

EL REGISTRO FOTOGRÁFICO AL SERVICIO DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO. IMÁGENES PARA LA CONFIGURACIÓN DEL PASADO NACIONAL

HERR, Carola

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J.
Buschiazso", FADU-UBA. Unidad de Investigación: Historia y Crítica.

Resumen

El presente trabajo forma parte de una investigación en curso y propone reflexionar acerca del uso de la fotografía como herramienta de registro e investigación de la arquitectura colonial. El escrito se centra en la etapa fundacional del campo de la restauración arquitectónica (1937-1947), en un contexto que busca revalorizar el patrimonio colonial en cuanto constituye un instrumento capaz de consolidar la imagen del pasado nacional. A tal efecto, se propone analizar las imágenes fotográficas que comienzan a conocerse y producirse, a partir de 1937, conforme a las actividades generadas por la Comisión Nacional de Museos, Monumentos, y Lugares Históricos (CNMMYLH). Las imágenes en su doble faceta, de fuente primaria y espejo del pasado que debe recuperarse, por un lado, y de dato de registro y divulgación, por otro, invitan a debatir acerca de los conceptos y significados (re)velados en su implementación.

Palabras clave

Imagen como documento, Registro documental, Restauración, CNMMYLH, Arquitectura colonial

Introducción

Desde los comienzos, la restauración arquitectónica se ha valido de la fotografía como modo de registro, convirtiéndose, de modo accidental, en una herramienta de investigación que permitía indagar acerca de las problemáticas del pasado. Con el paso del tiempo, este rol fue legitimándose y se volvió una estrategia metodológica que

proponía educar la mirada dentro y fuera de la disciplina. Puertas adentro, su validez permitió desarrollar, a posteriori, técnicas de registro específicas propiciando nuevas formas de investigación y hoy en día es un recurso didáctico ineludible del campo disciplinar.

La fotografía fue una de las tantas invenciones que nació en el contexto de la Revolución Industrial y desde entonces, la aceptación y el consumo creciente estimuló el perfeccionamiento de la técnica fotográfica Kossoy, (2001). Dicho período impulsó, al mismo tiempo, una gradual toma de conciencia sobre el patrimonio arquitectónico europeo, pues la valoración patrimonial fue concebida como parte de un problema moral y ético frente a la industrialización que cuestionaba también, en el campo arquitectónico, no sólo los modos de producción artesanal, sino también la conservación de la arquitectura preexistente. En este contexto, durante el siglo XIX, la restauración arquitectónica se consolidó como disciplina autónoma, de la mano de la lenta institucionalización de los organismos de tutela patrimonial Choay, (1992), Macarrón González y González Mozo, (1998). La valoración de los bienes arquitectónicos coincidió con la creciente producción de imágenes fotográficas, ante la rápida implementación de la fotografía como herramienta de registro de los recientemente catalogados monumentos históricos nacionales. Asimismo, su uso supuso un nuevo medio de representación de los monumentos, pues en aquel entonces alimentaba la ilusión de poder alcanzar la “veracidad visual” González Varas, (2008): 58 que otros modos de representación preexistentes, tales como los planimétricos e iconográficos, no podían garantizar. El registro fotográfico plasmaba la materialización de la obra restaurada, atestiguando la existencia de un objeto real intervenido, bien en una reconstrucción que eliminaba muchos elementos originales, o bien evidenciando las posturas que ponderaban la visión romántica de una ruina edilicia¹.

Una vez acabado el trabajo de restauración, siempre se les podía objetar la exactitud de los dictámenes del material gráfico, de lo que se llama el estado actual. La fotografía presenta esa ventaja, al permitir levantar material irrefutable, así como documentos que se pueden consultar en todo momento, incluso cuando las restauraciones enmascaran huellas dejadas por la ruina” V. Le Duc, (2017): 90.

El propio Ruskin, que proclamaba la no intervención en clara oposición al enfoque “estilístico”, sostenía que el testimonio de la fotografía era de gran utilidad si se la sabe someter a un severo careo².

