

Imágenes desvanecidas. Develando la fotografía *amateur* de cambio de siglo a partir de la materialidad de la obra de Josefina Oliver

Faded images. Unveiling amateur photography of the turn of the century based on the materiality of Josefina Oliver's work

Clara Tomasini

CONICET/Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura IIAC-UNTREF
/Universidad de Buenos Aires, Argentina
ctomasini@untref.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0003-3963-3748>

Resumen: La producción de cámaras portátiles, de fácil uso y de soportes fotosensibles más rápidos que sus antecesores permitieron, a fines del siglo XIX, el crecimiento de un grupo muy importante para la historia de la fotografía: los fotógrafos *amateurs*. El presente artículo propone analizar la práctica del amateurismo en Argentina a partir de la producción de la fotógrafa Josefina Oliver (1875-1956), compuesta por fotografías tomadas y copiadas por ella misma que adjuntó a sus diarios personales, realizados entre 1892 y 1956. Será desde el análisis de la materialidad de estas fotografías que nos preguntaremos si es posible reconocer indicios de la práctica *amateur* y, a partir de ellas, abordar el contexto de producción y de circulación de saberes del ámbito fotográfico *amateur* durante el cambio de siglo en Argentina. Si bien las situaciones registradas en las fotografías nos pueden ayudar a conocer su entorno y contexto social, será la materialidad de dichas fotografías, en la que incluimos las intervenciones realizadas sobre ellas y los deterioros que presentan actualmente, la que nos permitirá ir develando sus métodos de trabajo y, por lo tanto, el conocimiento y el acceso que tenía Oliver al ambiente fotográfico de la época.

Abstract: The development of portable cameras, easy to use and faster than their predecessors, allowed, at the end of the 19th century, the growth of a very important group for the history of photography: the amateur photographers. This article proposes to analyze the practice of amateurism in Argentina from the production of photographer Josefina Oliver (1875-1956), composed of photographs taken and copied by herself that she attached to her personal diaries, taken between 1892 and 1956. It will be from the analysis of the materiality of these photographs that we will ask ourselves if it is possible to recognize signs of the amateur practice and, from them, to approach the context of production and circulation of knowledge of the amateur photographic environment during the change of century in Argentina. Although the situations registered in the photographs can help us to know their environment and social context, it will be the materiality of these photographs, in which we include the interventions made on them and the deterioration they present at this moment, that will allow us to reveal their working methods and, therefore, the knowledge and access that Oliver had to the photographic environment of the time.

Palabras clave: Fotografía argentina; materialidad fotográfica; amateurismo; Josefina Oliver; técnicas fotográficas; archivos personales

Keywords: Argentine photography; photographic materiality; amateurism; Josefina Oliver; photographic processes; personal archives

1. Amateurismo y materialidad

La fotografía de aficionado representa cuantitativamente la parte más importante de la producción fotográfica; sin embargo, es una de las prácticas menos trabajadas en la historia de la fotografía. Esta gran cantidad de imágenes producidas por fotógrafos no profesionales u ocasionales se piensa como una producción infinita, pero, al fin y al cabo, homogénea (Frizot, 2009, p. 285). Los temas, las poses, los encuadres y las convenciones se repiten una y otra vez, y suele abarcar el ámbito de lo doméstico donde se registran escenas cotidianas, acontecimientos familiares y algunos paisajes y recuerdos de viajes. Se las suelen considerar como carentes de rareza y de calidad, como si la fotografía *amateur* fuese “lo otro del arte” (Chéroux, 2014, p. 14). La historia de la fotografía no ha puesto particular interés en abordar este aspecto, o solo lo hizo para mostrar los alcances de la expansión de la industria fotográfica. El foco estuvo puesto en observar la dimensión artística de este medio; por lo tanto, lo que no se pudo clasificar como arte se empujó hacia los márgenes (Batchen, 2001, p. 57). Sin embargo, en los últimos años, se planteó la pregunta de cómo repensar e incluir el amateurismo en una historia de la fotografía que no se guíe por los mismos parámetros utilizados anteriormente, basados en una cronología histórico-artística, sino que proponga incluir en ella una mayor variedad de prácticas fotográficas. Según Michel Frizot:

Responde a la necesidad de descubrir y establecer, a partir de estas fotografías, unos criterios de apreciación de las imágenes que no hubiéramos ni siquiera identificado, ni siquiera en el tumulto de la “otra” fotografía: la reconocida por la historia, que bien podría verse influida por esta. (Frizot, 2009, p. 302)

En las fotografías *amateurs* el referente fotográfico es un elemento de suma importancia para los espectadores de las imágenes. El retrato de un familiar que se encuentra en los álbumes o en portarretratos suele ser visto como la presencia de la persona, mientras que las fotografías de paisajes y escenas de viaje permiten afirmar que esa situación efectivamente sucedió. El “esto ha sido” que propone Roland Barthes (2006, pp. 120-121) es inseparable de la imagen fotográfica *amateur*, ya que es allí mismo donde radica su finalidad. Sin embargo, según este mismo autor “una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos” (2006, p.

32). Es en estas situaciones donde las fotografías se ven, en términos de Louis Marin, en su transparencia, en lo que ellas muestran, y, a la vez, pueden ser pensadas desde su opacidad; es decir, el modo en que las imágenes se presentan (Marin, 2009, pp. 152-153). En este presentarse, la fotografía muestra algo más que su índice, permitiendo analizarla desde su técnica, su soporte o sus materiales constitutivos; en otras palabras, desde su materialidad.

El abordaje de una obra desde los estudios de la materialidad es bastante reciente en el campo de la historia del arte y fue sobre todo aplicado a las artes plásticas, como la pintura y la escultura. Pensar una fotografía desde su materialidad implicaría analizarla como un objeto morfológicamente complejo en donde una imagen final formada químicamente se encuentra sobre un soporte físico de distintas naturalezas (orgánicas e inorgánicas). A su vez, se puede encontrar la presencia de “aglutinantes, soportes secundarios, elementos aportados, técnicas de fotoacabado, intervenciones de autor, elementos ornamentales, etc. que determinan la identidad del proceso, su segmento cronológico, localización espacial o su contribución plástica” (Fuentes, 2016, p. 68). Todas estas combinaciones y materialidades fotosensibles fueron cambiando a lo largo de los ya casi dos siglos de la fotografía. Cada nueva técnica fotográfica que se desarrollaba permitía la realización de imágenes sumamente distintas en aspecto y también en sus posibilidades técnicas. Esto es posible de ejemplificar con los cambios de la sensibilidad y, por lo tanto, la velocidad de los materiales fotosensibles que permitieron la creación de imágenes estáticas de objetos en movimiento, situación inimaginable en épocas del daguerrotipo.

Al analizar una fotografía desde su materialidad también resulta necesario pensar este objeto fotográfico como una materia viva que sufre cambios físicos y químicos a través del tiempo debido a las distintas situaciones a las que se enfrenta por su uso, guarda o exposición. Es por este motivo que, para realizar el tipo de abordaje que proponemos en este trabajo, se considerará el punto de vista y análisis que aporta la disciplina de la conservación fotográfica. Son los cambios que experimenta el material, y que por distintas razones son visibles años después de producida la fotografía, los que nos permitirán comprender no solo sus usos sino también sus métodos de producción. En base al interés despertado por profundizar en el espacio poco explorado de la fotografía *amateur*, se propone

como objetivo de este artículo abordar la obra de la fotógrafa *amateur* argentina Josefina Oliver a través de su materialidad y, a partir de su análisis, conocer los métodos de producción de estas imágenes y de la circulación de saberes del ámbito fotográfico *amateur* de fines del siglo XIX y principios del siglo XX.

