

FOTO ESTUDIO IBIS

SOBRE LA FOTOGRAFÍA DE PUEBLO

FOTO ESTUDIO IBIS ABOUT VILLAGE PHOTOGRAPHY

JESÚS ANTUÑA

jesuantunia@gmail.com

Universidad Nacional de Rosario. Argentina

Abstract

In the following article I propose analyzing the project Foto Estudio Ibis, carried out by Gustavo Frittegotto based on the homonymous photo studio that worked in Arequito (Santa Fe) from the 1930s to 2002. In relation to its archive and Frittegotto's actions I raise questions about the recovery of photographic archives registered in small communities and the artistic character of these actions.

Keywords

Archive; photography; territoriality

Resumen

En el siguiente trabajo se propone analizar el proyecto Foto Estudio Ibis, realizado por Gustavo Frittegotto, a partir del estudio de fotografía homónimo que funcionó en Arequito, desde la década de 1930 hasta el año 2002. Con relación a su archivo y a las acciones desarrolladas por Frittegotto, se plantean interrogantes sobre la recuperación de archivos fotográficos inscriptos en pequeñas comunidades y sobre el carácter artístico de estas acciones.

Palabras clave

Archivo; fotografía; territorialidad

Me propongo analizar tres acciones realizadas durante 2014 por el artista y fotógrafo Gustavo Frittegotto con relación al archivo de Foto Estudio Ibis, nombre del local comercial de fotografía que funcionó desde la década de 1930 hasta 2002 en la localidad de Arequito (Santa Fe, Argentina). Dado que las acciones fueron realizadas con el propósito de hacer visible la problemática de los archivos fotográficos inscriptos en pequeñas comunidades, comprender su significación implica, en primer lugar, interrogar la constitución de este estudio, por lo que el análisis trasvasará prontamente las intervenciones de Frittegotto para dar cuenta de las problemáticas relacionadas con este tipo de archivo.

Foto Estudio Ibis pasó a mediados de la década del cincuenta a manos del padre de Gustavo, el fotógrafo Benuto Frittegotto.¹ En la actualidad, el archivo de dicho estudio reúne alrededor de ciento cuarenta mil fotografías, la mayoría realizadas por Benuto, aunque algunas corresponden a los propietarios anteriores del local. Si bien, como en todo gran archivo, la variedad de problemáticas a analizar es muy amplia, quisiera comenzar considerando dos de ellas. La primera se refiere al valor patrimonial, ya que implica la conservación de un archivo que guarda buena parte de la historia del pueblo; la segunda, se relaciona con considerar el uso de este archivo con fines artísticos.

En primer lugar, debemos ser conscientes de que el lugar de procedencia de un archivo no puede ser menospreciado. Si bien es cierto que todo repertorio de imágenes, textos y fotografías vuelve sobre sí mismo y establece conexiones internas tanto con los materiales que lo componen como con las biografías de quienes lo producen, también es importante resaltar el hecho de que un archivo fotográfico está siempre, o casi siempre, situado. Con estar situado me refiero a que inscribe su producción en determinadas coordenadas espacio-temporales, por lo que deberemos comprender a Foto Estudio Ibis como un archivo fotográfico inscripto dentro de una tradición de fotógrafos que se encargaron de retratar a su pueblo como modo de vida.

De esta manera, un archivo así estará constituido, en su mayor parte, por encargos comerciales que van desde fotografías realizadas para usos legales hasta fotografías de bodas, bautismos, etcétera. Pero también, y aquí reside uno de los grandes problemas, este tipo de archivos contiene fotografías tomadas en el contexto de accidentes de tránsito o de situaciones aún más comprometedoras, como las que registran suicidios o asesinatos. Estas últimas, realizadas especialmente por encargo de la policía, resultan susceptibles para una gran cantidad de habitantes del pueblo, ya que muchos de los fotografiados formaron parte de la comunidad, por lo que una práctica recurrente de los fotógrafos suele ser la de destruir sus propios archivos. Es interesante remarcar que estas preocupaciones están presentes en Fernando Paillet. Luis Priamo (1987) expone al respecto:

Las fotos de los delitos investigados por la policía de Rosario le resultaban, con sus quince años, angustiosas. Su archivo guarda varias de ese tipo, entre ellas cuatro imágenes de una madre y tres hijos de corta edad asesinados a puñaladas por el padre, que tal vez debió tomar o procesar en el laboratorio (p.14).

