

BUENOS AIRES MODERNA

FOTOGRAFÍAS DE LA CARPETA DE LOS DIEZ¹

MODERN BUENOS AIRES PHOTOGRAPHS BY LA CARPETA DE LOS DIEZ

JULIETA PESTARINO

julietapestarino@gmail.com

Universidad de Belgrano / CONICET. Argentina

Abstract

The present article suggests working on some photographs taken in and about the city of Buenos Aires by certain members of the photography group La Carpeta de los Diez [The Folder of Ten], inquiring into the representation of the modern city and the resources used. The work will be done on photographs by Juan Di Sandro, Anatole Saderman and Annemarie Heinrich.

Keywords

Modernity; photography; La Carpeta de los Diez; Buenos Aires

Resumen

El presente trabajo se propone abordar las fotografías de la ciudad de Buenos Aires generadas por ciertos miembros del grupo fotográfico La Carpeta de los Diez para indagar en la representación de la ciudad moderna y en los diversos recursos utilizados. Se trabajará sobre imágenes de los fotógrafos Juan Di Sandro, Anatole Saderman y Annemarie Heinrich.

Palabras clave

Modernidad; fotografía; La Carpeta de los Diez; Buenos Aires

El surgimiento de la fotografía, a mediados del siglo XIX, y su posterior y rápido desarrollo, se producen paralelamente al advenimiento y al crecimiento de las metrópolis europeas, para relacionarse, poco tiempo después, con casi todas las ciudades del mundo. Como objeto del quehacer fotográfico, la temática de las ciudades pasó por diferentes etapas, marcadas no solo por la evolución de los procedimientos técnicos puestos a disposición de los fotógrafos, sino, también, por las modificaciones operadas tanto en el mundo material de la ciudad como en las ideas y en los imaginarios sociales de las diversas épocas (Possamai, 2008). En este sentido, las ciudades en general y su arquitectura en particular han resultado motivos ideales para tomar las primeras imágenes debido a sus características intrínsecas de objetos inmóviles.²

Específicamente en el ámbito de la arquitectura y el urbanismo, se alentó el empleo del nuevo invento en diversas aplicaciones y lo usual era que las administraciones municipales contrataran fotógrafos para registrar barrios o zonas de la ciudad que sufrían reformas urbanas. Una muestra temprana de esta aplicación de la fotografía fue la creación, en 1837, de la *Commission des Monuments* por voluntad del Ministerio del Interior de Francia, para llevar a cabo un inventario del patrimonio nacional con el fin de aplicar operaciones de restauración y de protección (Méndez, 2012). En el caso particular de la Argentina es destacable nombrar algunos proyectos que se encauzan en esta corriente, como el álbum fotográfico *Mejoras de la capital de la República Argentina llevado a cabo durante la administración del intendente Torcuato de Alvear, 1880-1885*³ encargado al fotógrafo húngaro Emilio Halitzky (Méndez & Radovanovic, 2003); el trabajo llevado adelante entre 1936 y 1956 por Hans Mann como fotógrafo oficial de la Academia Nacional de Bellas Artes que realizó relevamientos fotográficos del patrimonio artístico y arquitectónico de la



Argentina (Giordano & Méndez, 2004); y el encargo que recibió en 1936 Horacio Coppola por parte de la Municipalidad de Buenos Aires para registrar la ciudad con motivo de los festejos del Cuarto Centenario de su fundación, trabajo del que surgiría el libro *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica* (Cuarterolo, 2013).

Las características del registro fotográfico de las ciudades se modificaron a medida que el medio fue evolucionando técnicamente y que las ciudades atravesaron determinados procesos. Mientras que las primeras vistas generadas en el siglo XIX mostraban, en términos generales, el desarrollo incipiente de la metrópolis, su orden y su belleza, con el advenimiento de la Revolución Industrial la fotografía se volcó a registrar sus consecuencias y, de esta manera, reveló las miserias de las poblaciones de los barrios pobres de París y de Londres, entre otras. Ya en el siglo XX las dinámicas de las ciudades se tornaron más complejas, con rápidas alteraciones en el espacio urbano y con diversificaciones en sus actividades.