2. El surgimiento del amateurismo fotográfico

A lo largo de la historia de la fotografía es posible ver cómo las sucesivas invenciones y avances tecnológico-fotográficos fueron reemplazándose a gran velocidad y, como consecuencia de ello, cambiaron las formas de producción y consumo de las fotografías. Uno de estos avances que significó un punto de inflexión para la fotografía fue la invención de las placas de vidrio de gelatino-bromuro de plata, llamadas también placas secas. El desarrollo de esta técnica comenzó en 1871, cuando Richard Maddox propuso emulsionar una placa de vidrio con una suspensión compuesta por gelatina y bromuro de plata (Lavedrine, 2009, p. 244). Fue en 1880, después de una serie de mejoras de la fotosensibilidad de la plata gracias al aporte de distintas investigaciones, cuando comenzó su producción y venta a gran escala. Estas placas, que se utilizaban para obtener una imagen negativa desde la cámara fotográfica, implicaron una simplificación de la toma en comparación con su antecesor, el proceso de colodión húmedo, el cual debía realizarse cerca de un laboratorio, ya que todo el proceso de toma y revelado de la placa debía realizarse mientras la emulsión se encontrara húmeda. En cambio, con las placas de gelatino-bromuro de plata, también llamadas placas secas, era posible realizar la toma y el revelado en cualquier momento gracias a la cualidad higroscópica de la gelatina. Esto también permitió su producción a escala industrial, ya que podían ser vendidas sensibilizadas con mucha anterioridad a su uso, simplificando el momento de la toma fotográfica.¹ El éxito del proceso y la alta demanda por parte de los fotógrafos profesionales justificó su producción industrial a mayor escala, trayendo una sustancial disminución en los precios de las placas y posibilitando el acceso a la fotografía a muchos más fotógrafos aficionados.

¹ Resulta necesario remarcar que los productos con emulsiones de gelatina de plata, como las placas de vidrio, papeles y films, fueron los más utilizados hasta la llegada de la fotografía digital.

Según Clément Chéroux (2014, pp. 72-74), existieron dos fases que relacionaron los avances técnicos de la fotografía con el surgimiento definitivo del amateurismo. Una primera fase, ya mencionada, es la de la industrialización y comercialización en gran escala de las placas secas y la otra es la que corresponde al surgimiento de cámaras automatizadas y los servicios fotográficos. A fines de la década de 1880, debido a que los tiempos de exposición de las placas secas eran más cortos, se comenzaron a comercializar cámaras más livianas, portables y con mecanismos de obturación que correspondían a la alta sensibilidad de estas nuevas placas.² Estas cámaras permitían elegir entre unas pocas velocidades y un par de diafragmas, por lo que evitaba, en gran medida, errores de exposición, pero, al mismo tiempo, condicionaban la elección del par diafragma-velocidad por parte del fotógrafo. A su vez, las casas fotográficas comenzaron a ofrecer servicios de revelado y copiado para aficionados, por lo que la intervención del fotógrafo en las etapas del proceso quedaron reducidas prácticamente al momento de la toma. Esto no significó la desaparición de los procedimientos de revelado y copiado, sino la “transferencia de la tecnicidad fotográfica del operador a la industria” (Chéroux, 2014, p. 68). Es así que, a partir de estas dos fases, Chéroux diferencia dos tipos de fotógrafos *amateurs*: el primero está integrado por aquellos fotógrafos que, gracias al primer momento de la aparición de las placas secas, se acercaron a la fotografía y experimentaron con estas nuevas posibilidades de toma. Este grupo fue el que promovió la creación de clubes y sociedades fotográficas donde se ponían en común los aciertos y avances de la técnica. A estos *amateurs*, el autor los llama *expertos*. En cambio, el segundo grupo de *amateurs* se encuentra relacionado con los automatismos de la cámara y con la delegación del procesado de la fotografía, por lo que sostiene que no tenían ningún interés en la técnica, sino que su atención se encontraba en la toma y en las imágenes que registraban. A este grupo lo llama simplemente *usuarios* y se corresponderían con una práctica más cercana al ámbito familiar.