A partir de estas consideraciones, Gustavo Frittegotto organiza el archivo de Foto Estudio Ibis. En principio, se concentra en las fotografías que fueron realizadas con el fin de ser utilizadas como foto carnet, especialmente en aquellas imágenes que, contenidas en sus sobres originales, estaban sin catalogar. Estos sobres contenían placas de 12 x 16,5 centímetros, realizadas entre 1960 y 1975.² La particularidad de estos retratos es el desconocimiento sobre la identidad de los sujetos retratados. Esto, que parece una acotación sin ningún tipo de relevancia en una ciudad, no lo es para un pueblo, como lo es Arequito, de poco menos de siete mil habitantes.

Lo que llama la atención en el caso de los retratos es que están publicados con el número con el que fueron catalogados. El uso del número corresponde a una primera identificación de la persona retratada, por lo que su fin es eminentemente práctico en tanto es funcional al proceso de organización del archivo. Como lo que intenta fortalecerse es el vínculo entre archivo y comunidad, el proyecto de Frittegotto intenta recuperar el nombre de cada persona retratada y, de esta manera, trascender el número como aspecto impersonal. En este sentido, si bien se ha señalado el hecho de que la función del número es aquí eminentemente práctica, y cuando la relación entre cuerpo y número es de larga data si atendemos a las prácticas vinculadas al retrato antropológico y etnográfico, lo cierto es que en la historia reciente de occidente esta asociación también está teñida por el recuerdo de su uso durante la Segunda Guerra Mundial. Esto último ha sido señalado por Andrea Giunta (2016) en el caso del proyecto realizado por Claudia Andujar, en Brasil:

Dado que en la cultura yanomami los individuos no tienen nombres que conocemos, se los identificó con números. Estos números portaban el causal de recuerdos de la historia de extrema violencia de la Segunda Guerra Mundial, en la que familiares y amigos de la artista fueron «marcados» y asesinados en los campos de concentración de la Alemania nazi (p. 106).

Con el propósito de reconstituir el nombre propio, Gustavo Frittegotto realiza tres acciones en Arequito durante el transcurso de 2014. Por una parte, organiza un segmento televisivo en el canal de cable del pueblo. Dicho segmento exhibió durante abril, mayo y junio los retratos junto con el número de partida correspondiente.



Una acción similar, realizada simultáneamente a la anterior, consistió en colocar un televisor en un local comercial del centro del pueblo que seguía el mismo mecanismo que el utilizado en el caso del segmento televisivo. Una tercera acción consistió en organizar dos eventos durante la muestra *Foto Carnet Retocada*,³ que Frittegotto realizó entre el 17 y el 31 de agosto de 2014 en el Museo y Archivo Histórico Comunal de Arequito (MAHCA). En estos eventos, llevados a cabo los días 20 y el 27 de agosto,⁴ se proyectaron los retratos sobre una pantalla colocada dentro de la sala principal del museo [Figura 1].



Figura 1. Registro de la intervención realizada en el MAHCA el 20 de agosto de 2014. Fotografía: Gustavo Frittegotto

Las acciones de reconocimiento llevadas a cabo por Frittegotto, con la impronta del reconocimiento del nombre como momento fundamental, guardan su parentesco con *La cena* (2006), de César Aira. El libro narra una frustrada cena donde la temática central de la reunión son los nombres propios de los habitantes de la ciudad. Finalizada la reunión, el personaje principal pasa la noche de sábado en la casa de su madre haciendo un zapping televisivo para encontrar que el canal de cable local transmite un hecho por demás desafortunado: los muertos se han levantado del cementerio e invaden Pringles con el extravagante fin de extraer las endorfinas de los habitantes. La señora se da cuenta de que aquellos muertos con los que ahora estaban en guerra

eran sus propios muertos, por lo que encuentra la forma de terminar con esta guerra absurda: al ser nombrados, los muertos retornaban nuevamente hacia el cementerio. «Que los muertos coincidieran con sus nombres, como los vivos, era mera lógica, pero de pronto parecía una revelación» (Aira, 2006, p. 107). Tanto en la novela de Aira como en las acciones propuestas por Frittegotto opera la misma lógica. No solo ambos se sitúan en el contexto de una pequeña población, sino que el procedimiento es el mismo —el de reconocer el nombre de los muertos—. Dada la larga relación entre fotografía y muerte me gustaría hacer una aclaración: si me refiero aquí a la muerte, no es a una muerte presente en la imagen fotográfica. Se juega en estos casos una relación con la muerte, claro está, pero esta muerte no es una muerte que esté presente en la imagen de modo constitutivo; si ronda las fotografías es debido a que muchos de esos sujetos están definitivamente muertos. A esto se refiere también Jacques Rancière (2010) cuando polemiza con Roland Barthes sobre la presencia de la muerte en la fotografía:

La teoría del *punctum* quiere afirmar la resistente singularidad de la imagen. Pero finalmente vuelve a dejar caer esa especificidad al identificar la producción y el efecto de la imagen fotográfica con la manera en que la muerte o los muertos nos tocan (pp. 109-110).

Un segundo aspecto a considerar en estos retratos es el hecho de que debido al abandono que sufrieron antes de que Frittegotto comenzara con el trabajo de conservación, muestran claros signos de deterioro, por lo que es notoria la presencia de hongos en la imagen [Figura 2]. Este daño producido sobre la imagen contrasta con la rigidez con la que posan los cuerpos fotografiados y, así, resalta la rigidez de aquel y abre a consideración nuevos interrogantes sobre la pose de estos cuerpos.



Foto Ibis
n° 07234

Figura 2. Retrato de Foto Estudio Ibis
(Catálogo N.º 07234)

En este sentido, los retratos de Foto Estudio Ibis muestran una característica que nos gustaría remarcar, ya habiendo sido señalada por John Berger (2015) con relación a las fotografías que August Sander realiza a los campesinos alemanes. Berger se refiere a la contradicción entre el cuerpo de los campesinos y el traje que usaban, ya que al tratarse de un tipo de vestimenta diseñada especialmente para el caballero inglés, era una vestimenta propia de un cuerpo sedentario, ajena al cuerpo del campesino habituado al trabajo diario. Como en el caso de Sander, muchos de los cuerpos retratados en Foto Estudio Ibis pertenecen a trabajadores rurales, por lo que esta contradicción entre los cuerpos y su vestimenta es manifiesta aquí:

La contradicción física es obvia. Por un lado, unos cuerpos que se sienten totalmente identificados con el esfuerzo, unos cuerpos que están acostumbrados a un movimiento de abanico incesante; y por el otro, unas ropas que idealizan lo sedentario, lo discreto, la ausencia de fuerza (Berger, 2015, p. 59).

Berger (2015) lee detrás de esta falta de coordinación entre cuerpos y vestimentas, o de falsas poses como en nuestro caso, el accionar «[...] de lo que Gramsci llamaba la hegemonía de clase» (p. 57). En el caso de Sander, esta hegemonía se manifiesta en el hecho de someter a un cuerpo al uso del traje. El problema no reside en que estos campesinos no puedan utilizar o adquirir un traje, sino en el hecho de someter un cuerpo habituado a largas jornadas de trabajo a utilizar un tipo de vestimenta diseñado para un cuerpo sedentario, lo que denota en aquellos cierta impostura.

De manera similar al caso de Sander, muchos de los sujetos retratados en Foto Estudio Ibis son trabajadores rurales que se vistieron de manera formal para la sesión fotográfica, en gran medida debido al hecho de que la fotografía era utilizada con fines legales. La hegemonía de clase, que Berger ve realizarse sobre los campesinos a los cuales fotografía Sander, parece imponerse también sobre los cuerpos de los retratados en Arequito, lo que denota una aparente contradicción entre cuerpo y vestimenta y acentúa la incomodidad del sujeto retratado. Tal contradicción se hace patente cuando vemos las posturas de estos sujetos, ya que muchos de ellos parecen jorobados al inclinar su cuerpo demasiado hacia adelante [Figura 3], mientras que otros intentan una postura elegante, fingiendo una pose por demás de erguida [Figura 4]. La pose de los retratados conduce a un progresivo alejamiento de los cánones de belleza clásicos establecidos para el retrato, ya que la incomodidad del cuerpo fotografiado conduce a cierto aire *freak* presente en las imágenes.