En el caso de la Argentina fueron diversos los autores que se dedicaron a registrar los cambios que sucedieron en las numerosas ciudades del país durante el siglo XX. Las producciones de Grete Stern, Juan Di Sandro, Horacio Coppola o Sameer Makarius, entre otros, son algunos de los ejemplos que se pueden señalar en la instalación de una antología imagética que condujo a la transformación mentada por la modernidad. La revisión de la trayectoria de cualquiera de estos autores permite constatar el despliegue de visiones sobre la ciudad y su arquitectura que fueron capaces de trazar (Méndez, 2012). En este trabajo nos concentraremos, a modo de recorte metodológico, en las imágenes en torno a Buenos Aires creadas por algunos de los fotógrafos que formaron parte del grupo La Carpeta de los Diez: Juan Di Sandro, Anatole Saderman y Annemarie Heinrich.

Fotografías de Buenos Aires

La Carpeta de los Diez fue un grupo de fotógrafos que trabajó entre los años 1953 y 1959. Durante aquellos años, su número de miembros fue cambiando y su formación osciló entre diez y siete integrantes. Pasaron por el grupo un total de catorce fotógrafos: los argentinos Pinéldes Fusco, Eduardo Colombo y Augusto Valmitjana; los alemanes Max Jacoby, Annemarie Heinrich, Hans Mann e Ilse Mayer; los italianos Juan Di Sandro y Giuseppe Malandrino; los húngaros George Friedman y Alex Klein; el ruso Anatole Saderman; el austriaco Fred Schiffer; y el polaco Boleslaw Senderowicz. Todos sus integrantes eran profesionales en alguna especialidad fotográfica, muchos de ellos colaboraban con diversos medios gráficos locales e internacionales y varios tenían formación en artes visuales. Si bien sus trayectorias de vida y de formación eran diversas, la mayoría hablaba alemán y había nacido en Europa y muchos habían llegado a la Argentina antes o durante la Segunda Guerra Mundial, huyendo del nazismo.

La mirada renovadora de los miembros de La Carpeta de los Diez se vio reflejada en la variedad de los recursos técnicos utilizados y en las temáticas abordadas, como también en el modo de trabajo característico que presentaba el grupo y en las exposiciones anuales que organizaba.

La Carpeta funcionó como tal hasta 1959. A lo largo de los años cincuenta y sesenta algunos de sus integrantes dejaron el país, mientras que otros aparentemente se alejaron de la actividad artística. Cada uno a su modo, y principalmente como grupo, fueron los introductores en el medio local de nuevas tendencias en el medio fotográfico junto con otros fotógrafos del momento que no formaron parte del grupo, pero con quienes tenían relación, como Grete Stern o Sameer Makarius.⁴ Algunos de sus miembros se transformaron, con el tiempo, en referentes indiscutibles para las generaciones de fotógrafos siguientes, como fue el caso de Annemarie Heinrich.⁵

Debido a sus características experimentales e innovadoras, los miembros de La Carpeta de los Diez representan una interesante selección para analizar qué representación fotográfica de Buenos Aires se generó y mediante qué tipo de recursos. Sus miembros fotografiaron la ciudad desde diversas aproximaciones y con diferentes frecuencias. Mientras que de algunos de ellos es posible hallar una gran cantidad de imágenes porteñas, como es el caso de Juan Di Sandro, de otros integrantes hay muy pocas localizaciones.

Con el advenimiento de las ciudades modernas, con su ritmo y su velocidad vertiginosos, podemos localizar al fotógrafo urbano bajo la figura del *flâneur*, quien, según Walter Benjamin (1989), deambula por el espacio de la ciudad moderna deteniéndose en sus más recónditos detalles en contra de la aceleración del movimiento urbano. De hecho, en principio, la fotografía se consolida como una extensión de la mirada del *flâneur* de clase media, cuya sensibilidad fue descrita por Charles Baudelaire (Sontag, 1973). Sin dudas, las fotografías de Buenos Aires generadas por los diversos miembros de La Carpeta se inscriben en esta categoría de imágenes detallistas, solo plausibles de ser obtenidas por quien va caminando por la ciudad, observando todos los pormenores y reparando en lo pequeño. En este sentido, podemos citar imágenes como *La parada* (1963) o *Bar Oasis* (c.1950), de Anatole Saderman.⁶ Una clásica parada de autobuses de Buenos Aires a la que, con el tiempo, se le sumaron los números de otras líneas, y la puerta de un bar cerrado, con sus vidrios pintados con cal y basura amontonada. Ambas eran, y siguen siendo, postales clásicas de la capital.