A partir de estos grupos, se puede pensar que los *amateurs expertos* de Argentina fueron los que pertenecieron a la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados

2- En comparación con el colodión húmedo, que podía tardar minutos o varios segundos en exponerse correctamente, las placas de gelatino-bromuro podían llegar a tardar fracciones de segundo, por lo que ya no era necesario un trípode para que la toma no saliera movida y era posible fotografiar situaciones en movimiento.

(SFAA). Esta primera agrupación fotográfica argentina, creada en 1889, estuvo compuesta principalmente por personalidades de la clase alta de la sociedad porteña. En su estatuto se indica la incompatibilidad de ser socio si se ejercía la profesión de fotógrafo o empleado de fotografía, ya que el objeto de la sociedad era “puramente artístico y científico” (Tell, 2017, p. 291), considerando que la fotografía realizada por un fotógrafo profesional no entraría en estas categorías. Muchos de sus socios fueron conocidos terratenientes, políticos, médicos, entre otras profesiones destacadas, situación que les permitió disfrutar de tiempo libre y dinero para dedicarse a la fotografía sin la necesidad de profesionalizarse. Esta sociedad realizó numerosos concursos fotográficos, talleres y otras actividades, a tono con lo que hacían otras agrupaciones fotográficas en el mundo. Como sostiene Verónica Tell (2017, pp. 260-261) en el marco de la SFAA, se tomaron fotografías con un amplio nivel de experimentación técnica y formal, pero las más reconocidas hoy en día son las que propusieron la construcción de un panorama de Buenos Aires y Argentina.

Si bien se puede inferir que, al mismo tiempo que los aficionados expertos, también existieron aficionados *usuarios*, resulta necesario remarcar la actuación de un sector poco explorado del amateurismo nacional, el de los aficionados que, por cuestiones de clase o por otros motivos, no pertenecían a la SFAA. En un punto intermedio entre las dos clasificaciones de Chéroux se pueden encontrar fotógrafos que, aunque registraban escenas cotidianas y familiares con cámaras automatizadas, conocían y realizaban los procesos de revelado y copiado, se interesaban por las técnicas de toma y tenían otras intenciones más allá del mero registro familiar, que, si bien no era con fines artísticos, no carecían de cualidades estéticas (Chéroux, 2014, p. 16). Por lo tanto, es en este grupo, que se puede considerar intermedio, en el que se propone estudiar a Josefina Oliver como fotógrafa aficionada, profundizando en su acceso a la circulación de saberes de la práctica fotográfica.

3. Josefina Oliver, sus diarios y la materialidad fotográfica

Josefina Oliver nació en Buenos Aires en 1875, hija de padres inmigrantes mallorquines. Perteneciente a la clase burguesa “de buen pasar” pero sin lujo,