En el ámbito local, a comienzos del siglo XX, un grupo de intelectuales argentinos cuestionaba la identidad nacional, tras las oleadas migratorias sucedidas a partir de 1880. La organización de encuentros y publicaciones de estudios sobre historia nacional, la protección de monumentos históricos y arqueológicos fueron vistas como herramientas capaces de generar el conocimiento del pasado nacional y definir las

¹ Estas posturas conforman los criterios de restauración que prevalecen durante el siglo XIX. La restauración de la unidad estilística proclamada por Viollet Le Duc y la romántica, promovida por Ruskin, quien validaba únicamente las acciones de conservación.

² Ver Burke, (2001): 30.

raíces y la identidad cultural Conti, (2003). Las ideas proclamadas en *La Restauración nacionalista* (1909), surgida en el contexto del Primer Centenario Argentino, se plasmaron en materia arquitectónica, décadas más tarde, tras la creación de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos, y Lugares Históricos (en adelante, CNMMyLH)³ como organismo encargado de la administración y custodia del patrimonio histórico-cultural.

El presente escrito, tiene como objetivo identificar los diferentes propósitos del uso de la fotografía en el campo de la conservación y restauración arquitectónica durante el período fundacional de la CNMMyLH (1938-1947). En este marco, se indagará acerca de la instrumentación de la fotografía como estrategia metodológica para abordar las diversas problemáticas de investigación, difusión y restauración del patrimonio colonial. Para ello se conjugaron diversas metodologías y fuentes de investigación. Por un lado, se recopilaban las fuentes historiográficas que testimonian las actividades realizadas por la CNMMyLH durante la etapa fundacional. Por otro, se realizó una revisión y análisis del material fotográfico producido durante dicho período.

Consideraciones previas relativas al estatuto de impresión y al comunicacional

Burke, (2001) sostiene que siempre se corre el riesgo de tomar a la imagen fotográfica como la realidad. La tentación de aceptarla, a priori, como una fuente fidedigna, es particularmente problemática para el historiador, quien constantemente debe cuestionarse hasta qué punto debe considerarla en sus investigaciones. Schaeffer, (1987) realiza un análisis en el cual considera el estatuto material de la imagen en tanto interviene en el plano del estatuto semiótico. La imagen fotográfica es el resultado de un proceso fisicoquímico en la cual un flujo de fotones, emitido o reflejados por un impregnante, se imprime sobre una superficie sensible. Así, la fotografía es una impresión a distancia, en cuanto existe una ausencia de contacto directo entre el impregnante y la impresión. Desde esta perspectiva, sostiene que la lógica de distancia es al mismo tiempo una lógica de ruptura. Este abordaje refuta el automatismo de la génesis técnica y como tal el posicionamiento de la fotografía como espejo de la realidad. En este sentido, Dubois, (1990) establece tal posición como una de las tres principales categorías de análisis, a lo largo de la historia de la fotografía, respecto al principio de realidad de la imagen y su referente. Dicho análisis diferencia:

- un primer período donde impera el discurso de mimesis que predomina durante el S. XIX y sigue teniendo repercusiones durante XX. La fotografía se concibe como espejo de la realidad y como tal es portadora de un valor absoluto. El efecto de realidad se atribuye a la semejanza existente entre la fotografía y su referente externo, situación que conforme a Peirce⁴ se ubica en el orden del ícono;

³ Se adoptará la denominación utilizada durante el período de estudio, a pesar de que desde 2015 dicha institución modificó parcialmente su denominación. Desde entonces es la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos (CNMLyBH).

⁴ Sobre los conceptos de signo y símbolo ver Peirce (1910).