Foto Ibis nº 07274

Figura 3. Retrato de Foto Estudio Ibis
(Catálogo N.º 07274)

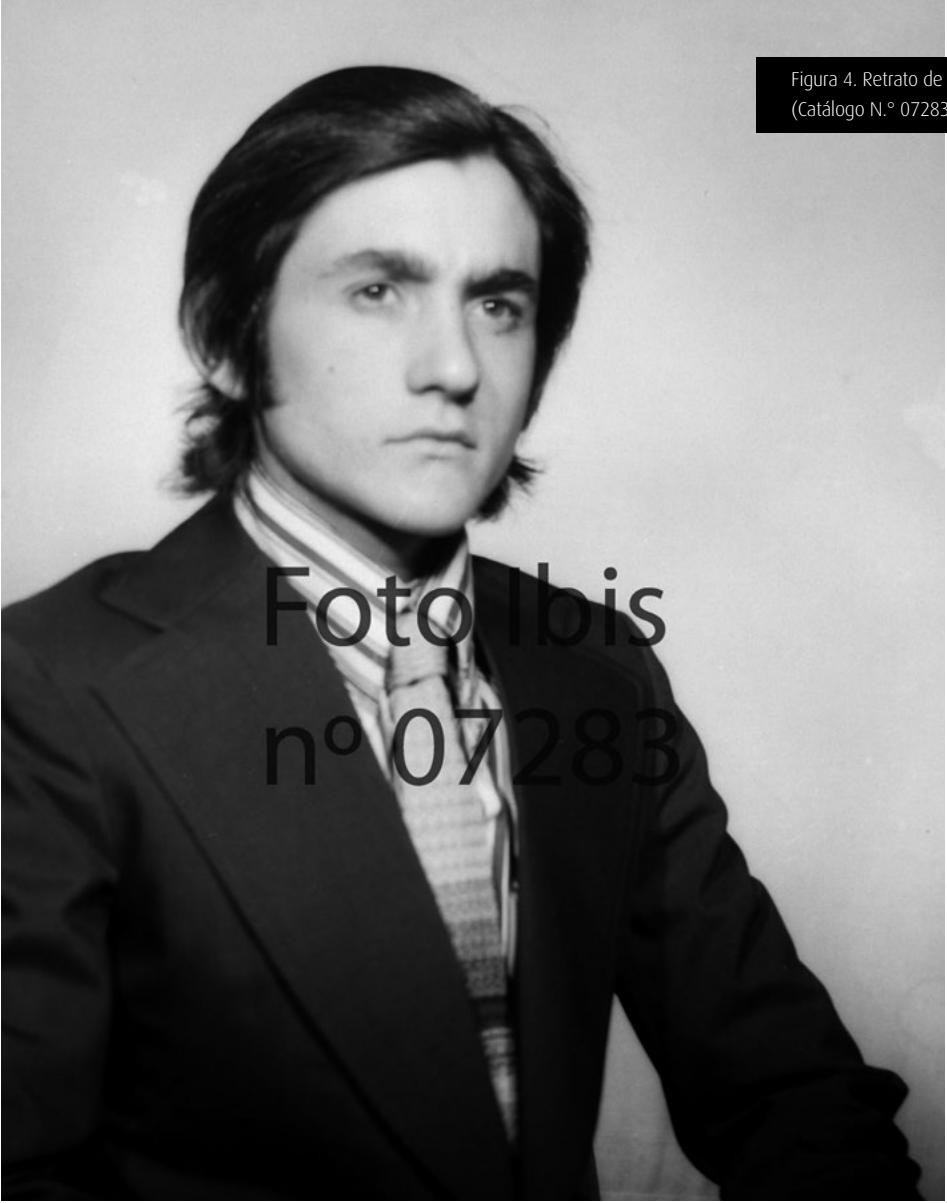


Figura 4. Retrato de Foto Estudio Ibis
(Catálogo N.º 07283)

Foto Ibis
nº 07283

METAL N.º 4, e007, julio 2018, ISSN 2451-6643
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/>
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