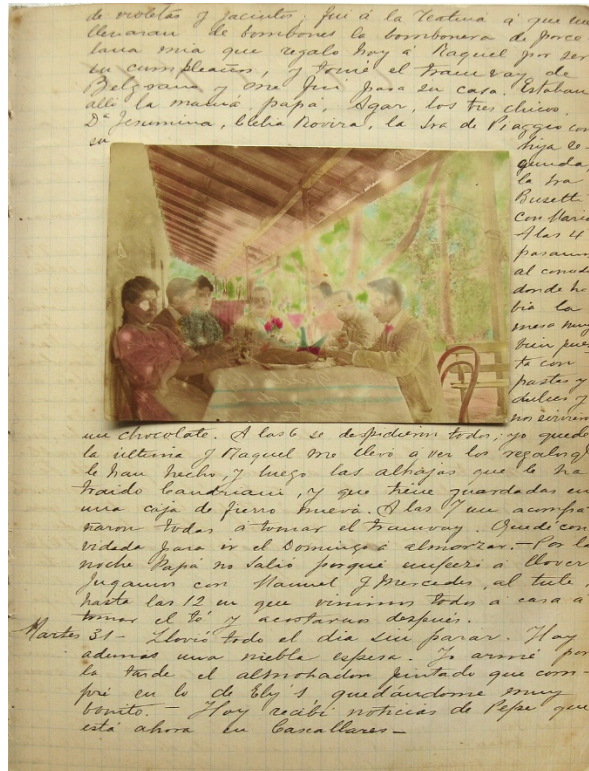
Josefina comenzó a sus 16 años a escribir su diario personal (Viaña, 2019, p. 18). Algunos años después, comenzó a tomar fotografías que acompañarían los sucesivos tomos de los diarios que escribió y editó hasta sus últimos días. Gracias al esfuerzo de su entorno familiar, sobrevivieron hasta el día de hoy estos diarios y álbumes en los cuales Josefina ordenó y adjunto las numerosas fotografías tomadas, copiadas e iluminadas por ella (F1). No es una situación inusual encontrar a una mujer fotógrafa en el cambio de siglo, ya que esta expansión de la fotografía al mundo *amateur* también incluía mujeres y hasta niños.³ Las cámaras se volvieron portables, los procesos de revelado eran más simples y la industria fotográfica encontró un nuevo objetivo en el público femenino de clase media. Se recomendaba la práctica fotográfica a las mujeres ya que para realizarla no requería formación en academias dominadas por hombres, largos períodos de aprendizaje o grandes compromisos de tiempo para practicar (Rosenblum, 1997, p. 267). Es por este motivo que la mujer no solo se consideró un potencial consumidor, sino que también se convirtió en la imagen de las publicidades de grandes empresas fotográficas,⁴ como fue el caso de las Kodak Girls (Gover, 1988, p. 15).

Josefina registró distintos momentos de su vida, donde se pueden reconocer escenas cotidianas, de paseos por el campo o de reuniones familiares. A su vez, junto con su hermana, amigas y amigos armaron puestas en escena, situaciones ficticias que actuaban frente a la cámara, a veces con cambios de vestuario incluidos (F2). Este tipo de imágenes suelen aparecer en los álbumes *amateurs* de cambio de siglo, tanto nacionales como internacionales, siendo uno de los casos más conocidos el de las fotografías de Alice Austen (1886-1952). Esta reconocida fotógrafa norteamericana se autorretrató en numerosas ocasiones con

3- Son conocidas las publicidades de cambio de siglo donde de la reconocida Eastman Kodak Co. promociona sus cámaras Brownie con imágenes de niños y niñas jugando con dichas cámaras para mostrar la facilidad de su uso. También entre las primeras páginas del primer número de la Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata, la primera publicación periódica de fotografía en Argentina, de septiembre de 1893 se encuentra un aviso del establecimiento de Enrique Lepage donde publicita que la fotografía “es la distracción más de moda a la cual todos pueden dedicarse sin distinción de edad, de profesión y de sexo, porque nuestros aparatos están contruidos de tal modo que hacen fácil a todos la fotografía”.

4- La empresa más conocida en usar la imagen de la mujer en sus publicidades fue la Eastman Kodak Co. Sin embargo, también aparecen en grabados que ilustraban manuales o revistas fotográficas. En el caso de la Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata, se puede encontrar la publicidad del aparato *El fotógrafo*, que, debajo del lema “¿Es ud. fotógrafo? ¡No! ¿Por qué?...”, aparece una ilustración de una mujer fotografiando a una niña jugando.

amigas, en muchas de ellas usando máscaras o vestidas de hombre, como lo había hecho Josefina también, en alguna ocasión (F3). Según Estrella de Diego (2018, p. 149), en ambas fotografías, en una disfrazada y en otra con vestido y aparentemente sin disfraz, Austen fabricó imágenes estereotipadas, esbozando sucesivas representaciones del yo.