- un segundo período, durante el siglo XX, donde prevalece el discurso del código y la deconstrucción semiológica. Éste se opone al precedente, en tanto considera que la imagen está sujeta al filtro del autor Kossoy, (2001). De este modo, existe una transformación de lo real y como tal está culturalmente codificada. La imagen es portadora de un valor por convención y como tal es un conjunto de códigos o un símbolo conforme a la lectura peirciana;
- y un tercer período que introduce la categoría del índice, o huella de la realidad. El discurso de la transformación de lo real no puede eludir, a diferencia de otros modos de representación, el efecto de realidad de la fotografía. Así, el índice tiene un valor particular y está determinado por su referente. Es una construcción, pero de una huella de la realidad que existió.

Anteriormente, Peirce se había aproximado al concepto del estatuto indicial en tanto consideraba el proceso, el acto generador de la de producción fotográfica y no el producto icónico. El estatuto de índice implica que la fotografía carece de significado por sí misma y su realidad primera afirma, ante todo, su existencia. Luego, podrá volverse un ícono y adquirir un sentido de representación (símbolo). Barthes en *La Cámara Lucida* (1980) también afirma el concepto de índice. Sostiene que la fotografía reproduce lo particular absoluto, repite mecánicamente aquello que no podrá volver a repetirse existencialmente. Su expresión “esto ha sido”, certifica la existencia real de un objeto.

Fontcuberta, (1997) retoma el enfoque de huella de Dubois, sin reducir el análisis semiológico, que prevalece en la mayoría de las perspectivas, a ícono o símbolo. Considera que toda imagen es una huella, un rastro almacenado o unidad de memoria. Sin embargo, distingue distintos tipos de huellas. Las fotografías convencionales, reflejan el desajuste entre la imagen y experiencia como huellas filtradas o codificadas mientras que la fotografía publicitaria es una huella diferida, dado que entre el objeto y el soporte intervienen una serie de dispositivos que responden a pautas culturales e ideológicas. Desde esta perspectiva, solo la conciencia histórica permite discernir entre una huella directa o una diferida y sus múltiples series intermedias.

Investigación y aplicación de la fotografía en el patrimonio arquitectónico

Tras la creación de la CNMMYLH, en 1938, surgen dos encargos que dicho organismo debe resolver de modo urgente. Por un lado, la confección de un inventario preliminar del patrimonio arquitectónico nacional, como antesala de las nuevas declaratorias de los Monumentos Históricos Nacionales y, por otro, su restauración. En este contexto, la fotografía se convierte en un instrumento auxiliar para dar respuesta a ambas demandas y se utiliza con diferentes propósitos. En una primera instancia puede advertirse su empleo para confección y divulgación del de la arquitectura colonial, como expresión del pasado que debía (re)valorarse y protegerse. Posteriormente, la producción fotográfica se incorpora como una herramienta auxiliar para abordar las investigaciones desarrolladas por los cuerpos técnicos durante la confección de los proyectos de intervención y posteriormente durante su ejecución.

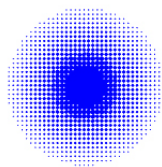
La fotografía como ilustración

Durante la elaboración del Primer Inventario Nacional, comenzaron a generarse diversas instancias de difusión de los trabajos realizados. A partir de 1939, puede observarse en los *Boletines de la CNMMyLH* diversos informes del asesor y de los delegados provinciales acerca de la situación del patrimonio relevado. Gran parte de este material es utilizado posteriormente durante la Exposición de planos y fotografías de Monumentos Históricos. Aquí, puede advertirse la sistematización de la información relevada mediante los registros fotográficos y arquitectónicos que tuvieron lugar en diversas regiones del país. Organizada por CNMMyLH, esta exposición se celebra durante 1939 y paralelamente se edita y publica el libro homónimo, que contiene la transcripción del guion de la exposición. La muestra y el libro tenían como objetivo dar a conocer al público los monumentos históricos nacionales, que se asociaban a los valores identitarios y se correspondían con una producción arquitectónica determinada, en este caso, la colonial (Fotografía 1). Dicho criterio se repitió, posteriormente, para confeccionar el material para diversos Congresos y para los catálogos patrimoniales⁵. En todos ellos la fotografía se utilizó como acompañamiento de un relato. El texto introducía una serie de conceptos y la imagen ilustraba solo algunos de ellos, sin tener valor como fuente histórica. La estructura del relato se establece a priori y la imagen no da lugar a posteriores cuestionamientos, o revisiones de lo expuesto. Simplemente, se instrumenta como un modo de representación visual tendiente a “educar la mirada” respecto a una determinada valoración que se intentaba consolidar. Relativo al contexto de producción puede observarse:

- Las imágenes utilizadas fueron producidas, en su mayoría, por los mismos autores de la investigación. Una minoría corresponde al Archivo General de la Nación⁶.
- Los enfoques escogidos destacan las tomas generales de conjunto en las fachadas exteriores, planas o en escorzo, tendientes a reconocer visualmente la obra. En algunos casos se incluyen tomas generales interiores, y en menor medida planos parciales como accesos, portales, galerías o remates característicos de la arquitectura colonial.
- Se evidencia un especial énfasis en aislar a la obra de un entorno urbano inmediato, heterogéneo en cuanto a la conformación estilística arquitectónica. Éste no se podía intervenir en términos materiales, pero sí desde el registro fotográfico. En este sentido, el recorte establecido por el fotógrafo como filtro cultural, reflejaba su actitud frente a qué podía ser captado y transmitido y qué quedaba oculto.
- El texto se estructura a partir de una breve reseña histórica de la obra e incluye, mayoritariamente, la descripción de los atributos artístico-arquitectónicos de cada uno de los Monumentos expuestos.

⁵ Se refiere al trabajo realizado por el Arq. M.J. Buschiazzo, como parte del Comité Argentino que participó en el V Congreso Panamericano de Arquitectos (1940), y los catálogos de Monumentos Históricos Nacionales (Levene 1944) y Vigil (1948).

⁶ La mayor parte de las fotografías fueron tomadas por M.J. Buschiazzo, quien se desempeñó como asesor de la CNMMyLH en materia Monumentos Históricos. Asimismo, fue el encargado de restaurar los Monumentos Históricos Nacionales, durante 1939-1947, siendo el jefe de la Sección Monumentos Históricos del Ministerio de Obras Públicas.



Fotografía 1: Fachada exterior Iglesia de Alta Gracia



Foto: M. Buschiazzo. Fuente: Exposición de planos y fotografías de Monumentos Históricos (1939)

El lector debía apelar a la abstracción e intentar recomponer mentalmente la obra descrita a través del texto. Esta situación permite evidenciar el valor didáctico del documento fotográfico, pues aun cuando las imágenes acompañaban y se subordinaban al texto, permitían orientar al lector y reconocer visualmente ciertos atributos formales. De este modo, la fotografía actúa como un recurso facilitador para la comprensión, aunque las mismas no fueron concebidas expresamente para el aprendizaje Prendes Espinosa, (1995). La imagen como ilustración permitía correlacionar la información gráfica y escrita, conceptualizar aspectos generales del contexto y reconocer la materialización de elementos compositivos e identificarlos en una obra en particular.

La fotografía como testimonio del pasado

La fotografía, que cada día adquiere un papel más serio en los estudios científicos, parece haber llegado a tiempo para ayudar a esa magna labor de restauración de edificios antiguos, de los cuales Europa entera se preocupa en la actualidad. V. Le Duc, (2017): 90.

Previo a confeccionar los proyectos de restauración, debe abordarse una etapa preliminar que se centra en la investigación histórica. Como documento histórico, la fotografía, permite analizar, descubrir e interpretar diversos aspectos de la historia de la obra. En este sentido, cuando se carece de fuentes documentales escritas y/o

planimétricas previas, estas imágenes cobran un valor fundamental como fuente primaria de estudio.