La modalidad de *fotografía callejera* fue ampliamente abordada por estos fotógrafos quienes, por la multiplicidad de zonas fotografiadas de la ciudad y por lo cotidiano de sus imágenes, caminaban siempre con una cámara a mano.



La calle adquirió visualmente un nuevo significado en la moderna Buenos Aires, con sus cafés, sus librerías y sus lugares de encuentro. Por encima de cualquier otro espacio urbano, logró especial significado en la elaboración de una visualidad en consonancia con el ideal de una ciudad moderna y de un nuevo imaginario social. Es posible encontrar fotografías de Juan Di Sandro [Figura 1] o de Anatole Saderman [Figura 2] de calles aparentemente genéricas, incluso muchas veces sin identificar. En ellas se reflejan tanto paisajes nocturnos de plena quietud como el movimiento de los transeúntes, los cambios urbanos, las pintadas políticas o la gente reunida.

En el caso de los fotógrafos de La Carpeta, es posible observar un desplazamiento de zonas geográficas de interés. Si bien históricamente había preponderado el área central de la ciudad, sus fotógrafos exploran, también, barrios periféricos e, incluso, marginales, en un movimiento de ampliación de lo documental fotografiable, incluyéndose barrios, como Pompeya, Constitución o La Boca.



Figura 1. *Caminito* (1960),
Juan Di Sandro

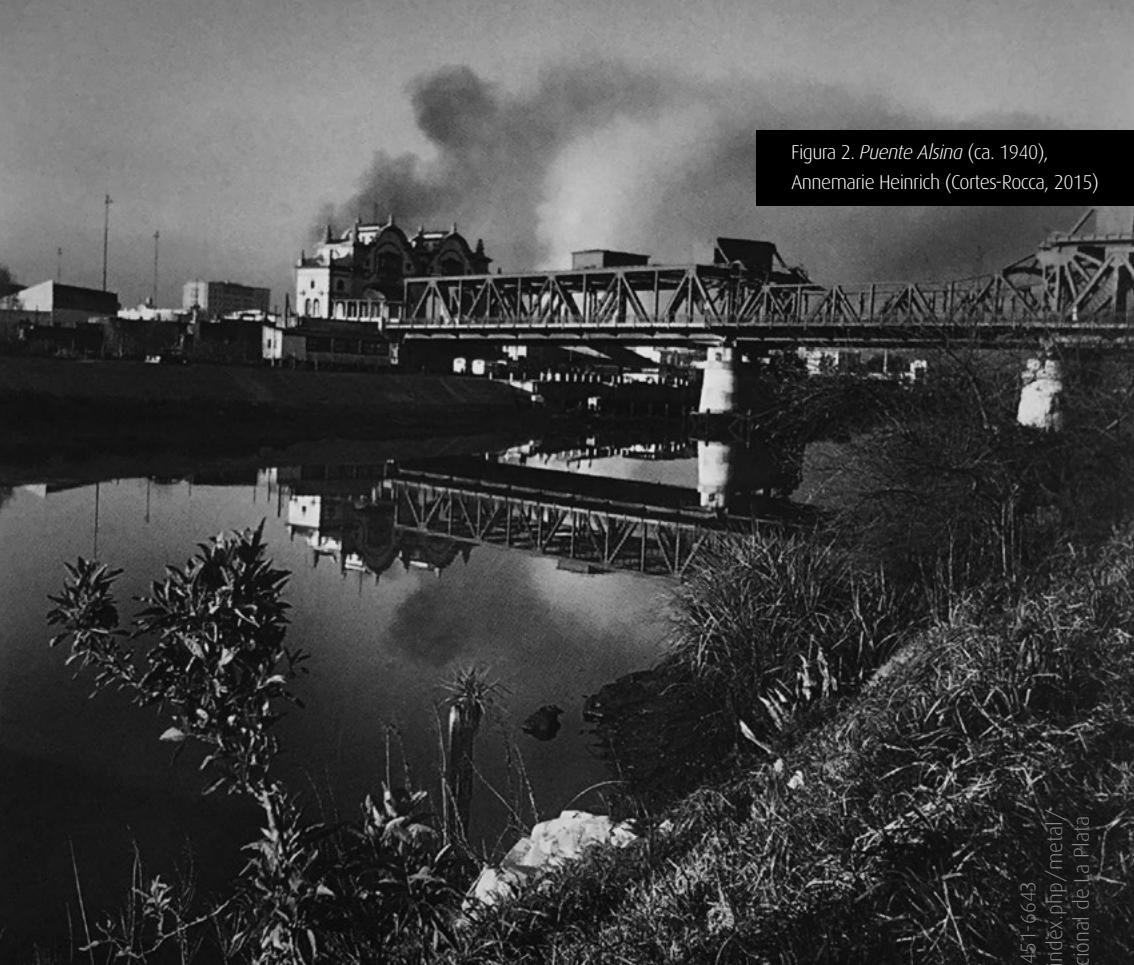


Figura 2. *Puente Alsina* (ca. 1940),
Annemarie Heinrich (Cortes-Rocca, 2015)

Dentro del conjunto de imágenes realizadas en la ciudad, se destacan las de aéreas de grandes ángulos de cobertura obtenidas mediante el uso de aviones, especialmente, con autoría de Juan Di Sandro.⁷ Las vistas aéreas pretenden abarcar una considerable contigüidad espacial en una única toma, cuya principal particularidad es la capacidad de reducir la escala colosal de las ciudades, y de tornar perceptible aspectos generales del diseño urbano. En este tipo de imágenes se condensan las posibilidades tecnológicas de la modernización y se logran tomas únicas gracias