F1. Página del diario 4, 1905. Fotografía de Josefina Oliver. © Patricia Viaña

Para abordar las fotografías de Josefina Oliver desde su materialidad, resulta necesario considerarlas como imágenes y, a la vez, como objetos que existen en un determinado tiempo y espacio y que responden a una experiencia social y cultural (Edwards & Hart, 2014, p. 1). Por este motivo, sería un error aislar a las fotografías de su contexto material que, en el caso de la mayoría de la obra fotográfica de Josefina, son los diarios y álbumes personales. Es así como se considerará en este trabajo a cada diario personal o álbum como la totalidad del objeto fotográfico y que, principalmente en el caso de los diarios, conjugará la imagen fotográfica y la palabra escrita. Gracias a que Josefina escribió en esos diarios con mucha minuciosidad su día a día, incluyendo pequeñas observaciones con relación a su práctica fotográfica, se podrá usar al mismo objeto fotográfico

como fuente escrita. Por ejemplo, se encuentran entradas del diario en donde escribe comentarios como “salimos y nos tomamos unas instantáneas” o explica qué químicos preparó en su laboratorio o cuáles materiales compró en distintas casas fotográficas. Por lo cual, a partir de su doble lectura, como materialidad fotográfica y como fuente escrita, se podrán conocer algunos aspectos de la práctica *amateur* de su autora.



F2. Postal con copia iluminada, septiembre 1900. Fotografía de J. O. © Patricia Viaña



F3. Autorretrato vestida de varón, postal con copia iluminada, 1908. Fotografía de Josefina Oliver © Patricia Viaña

A lo largo de los años, reflejados en sus diarios, se observa cómo las fotografías que aparecen de manera más ocasional en los primeros tomos van acaparando más espacio entre sus hojas y, a su vez, se van incorporando postales, flores y fotografías recortadas formando *collages*, práctica muy usual entre las mujeres victorianas de mitad del siglo XIX. Estas distintas imágenes y materialidades forman pequeños altares, algunos conmemorativos y otros decorativos, donde las fotografías son despojadas de la idea de fidelidad y realismo (Batchen, 2001, p. 69) al estar inmersas en un contexto distinto que evidencia el artificio. En algunos *collages* encontramos recortes de fotografías de estudio, como el famoso estudio Witcomb, que la misma Josefina arrancó de sus soportes secundarios de cartón para intervenirlas, colorearlas y agregarlas a sus diarios. Esta intervención podría ser pensada como una desacralización de la fotografía de estudio, con sus poses rígidas y con sus soportes decorados, pero al mismo tiempo tan estandarizados, en donde Josefina toma a sus protagonistas de este recuadro tan frío, y a veces anónimo, y los lleva a un nuevo soporte donde reafirma sus identidades interviniéndolas con un simple “yo” o con el nombre del retratado (F4). Entre recortes, capas de papel, material orgánico y fotográfico, el *collage* permite entonces ver esa superposición, no solamente de imágenes, sino también de materialidades y texturas que forman volumen y que atraen a la mano a tocarlas agregando la intimidad física del tacto a la experiencia visual del diario (Batchen, 2001, p. 68) (F5).



F4. Fotografía de su hermana Catalina, 1902. Fotografía de Alejandro S. Witcomb.
© Patricia Viaña



F5. Collage del Diario 17, p. 71, 1953. © Patricia Viaña

Muchas de las fotografías que se encuentran en los diarios y en los álbumes ya lucen descoloridas o casi borradas. Esto se debe a que la mayoría de ellas ya iniciaron un proceso de deterioro, que es visible en el amarillamiento de los tonos y en el desvanecimiento de la imagen. Los factores que generaron estos deterioros pueden ser varios: condiciones de temperatura y humedad relativa alta en donde se encontraban guardadas, la acidez del adhesivo utilizado para pegarlas o la acidez de la misma hoja del diario. Aunque estos deterioros tengan una connotación negativa, también hay que tener en cuenta que hablan de los usos de las imágenes. Estos objetos fotográficos, a diferencia de las fotografías enmarcadas, estuvieron pensados para ser manipulados, releídos, tocados e intervenidos constantemente, por lo que las fotografías y todo el objeto se fue transformando a lo largo del tiempo. Ninguna fotografía, enmarcada o en un álbum, es un objeto meramente pasivo, sino que reacciona química y físicamente a las diversas condiciones a las que se enfrenta, siendo el deterioro la huella visible de estas vivencias. Algunas de las fotografías de Josefina fueron intervenidas con pintura, se pegaron con adhesivos en hojas de cuadernos que no estaban pensados para contener fotografías y, en contacto con la acidez de la tinta de las palabras manuscritas, estos mismos cuadernos fueron mirados una y otra vez y luego se guardaron en algún mueble o armario en la casa de sus hijos y nietos. Los deterioros, entonces, son parte de la historia material de estas