En este sentido, es interesante cómo esta preocupación por la pose del cuerpo retratado aparece en la obra de Fernando Paillet, fotógrafo que construyó gran parte de su legado fotográfico en Esperanza (Santa Fe), entre los años 1894 y 1940. Si bien probablemente ni Benuto Frittegotto ni los dueños anteriores de Foto Estudio Ibis hayan tenido pretensiones artísticas, como de hecho sí las tenía Paillet, los retratos en ambos casos poseen rasgos comunes, lo que se manifiesta tanto en las poses como en las vestimentas utilizadas en cada caso. La pertenencia de clase que señalamos a partir de la lectura de las imágenes del estudio de Arequito como en las fotografías de Sander, está presente en las imágenes de Paillet, lo que resultaba un obstáculo para este último a la hora de producir un retrato refinado conforme a los cánones de belleza de la época. Priamo se refiere a esta preocupación de Paillet, cuando retoma una cita en la que aquel afirma:

El tiempo y la experiencia me tranquilizaron en mi afán por llegar a producir un portrait de hombres con la maestría de un Chandler, pues llegué a esta conclusión: de que las personas distinguidas como modelos, la galería del pose y demás elementos de que él disponía, yo como operador, hubiese hecho tanto como Chandler; y que en el caso inverso —dentro de lo relativo— él con mis modelos, galería del pose y elementos, no hubiera hecho las cosas que yo hice (Paillet en Priamo, 1987, p. 20).

Lo extraño del caso es que los trabajos de investigación posteriores reconocen a Paillet por ser justamente quien se encargó de retratar a la floreciente localidad de Esperanza, lo que nos ilumina sobre la desvalorización que ha sufrido este tipo de producción, ya que son los mismos fotógrafos quienes la desprecian al considerar que no alcanzan, muchas veces por cuestiones económicas, los cánones de belleza establecidos en Europa. Es justamente este punto sobre el que se afirma la postura de Frittegotto, cuando rescata el archivo producido en Arequito.

Hemos señalado varias características presentes en las fotografías que constituyen este archivo. A nuestro entender, las fotografías allí contenidas reflejan la producción de una gran cantidad de fotógrafos que han retratado a su pueblo. La particularidad de Foto Estudio Ibis reside en el hecho de que permite comprender ciertos procesos sociales, económicos y políticos no solo de la localidad en la que está situado, sino, también, de toda una región.⁵ Por otra parte, el análisis de los retratos nos dio la clave para comprender la pertenencia de clase de los sujetos retratados, configurada a partir de una incomodidad presente en el cuerpo, que denota una impostura en la pose de los retratados. Finalmente,

las acciones emprendidas por Frittegotto para devolver la identidad a los fotografiados, como ya señalamos más arriba, establecen un vínculo directo entre el archivo y la comunidad, lo que posibilita su apropiación como reservorio simbólico y material.

Referencias

- Aira, C. (2006). *La cena*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Berger, J. (2015). *Para entender la fotografía*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Giunta, A. (2016). Todas las partes del mundo. En A. Pérez Rubio, *Verboamérica. Colección Malba* (pp. 55-123) Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Fundación F. Costantini.
- Príamo, L. A. (1987). *Fernando Paillet. Fotografías de Esperanza y la pampa gringa*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Antorcha.
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Notas

1 No hay demasiadas referencias sobre los propietarios anteriores del estudio. Fue fundado por un fotógrafo de apellido Villalba (desconocemos su nombre), posteriormente perteneció a José Majul, quien se lo vendió a Benuto Frittegotto. Estos datos fueron proporcionados por Gustavo Frittegotto.

2 Si bien el proceso de catalogación no ha finalizado, la totalidad de *foto carnet* suma un total aproximado de 18 000 para el periodo comprendido entre 1960 y 2002. Las placas realizadas entre 1960 y 1975, suman alrededor de 8000 imágenes. Cada placa fotográfica contiene cuatro imágenes.

3 La serie *Foto Carnet Retocada* es de Gustavo Frittegotto y fue realizada entre 2000 y 2004 a partir de las placas fotográficas pertenecientes a Foto Estudio Ibis. Frittegotto recupera los retoques en grafito que su padre realizó sobre las placas para quitar las imperfecciones.

4 Durante esos mismos días, Frittegotto montó un estudio fotográfico dentro del museo donde realizó retratos a las personas que participaron de la actividad. Estas fotografías están inspiradas en las realizadas por su padre para Foto Estudio Ibis.

5 En *Tres generaciones* Frittegotto pone en relación su obra con la de su padre y la de su tío abuelo, Domenico Pugliese, nacido en Italia, estableciendo una comparativa entre los drásticos cambios culturales y edilicios que sufre Arequito, frente a la aparente estabilidad de la localidad italiana.