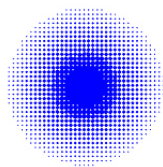
En el pasado, tal lo advierte Viollet Le Duc, la fotografía jugaba un rol fundamental y en muchos casos, constituía el documento “veraz”, en la cual se basaban los proyectos de restauración o reconstrucción. Dado el escaso acervo fotográfico existente durante la etapa fundacional, la CNMMyLH se valió de fotografías de diversa procedencia y trayectoria, cuya finalidad documental era sumamente heterogénea, producidas ante variadas demandas, públicas o privadas. De este modo, durante la etapa de relevamiento, los cuerpos técnicos detectan fotografías en las cuales la obra que les interesaba analizar se evidencia de diversos modos:

- constituye el fondo del encuadre realizado para registrar una determinada actividad social;
- es parte de un sector urbano que debía retratarse en una determinada ciudad;
- es retratada (de modo individual) con diversos fines bien para su posterior uso como ilustración o para registrar desajustes edilicios.

Independientemente de la intención primaria, la foto prueba la existencia de un edificio con determinadas características preexistentes y evidencia rápidamente las transformaciones que el mismo ha sufrido conforme a su realidad actual.

El ejemplo más representativo del valor documental de la fotografía en materia de restauración edilicia lo constituye, sin dudas, la imagen del ruinoso portal colonial de la Casa Histórica de la Independencia en Tucumán. Instalada en la memoria colectiva como símbolo de la independencia argentina esta fotografía fue tomada en 1869 por el fotógrafo italiano Ángel Paganelli, quien realizó el primer relevamiento fotográfico de la ciudad de San Miguel de Tucumán (Fotografía 2). Tras su parcial demolición en 1875, se construyó una nueva fachada en estilo neoclásico para dar lugar a las oficinas de Correo, Telégrafo y Juzgado Federal De Paula, (1985): 75. La Sala de Jura se mantuvo en pie, como espacio conmemorativo de la Independencia Nacional en 1816. Hacia fines del siglo XIX, la fotografía de Paganelli, entendida como el portal real de la Casa Histórica, fue idealizada como imagen y se volvió motivo de inspiración de recreación de diversos artistas plásticos y arquitectos. Cuadros, escudos y hasta obras arquitectónicas reprodujeron su carácter icónico⁷. En 1904 se demolió el edificio erigido en la década de 1880, utilizado como oficina de Correos, para construir una exoestructura, de escala monumental, capaz de proteger la Sala de Jura, Marinsalda, (1997): 114. La imagen tomada por Paganelli se convirtió en un documento histórico fundamental para la reconstrucción edilicia, llevada a cabo durante los años 1942-1943. Tras un consensuado debate entre los principales referentes del campo patrimonial se

⁷ Basado en la fotografía de 1869 tomada por Ángel Paganelli, Genaro Pérez pinta, hacia fines del siglo XIX, el óleo la portada colonial y la muestra con puertas verdes y muros amarillos. En 1898, la provincia se apropia de la imagen como escudo de la Provincia. En 1900 el pintor Pedro Medina le otorga el carácter símbolo patrio cuando la reproduce en un cuadro rodeado de otros símbolos existentes como la bandera y el escudo nacional. Posteriormente el Arq. Juan Kronfuss presenta un croquis de la portada y el Arq. Angel Guido se basa en ella para su diseño de portada de la Casa de Ricardo Rojas. Ver Marinsalda, (1997).



impulsó la restauración de la Sala de Jura y la reconstrucción de la casa⁸. Los planos existentes posibilitaban reconstruir los locales demolidos y la fotografía, la fachada. No obstante, el nuevo proyecto demandó excavaciones arqueológicas tendientes a determinar la ubicación de los tabiques originales, cuya desaparición había sido prácticamente total.

Fotografía 2: Frente de la Casa Histórica de Tucumán



Autor: Ángel Paganelli, Fuente: Boletín de la CNMMyLH N°2 (1940).

