las calles infinitas, las renovadas plazas y la diversidad de lenguajes del ecléctico. Búsqueda articulada con una particular inclusión de la dimensión social y de ciertos factores culturales.

3. Imágenes del pasado que extreman una *síntesis* de poses y asociaciones de una época, y que trazan puentes desde un su modo de pensar la ciudad.

Fragmentos idealizados de la ciudad que denominamos real. Imágenes ejemplares que podrían, y deberían, extenderse al fondo urbano que existe pero que no se hizo visible en las fotos.

Nos proponemos continuar revisando estas relaciones, en el marco de una inicial *globalización* de la imagen de las ciudades favorecida por la circulación masiva de sus representaciones, relaciones que operaron en el marco de algunos códigos comunes en la cultura urbana del 1900.

Y en principio, y según este avance exploratorio, en estas expresiones de la cultura visual algunas de las opciones que emergen son coincidentes con ideas que se proyectaban para Buenos Aires en el ámbito disciplinar y municipal.

En este sentido, pareciera que la fotografía del espacio público intentó connotar una cierta función institucional, configurándose en recurso de integración de lo deseable en el marco de la intensa transformación que se estaba desarrollando en los espacios de la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

Marco conceptual y metodológico

- Augé Marc, *Los "no lugares", espacios del anonimato*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1995.
- Barthes, Roland, *Elementos de semiología*, Alberto Corazón Ed., Madrid, 1972
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1980
- Berger, J., *Modos de ver*, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1975.
- Bourdieu, Pierre, *La fotografía, un arte intermedio*, Nueva Imagen, México, 1979.
- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Ed. Cátedra, Buenos Aires, 1987.
- Didi Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Bordes Manantial, Buenos Aires, 1997.
- Eco, Humberto, *El lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1981
- Eco, Humberto, *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 1976.
- García Canclini, Néstor, *Desigualdad cultural y poder simbólico, La sociología de Pierre Bourdieu*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1982.
- Gombrich, Ernst H, *Arte e ilusión*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1979.
- Gombrich, Ernst H, *La imagen y el ojo, nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1987.
- Pierce, Charlés Sanders, *Écrits sur le signe*, Seuil, 1978.
- Samaja, Juan, *Metodología y epistemología*, EUDEBA, Buenos Aires, 1997.

Análisis de la imagen y fotografía

- De Luca, Antonio, *Sellos y otros valores postales y telegráficos argentinos 1878-1941*, Tomo II, Ministerio del Interior, Dirección General de Correos y Telégrafos, Buenos Aires, 1952.
- Dondis, D. A. , *La sintaxis de la imagen*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1976.
- Facio, Sara y Alicia D'Amico, "La Fotografía", *Historia General del Arte en la Argentina*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1988.
- Ferrari, Roberto, "La Exposición Internacional de Ferrocarriles y Transportes Terrestres, 1910" en Memoria del 3º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina, Buenos Aires, 1995.
- Gesualdo, Vicente, *Historia de la fotografía en América*, Ed. Sui Generis, Buenos Aires, 1981.
- Granesse, José, Luis, "Los 206 días de Harry Grant Olds en Chile" en AAVV, *Rescate de huellas en la luz, historia de la fotografía en Chile*, Centro Nacional de patrimonio fotográfico, Santiago de Chile, 2000.
- Gómez, Juan, *La fotografía en la Argentina*, Abadía Editora, Buenos Aires, 1986.
- Gundel, Carlos "La tarjeta postal, su invento y difusión", en Revista de Correos y Telégrafos, Publicación Oficial de la Dirección General de Correos y Telégrafos, N° 74, Buenos Aires, 1943.
- Joly, Martine, *Introducción al análisis de la imagen*, la marca, Buenos Aires, 1993.
- Kneitschel, Víctor, *Catálogo de los sellos postales de la República Argentina*, Tomo II, Buenos Aires, 1958.
- Loeb, Marcelo y Jeremy Howat, Catálogo descriptivo de postales argentinas. Roberto Rosauer, 1901-1909, Marcelo Loeb editor, Buenos Aires, 1992. Y Loeb, Marcelo y Jeremy Howat, Catálogo descriptivo de postales argentinas. Jacobo Peuser, 1899-1935 – Stephn Lumpert, antigua casa Pernegg, Marcelo Loeb editor, Buenos Aires, 1997.
- Penhos, Marta, *Retratos de indios y actos de representación*, Memoria del 4º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina, Buenos Aires, 1995, editado 1996.