fotografías y es muy probable que compartan esta misma historia con otras fotografías de aficionados de la época.

4. El laboratorio de Josefina

Si bien las cámaras que utilizaba Josefina eran cámaras llamadas de cajón, que permitían un control limitado y automatizado de la exposición, fue ella misma quien reveló y copió sus propios negativos, que se interpreta como una manifestación de un especial interés por el trabajo en el laboratorio fotográfico: Josefina instaló uno en cada casa que habitó. Este laboratorio, que solamente tenía los materiales esenciales para revelado y copiado, fue el espacio en donde pasaba varias horas de la noche o durante algún momento libre del día entre los paseos, lecciones de francés y los quehaceres domésticos. Como en la mayoría de los laboratorios improvisados de la práctica *amateur*, este espacio no siempre tenía las condiciones óptimas para trabajar. En el caso de Josefina, en uno de sus diarios comenta que finalmente, después de diez años de estar realizando copias, pudo lavar por dos horas sus fotografías,⁵ parte imprescindible en el procesado de las mismas. Estas adaptaciones al espacio y al poco tiempo para dedicarse al trabajo de laboratorio se ven reflejadas en las copias de Josefina que aparecen en sus diarios, específicamente cuando se las piensa a partir de los deterioros observados en la actualidad. Para ejemplificar, se analizaron los distintos estados de conservación que presentaban algunos de los pocos negativos que sobrevivieron hasta la actualidad y que fueron tomados y revelados por Josefina.

El deterioro es la transformación física y química que puede sufrir el material fotográfico durante su uso, exhibición o conservación debido a factores intrínsecos y extrínsecos al material (Pavao, 2002, p. 120). Los factores extrínsecos son aquellos que están relacionados a las condiciones ambientales en las que se encuentra el material fotográfico y los factores intrínsecos son aquellos que son inherentes al material o a su modo de procesado. En el caso de estos negativos, el deterioro puede ser causado por un factor intrínseco como lo es la

5. "Abril 1907 - Sábado 13: Hoy viré unas pruebas fotográficas y por primera vez he podido lavarlas con agua corriente durante dos horas seguidas, debido á que ya funcionan los w. c. del patio que tienen una canilla del lado en donde colgué una cubeta especial con las pruebas" (Diario 4, pp. 167-168).

deficiencia del procesado. En estos negativos, el amarillamiento puede ser consecuencia de un lavado deficiente o de poco tiempo, que no elimina del todo el fijador de la placa, por lo que el aglutinante (en este caso, la gelatina) va a tender a tomar un color amarillo en condiciones ambientales de alta humedad relativa. Esto se ve claramente en una de las placas, donde no solo se observa una clara tonalidad amarilla, sino también manchas más oscuras, casi marrones, en distintas zonas. Manchas de estas características aparecen cuando fue insuficiente la acción del fijador, por poco tiempo o por agotamiento del químico (Pavao, 2002, p. 145). El rol del fijador dentro del procesamiento de un negativo es el de quitar todos los haluros de plata que no fueron expuestos y revelados. Si el fijador no funciona correctamente, la plata sin exponer permanece en la placa y con el tiempo se oscurece provocando estas manchas. Este tipo de deterioros provocados por un procesado deficiente es muy común encontrarlos en negativos y copias realizadas por *amateurs*, ya que pudieron no tener las condiciones en el laboratorio para realizarlo correctamente o el tiempo suficiente para dedicarle a este proceso. En cambio, en un estudio fotográfico era sumamente necesario que los negativos y las copias se procesaran correctamente para poder garantizar la estabilidad de las fotografías a sus clientes.