⁸ El debate reunió al Ingeniero Alejandro Figueroa, director de la Dirección General de Arquitectura (DGA) dependiente del Ministerio de Obras Públicas, el Arquitecto Martín Noel, presidente de la Academia Nacional de Historia y de la Academia Nacional de Bellas Artes, y el Doctor Ricardo Levene, presidente de la CNMMyLH y el arquitecto Mario J. Buschiazzo, asesor adscripto de esta institución y Jefe de la Sección Monumentos Históricos de la DGA. Ver Levene, (1943).

El procedimiento de reconstrucción del portal siguió la siguiente metodología:

Tomóse una vieja fotografía, ampliada a gran tamaño, y calculando la altura del ojo del observador como coincidente con el objetivo de la cámara, se prolongaron todas las líneas de fuga. Obtenidos así tres puntos principales –horizonte, observador y fuga–, se volvió la perspectiva al plano geométral. Buschiazzi, (1959): 81.

Conforme a las limitaciones de dicha metodología, la reconstrucción replicó únicamente aquellos elementos reconocibles y dejó fuera otros tantos cuya volumetría no era precisa y no podía esclarecerse mediante otras fuentes, tal el caso del escudo y los capiteles Marinsalda, (1997).

La fotografía como dato

El registro fotográfico se utiliza como un instrumento de investigación para llevar a cabo el relevamiento de campo. Los equipos técnicos recolectan información del objeto de estudio, que luego, junto con el relevamiento planimétrico formará parte del corpus gráfico de la obra y estarán sujetos al análisis y la evaluación para el posterior desarrollo del proyecto de intervención. El levantamiento fotográfico facilita el registro de aspectos que, mediante la redacción de un informe técnico y la confección de planos, resultan insuficientes e imprecisos.

En base a los relevamientos realizados durante la etapa fundacional puede observarse que el reconocimiento visual de la obra permitía identificar:

- El entorno inmediato en la cual la obra se halla inmersa;
- Las características formales y materiales de la obra;
- El equipamiento mobiliario;
- El mantenimiento y el estado de conservación del bien;
- La existencia de riesgos estructurales

A partir de ello, podía analizarse y evaluarse las acciones de conservación y de restauración que debían realizarse, así como también ponderar la urgencia de intervención de cada caso. Sin embargo, no puede tomarse un caso de estudio como representativo de un protocolo guía para confeccionar el corpus de información a analizar para el proyecto de intervención. El estudio de los distintos expedientes, evidencia modos de registro heterogéneos. Los informes técnicos son concisos y hacen referencia principalmente a la valoración histórica de la obra. Un mínimo apartado determina su estado conservación, “en estado ruinoso, modernizado, no original”, etc., sin especificar el alcance de los deterioros ni su impacto.

El registro fotográfico resulta sumamente heterogéneo en cuanto a cantidad de imágenes, y el nivel de detalle registrado. Suelen prevalecer las tomas generales exteriores que contemplan una aproximación formal para su posterior intervención. Excepcionalmente, se observan tomas de interiores, hecho que suele verificarse en la arquitectura religiosa. Los deterioros pueden leerse de modo accidental, pues no se

evidencia la intención de realizar un registro pormenorizado de cada uno de ellos. Por el contrario, las imágenes tienden más bien a afirmar la valoración de la obra y filtrar la complejidad edilicia, para hacer foco en la interpretación personal, y ponderar los detalles o los elementos particulares que justifican, bien, su valoración artística, o bien la condición ruinosa que reclama su urgente intervención.

La heterogeneidad de la información resultante permitía contar con una lectura global de cada uno de los bienes, pero difícilmente posibilitaba la lectura comparativa de obras necesaria para establecer la prioridad de intervención, ante los escasos recursos financieros del Estado Nacional. La ausencia de una metodología sistemática de registro también puede observarse durante la etapa de intervención. Si bien se realizaba un registro periódico del avance de obra, el mismo funcionaba como mera constancia de ejecución de los trabajos. Por ello, el material fotográfico es escaso y contribuye, principalmente, a la certificación de tareas. El tipo de imágenes producidas permite arribar a una lectura parcial de lo ejecutado. No se centra en registrar la resolución de detalles ni procesos constructivos. Por el contrario, se advierte especial énfasis, en repetir tomas previas y conformar la secuencia del “antes y después”. Ello implica reiterar las tomas previamente ejecutadas, con el mismo enfoque y recorte, donde se advertían deterioros y desajustes, para evidenciar el resultado exitoso de la intervención, en clara alusión a la recuperación y protección del pasado nacional.