Priamo, Luis, *H. G. Olds Fotografías 1900-1943*, Ediciones Fundación Antorchas, Buenos Aires, 1998.

Priamo, Luis, *Los años del daguerrotipo, primeras fotografías argentinas 1849-1870*, Fundación Antorchas, Buenos Aires, 2000.

Priamo, Luis, "Los gauchos de Ayerza". Memoria II Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina, Buenos Aires, publicado en 1994

Sontag, Sontag, *On Photography*, edition Farrar, Straus and Giroux, New York, 1973.

Vilches, Lorenzo, *La lectura de la imagen*, Paidós, Barcelona, 1983.

Weber, Eva, *Pioneers of photography*, Bison Group, London, 1995.

Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995.

Historia, cultura y espacio urbano

Aliata, Fernando, "La ciudad regular, arquitectura edilicia e instituciones durante la época de Rivadavia" en *Imagen y recepción de la Revolución Francesa en la Argentina*, Buenos Aires, 1989.

Berjman, Sonia, *Plazas y parques de Buenos Aires, la obra de los paisajistas franceses 1860-1930*, Fondo de Cultura Económica, Gobierno de Buenos Aires, 1998.

Catálogo *Buenos Aires 1910 memoria del porvenir*, Gobierno Ciudad de Buenos Aires, FADU UBA, IIED-América Latina, Buenos Aires, 1999.

Burucúa, José Emilio, "Influencia de los tipos iconográficos de la revolución francesa en los países del Plata", en *Imagen y recepción de la Revolución Francesa en la Argentina*, Buenos Aires, 1989.

Cutolo, Vicente O., *Nuevo diccionario biográfico argentino 1750-1930*, editorial Elche, Buenos Aires, 1968.

Diez, Fernando, *Buenos Aires y algunas constantes en las transformaciones urbanas*, Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1996.

Fernández, Roberto, "El desorden del orden" en Goldemberg, Jorge J., *Eclecticismo y modernidad en Buenos Aires*, vol. I, FAU UBA, 1985.

Guérin, Miguel A. y Helena Huber, "El imaginario urbano de Norah Borges", en *Imaginarios urbanos*, Ed. FADU UBA, 2001.

Gorelik, Adrian, *La grilla y el parque, espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1998.

Gutman, Margarita, "Una ciudad en obra" en *Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir*, GCBA, FADU UBA, IIED AL, Buenos Aires, 1999.

Gutman, Margarita y Jorge Enrique Hardoy, *Buenos Aires, Historia urbana del Area Metropolitana*, MAPFRE, Madrid, 1992.

Hall, Peter, *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996.

Iglesia, Rafael, "La vivienda opulenta en Buenos Aires: 1880-1900. Hechos y testimonios", Primeras jornadas de Historia de la ciudad de Buenos Aires, Instituto Histórico de la ciudad de Buenos Aires, 1985.

Liernur, Jorge F y Graciela Silvestri, *El umbral de la Metrópolis, transformaciones técnica y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1993.

Martínez Estrada, Ezequiel, *La cabeza de Goliat, Microscopía de Buenos Aires*, Ed. Nova, 1957.

Mirás, Marta, "¿Un edificio para Ciencias Económicas?", en la Gaceta de Económicas, Nº 7, UBA, 2000.

Novick, Alicia, "Notas sobre planes y proyectos", IAA, Crítica Nº 60, 1995.

Sábato, Jorge, *La clase dominante en la Argentina moderna, formación y características*, CISEA, Buenos Aires, 1988.

Sarlo, Beatriz, *Instantáneas, Medios, ciudad y costumbres de fin de siglo*, Ariel, Buenos Aires, 1996.

Sobie, James R., *Buenos Aires, del centro a los barrios*, Ediciones Solar, Buenos Aires, 1977.

Terán, Oscar, "El pensamiento finisecular (1880-1916)" en Nueva Historia Argentina, tomo V, Ed. Sudamericana, 2000.

Torres, Horacio, "Evolución de los procesos de estructuración espacial urbana. El caso de Buenos Aires", *Desarrollo Económico*, Nº 58, vol. 15, Buenos Aires, Julio/septiembre 1975.

Torres, Horacio, "El origen interdisciplinario de los estudios urbanos", Documentos de trabajo Nº2, Seminario Internacional de Vaquerías, Córdoba, 1996.

Williams, Raymond, *La política del modernismo, contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997.