a la unión de la cámara fotográfica moderna, pequeña, transportable y veloz, con los aviones y los helicópteros. La realización de vistas fotográficas tomadas desde el aire posibilitó alteraciones significativas en la visualidad fotográfica, en especial en la visualidad de las ciudades. El resultado fueron imágenes que sintetizan la modernidad, que representan el dinamismo y el movimiento de las ciudades de comienzos de la segunda mitad del siglo XX (Possamai, 2007).

Un perfecto ejemplo de la modernidad y de los cambios urbanos citados son las fotografías aéreas realizadas por Juan Di Sandro con motivo de la inauguración de la construcción del Obelisco, en 1936, y de la Avenida 9 de Julio, en la que este se emplaza, en 1937. La incorporación del dinamismo urbano es uno de los rasgos distintivos de la nueva visualidad fotográfica que es inaugurada junto con la serie de modificaciones por las que pasaron las ciudades en el proceso de modernización. En la ciudad moderna, las calles y sus confluencias se multiplicaron en las intersecciones del trazado urbano, como así también hubo un aumento de los flujos de vehículos y de personas. La captura de esta dinámica de desplazamiento, lo que representa la movilidad urbana en la imagen, era una de las tareas primordiales de la fotografía de entonces (Possamai, 2007). Este objetivo se logró mediante la incorporación de elementos en movimiento en el espacio urbano, como los transeúntes y los vehículos, así como con el desplazamiento del punto de observación en el objeto a fotografiar, como fue el caso de las vistas aéreas del Obelisco. Veinte años más tarde, ya a mediados de la década de los cincuenta, Di Sandro vuelve a fotografiar el mismo espacio geográfico de la ciudad y, de esta manera, pone en relieve las transformaciones urbanas ocurridas en Buenos Aires. Dos tomas aéreas del mismo fotógrafo nos permiten vislumbrar el crecimiento edilicio de la ciudad y las modificaciones que sufrió la explanada del Obelisco durante aquellos años.