Consideraciones finales

Las imágenes fotográficas constituyen un registro particular que permite atestiguar la existencia de un objeto en un momento dado de la historia. El fotógrafo, más allá de responder a una demanda propia o externa, selecciona un fragmento de la realidad pasada. Este recorte responde a un modo de ver e interpretar, que prevalece en un determinado contexto social y geográfico, y testimonia solo ciertos aspectos de la realidad, dejando fuera otros tantos. El uso de la fotografía en la investigación no puede obviar este aspecto. Sin dudas, constituye una fuente de conocimiento del pasado, pero su contenido no debe ser interpretado como la “verdad definitiva”. Como documento histórico, debe confrontarse y analizarse junto con otras fuentes tales como testimonios orales, documentos gráficos y escritos.

En este escrito, se ha analizado el uso de la fotografía, durante la etapa fundacional de la CNMMYLH. La misma fue utilizada como modo de dar a conocer y difundir las obras significativas del pasado colonial desde una valoración histórico-artística. Asimismo, se implementó para abordar las investigaciones históricas en el marco de la elaboración de proyectos de intervención, para recolectar datos relativos a la condición formal y material de las obras.

En el primer caso, el uso de la fotografía como ilustración refleja enfoques previamente planificados. Existe un criterio en el modo de fotografiar a las obras coloniales en los planos de conjunto, exteriores, interiores y en las tomas parciales de detalles. La imagen fotográfica no se considera como fuente histórica, sino como acompañamiento de un relato. No obstante, la masiva difusión de las imágenes intenta educar la mirada en la construcción colectiva de valores identitarios. Para ello, las mismas comienzan a

difundirse no solo en ámbitos académicos, sino también en exposiciones, periódicos y postales, e intentan operar como dispositivos visuales para identificar y reconocer la arquitectura heredada del pasado nacional.

En el segundo caso, las imágenes sobreviven al objeto representado y como tales constituyen una fuente primaria. En muchos casos se convierten en el único testimonio que da cuenta de las características preexistentes de la obra. En este sentido, se evidencia que prevalece un posicionamiento próximo al orden del ícono, entendiendo a la imagen como espejo de lo real. La arquitectura colonial se lee como un objeto estético estático vinculado a la Historia del Arte, Leída Alberch, (2010), pues no se implementa como una fuente histórica, disparadora de un análisis evolutivo, sino como una fuente documental que expone la verdad absoluta y, por lo tanto, que debía restablecerse. No obstante, las propias limitaciones de la técnica fotográfica hacia fines del siglo XIX, reflejas en áreas poco nítidas, restringen la copia fotográfica en términos materiales y se evidencia un esmero en ampliar el conocimiento de la obra, mediante la implementación de estudios in situ.

La toma de datos mediante el relevamiento fotográfico se presenta como una actividad sumamente heterogénea, donde cada cuerpo técnico resuelve el modo de llevar a cabo el registro al carecer de una metodología sistematizada. Su implementación testimonia un estadio primario como herramienta auxiliar de registro. De este modo, el relevamiento se encuentra más próximo a validar la valoración de la obra y su posterior intervención que a constituir un corpus de reconocimiento edilicio que permita objetivar su valoración. Este mismo enfoque se implementa para registrar el avance de obra. Por el contrario, las imágenes de la obra concluida retoman el concepto de la fotografía como ilustración, unida a un relato que validaba las operaciones realizadas en pos de la recuperación de “los tesoros y glorias nacionales”. No obstante, más allá de la complejidad de instrumentación que pudo tener la toma de datos mediante el registro fotográfico, en todos los casos, se genera la propia huella de realidad. Parafraseando a Berger, (1972), lo que vemos depende del lugar en el que estamos cuando lo vemos. Si bien el recorte es producto del filtro cultural, el aporte de la fotografía en la investigación del campo patrimonial, solo se alcanza en tanto pueda triangularse con otras fuentes. Pues, por sí misma no basta, “¿(..) quién puede estar seguro de ver (...) y de entender, la imagen reproducida, sin haber recibido antes otras informaciones además de aquellas mostradas por la foto? Keim, (1971).