Figura 3. Toma aérea de la inauguración del Obelisco el 9 de julio 1937. Fotografía de Juan Di Sandro (Heinrich y otros, 2007)



Figura 4. Toma aérea del Obelisco en 1956. Fotografía de Juan Di Sandro (Heinrich y otros, 2007)

En la fotografía de estos amplios espacios urbanos es inevitable no incluir a transeúntes, personas caminando y viviendo la ciudad, desarrollando sus actividades cotidianas o participando de los diferentes eventos urbanos. Las personas en el espacio fotografiado le confieren dinámica y rastro de vivencia, a la vez que su presencia es de utilidad como punto de referencia de escala y de magnitud. En estas imágenes se reflejan los diferentes grupos sociales que frecuentan dichos espacios, hombres y mujeres que van o que vuelven del trabajo, que toman el subte en la estación Constitución; gente que camina por la calle Lavalle o desprevénidos comensales de un bodegón del barrio de La Boca.

Figura 5. Sin título (Estación Constitución) (ca. 1959). Fotografía de Juan Di Sandro



Asimismo, cabe destacarse la presencia de fotografías nocturnas de larga exposición, recurso que genera el aura místico de una misteriosa Buenos Aires. Luces fuertemente remarcadas por las largas exposiciones contrastan con la gran oscuridad circundante. Algunas tomas nocturnas abarcan las fotografías barriales ya citadas de Juan Di Sandro de La Boca, Pompeya o Constitución. Este tipo de imágenes nocturnas generan un efecto visual de una gran belleza plástica y dan *glamour* al espacio urbano retratado. En muchas de las imágenes citadas no hay rastros de movimiento ni automóviles o gente transcurriendo, lo que transmite una atmósfera de reposo en la ciudad, adormecida después de la jornada laboral diurna.

Conclusiones

Para mediados del siglo XX las fotografías ya no eran consideradas, exactamente, una copia fiel de lo real, sino que se consideraba que ellas mismas reflejaban una transformación de lo real producida por el acto mismo de ser fotografiado. En este sentido, las vistas urbanas constituyen fragmentos que recortan el espacio urbano de acuerdo con el cuadro delimitado en la foto, del cual son excluidos (a conciencia) ciertos elementos para jugar con la visibilidad y la invisibilidad de otros. Una fotografía es, entonces, una ventana a la sensibilidad del fotógrafo que capta determinado paisaje o escena urbana, como memoria visual para ser llevada a los visitantes visuales de la ciudad y, actualmente, a un pasado construido.

Las fotografías, junto con la escritura, integran las llamadas *memorias artificiales* que contribuyeron a la desaparición de la función de memoria de los monumentos clásicos en las sociedades modernas. Por el poder mágico conferido a la imagen fotográfica, los objetos captados por las cámaras se encuentran elevados a la categoría de monumentos modernos (Possamai, 2008). Así, las imágenes técnicas, entre ellas las fotografías, pasan a ser mediadoras entre el individuo y su memoria, entre las ciudades y sus memorias. En este sentido, podemos tomar el ejemplo de los fotógrafos citados en el presente artículo y su exploración fotográfica de barrios porteños llamados, hasta la actualidad, *periféricos*. Con relación a esta inclusión, Andrea Cuarterolo (2013) afirma que Horacio Coppola realizó la misma operación algunos años antes en su libro *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica* (1936), en el que «captura con obsesión el paisaje de los suburbios urbanos, que desafía la visión hegemónica de una Buenos Aires definida hasta entonces esencialmente desde la modernidad de su centro» (p. 80).

En el caso de las imágenes analizadas se construye una visualidad moderna alternativa de un espacio urbano, que presenta sus propias características con relación a la noción eurocentrada de lo moderno. Las imágenes fotográficas

permiten crear una visualidad en particular de cada ciudad y, así, vehicular un imaginario específico, mediador entre la ciudad y sus lectores visuales. De este modo, las ciudades como espacios en permanente transformación son retratadas bajo las particulares miradas de ciertos fotógrafos, capaces de construir narrativas acerca de su esencia y de su estado en un momento dado.