Bibliografía

- Barthes, R. (2008). *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Berger, J. (1972). *Modos de ver*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, España: Crítica.

Buschiazzo, M. (1939). *Exposición de planos y fotografías de Monumentos Históricos. Catálogo de la Exposición Comisión Nacional de Museos y Monumentos*. Buenos Aires, Argentina: Kraft Ltda.

_____ (1959). *Argentina. Monumentos Históricos y arqueológicos*. México, D. F.: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

Choay, F. (1992). *Alegoría del patrimonio*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Conti, A. (2003). La construcción del concepto de patrimonio en Argentina entre 1910 y 1940. En *Anales LINTA*, Vol. IV, pp.23-30.

De Paula, A. (1985). La preservación del patrimonio arquitectónico en la Argentina (1850-1950). En: *DANA*, N° 19, pp. 69-80.

Dubois, P. (1990). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

González Varas Ibáñez, I. (2006). La representación del monumento en el siglo XIX: Tiempo, lugar y memoria ante las transformaciones de la representación gráfica de la imagen monumental. En: *Papeles del Partal*, Núm.3, pp.49-69.

Keim, J. (1971). *La photographie et l'homme*. Paris, Francia: Casterman.

Kossoy, B. (2001). *Fotografía e historia*. Buenos Aires, Argentina: la marca.

Le Duc, V. ([1849] 2017) Restauración. En: *Conversaciones con Eugene Viollet Le Duc y Prósper Mérimée*, N° 3, INAH, pp. 72-92

Levene R. (1943). Acta de la Comisión Asesora para la reconstrucción de la Casa Histórica de Tucumán. En *Boletín de la CNMMYLH*, Año 3, Número III, pp. 326-327.

_____ (1944). Los monumentos y lugares históricos de la Argentina. Buenos Aires: Atlántida.

Lleida Alberch, M. (2010). El patrimonio arquitectónico, una fuente para la enseñanza de la historia y las ciencias sociales. En: *Enseñanza de las Ciencias Sociales*, núm. 9. Barcelona, pp. 41-50.

Macarrón Miguel, A. y González Mozo, A. (1998). *La Conservación y la Restauración en el Siglo XX*. Madrid, España: Tecnos.

Marinsalda, J. (1997). La Casa Histórica de la Independencia de 1816 y la reconstrucción de Mario J. Buschiazzo. En *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"* N° 31-32, pp.107-121.

Peirce, C. (1910). The Art of Reasoning. En: *Collected Papers*, Harvard University Press.

Prendes Espinosa, M. (1995). ¿Imagen didáctica o uso didáctico de la imagen? En: *Enseñanza*, N°13. Salamanca, pp. 199-220.

Schaeffer, J. (1987). *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid, España: Catedra.

Vigil, C. (1948). *Los monumentos y lugares históricos de la Argentina*. Buenos Aires: Atlántida.

Imágenes fotográficas

Fotografía 1: Fachada exterior de la Iglesia de Alta Gracia, Córdoba, 1939. En: *Exposición de Planos y Fotografías de Monumentos Históricos*. Catálogo de la Exposición Comisión Nacional de Museos y Monumentos. Buenos Aires, Argentina: Kraft Ltda., p. 36.

Fotografía 2: Frente de la Casa Histórica de Tucumán, 1869. En: *Boletín de la CNMMYLH*, N°2 (1940), p.81.