Referencias

- Benjamin, W. (2005). Notas sobre los cuadros parisinos de Baudelaire. Conferencia dictada por Walter Benjamin en mayo de 1939. *Boletín de Estética*, (2). Recuperado de <http://www.boletindeestetica.com.ar/boletines/Boletin.Eстетica.2.pdf>.
- Cortes-Rocca, P. (2015). *Annemarie Heinrich. Intenciones secretas*. Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- Cuarterolo, A. (2013). Con la mirada en Europa. Modernidad y tradición en la obra de Horacio Coppola. *Revista Ibero-americana de Ciências da Comunicação*, (2), 65-85. Recuperado de https://issuu.com/editora-arca-dagua/docs/ibero_2
- Daguerre, L. (1838). Boulevard du Temple [Fotografía]. Recuperada de <http://www.niepce-daguerre.com>
- Giordano, M. y Méndez, P. (2004). *Tras los pasos de Hans Mann*. 8.º Congreso de Historia de la Fotografía en Argentina. Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía. Vicente López, Argentina.
- Heinrich, A. y otros (2007). *Maestros de la fotografía argentina: sentimiento de imagen*. Buenos Aires, Argentina: Estudio Heinrich Sanguinetti.
- Méndez, P. y Radovanovic, E. (2003). *Las imágenes del progreso: Torcuato de Alvear y Emilio Halitzky*. 7.º Congreso de Historia de la Fotografía en Argentina. Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía. Buenos Aires, Argentina.
- Méndez, P. (2012). *Fotografía de Arquitectura Moderna. La construcción de su imaginario en las revistas especializadas. 1925-1955*. Buenos Aires, Argentina: Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana.
- Niépce, N. (1826). Vista desde la ventana de Le Gras [Fotografía]. Texas, Estados Unidos: Harry Ransom Humanities Research Center.
- Possamai, Z. R. (2007). Narrativas fotográficas sobre a cidade. *Revista Brasileira de História*, 53(27), 55-90. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v27n53/a04v5327.pdf>
- Possamai, Z. R. (2008). Fotografia e cidade. *Revista ArtCultura*, 16(10), 67-77. Recuperado de http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Historia/artigos/3possamai_artigo.pdf
- Sontag, S. (1973). *Sobre la fotografía*. Ciudad de México, México: Alfaguara.

Notas

1 Agradezco los valiosos aportes realizados para este artículo por la Dra. Patricia Méndez, la Lic. Vanesa Magnosto y Francisco Medail.

2 Históricos y trascendentes ejemplos de esta situación son las imágenes pioneras *Vista desde la ventana de Le Gras* (1826), realizada por Nicéphore Niépce; *Ventana de la Abadía de Lacock* obtenida por William Henry Fox Talbot (1835) y *Boulevard du Temple* (1838), de Louis Daguerre.

3 Este álbum no ha sido consultado directamente, sino que la información sobre él se ha sacado de Méndez y Radovanovic, 2003.

4 En 1956 Sameer Makarius formó, junto con Pinéldes Fusco y Max Jacoby, el grupo Forum, el cual funcionó hasta los sesenta y fue integrado por reconocidos fotógrafos del momento, como Grete Stern, Horacio Coppola y Humberto Rivas, entre otros.

5 Annemarie Heinrich nació en Alemania en 1912, pero se instaló en la Argentina con su familia en 1926. Desde muy joven estudió y aprendió en el país el oficio fotográfico e instaló su primer estudio en 1929.

6 Fotógrafo ruso que se instaló en Buenos Aires en 1932, tras haber vivido previamente en Uruguay y en Paraguay. En la Argentina desarrolló una extensa carrera fotográfica artística, principalmente como retratista.

7 Fotógrafo nacido en Italia, pero radicado en la Argentina desde pequeño. Trabajó durante seis décadas como fotógrafo del diario *La Nación*. En sus imágenes es posible encontrar una amplia variedad de espacios y situaciones fotografiadas gracias a la infraestructura que otorgaba el diario, como el acceso a aviones para realizar tomas aéreas.