Los deterioros que se observan en sus copias fotográficas pueden dar indicios sobre las técnicas de copiado que utilizaba Josefina y determinar cuáles eligió, permitiendo conocer cómo era el trabajo que ella realizaba en su laboratorio. Cada técnica fotográfica tiene características específicas que permiten identificarlas; por ejemplo, los materiales constitutivos de la fotografía (papel, vidrio, metal), como también los tonos y colores que se pueden identificar a simple vista. A su vez, resulta necesario examinarlas con lupas o microscopio para poder observar las distintas capas que las componen (papel, barita, aglutinante), ya que dependen de la técnica utilizada. Los deterioros también permiten identificar las diversas técnicas fotográficas, ya que los materiales constitutivos de una fotografía reaccionan de manera distinta generando deterioros específicos.



F6. Amigo, Gelatina DOP, álbum marrón grande, p. 18b, foto 6, 1902. Fotografía de Josefina Oliver © Patricia Viaña

Entre las fotografías copiadas por Josefina, que en su mayoría tiene soporte papel⁶ y parecen bastante homogéneas, se diferencian dos grupos distintos: un grupo de fotografías con tonos más neutros y con una mayor gama tonal y otro de fotografías con tonos más cálidos y amarillamiento, que presentan un mayor desvanecimiento de la imagen. Las fotografías del primer grupo corresponden a la técnica de gelatina DOP,⁷ que fue el proceso de copia más utilizado en el siglo XX y que continúa hasta hoy en día (F6). En cambio, el segundo grupo, y basándonos en los deterioros que presenta, se pueden identificar como gelatinas y colodiones POP⁸ (Pavao, 2002, pp. 129-130) (F7). Pero, ¿qué significa que sean POP o DOP? Estas siglas hacen referencia al modo de formación de la imagen

6. Se hace esta aclaración debido a que se ha encontrado entre sus diarios una copia fotográfica realizada sobre seda, que, si bien no es muy común, existen registros de publicidades de este tipo de soportes textiles durante esta época.

7. Dentro de este proceso se pueden diferenciar los papeles al gelatino-bromuro de plata y los papeles al gelatino-cloruro de plata, más conocidos como *gaslight papers*.

8. El colodión POP y la gelatina POP son dos procesos fotográficos distintos, ya que están compuestas por distintos aglutinantes (la gelatina y el colodión). Sin embargo, poseen características muy similares y visualmente es difícil notar la diferencia entre ambas, por lo que será necesario realizar otro tipo de pruebas para identificarlas. El colodión POP también es conocido bajo el nombre de aristotipo al colodión y la gelatina POP es conocida también como papel aristotipo, papel citrato o bajo nombres comerciales como papel Solio.

fotográfica: DOP es la sigla de *developing-out-print* o papel de revelado químico y POP de *printing-out-paper* o papel de ennegrecimiento directo. Estas técnicas fueron muy utilizadas por los fotógrafos aficionados y aparecieron en el mercado casi al mismo momento, pero el proceso para realizarlas era muy distinto. La gelatina DOP es aquella en la que durante la exposición se forma una imagen latente que solamente se vuelve visible al momento de revelarla. A su vez, por su alta sensibilidad, para exponer estos papeles solamente era necesario iluminación artificial de baja intensidad, por lo cual se trabajan en cuartos oscuros. En cambio, la gelatina o colodión POP se debía exponer al sol en contacto con un negativo y, a medida que se exponía, la imagen positiva se volvía visible sin necesidad de revelado. Con la ayuda de una prensa de contacto, se podía ir revisando la densidad de la imagen y así determinar la correcta exposición de la copia. Ese tipo de procedimiento de exposición por inspección era igual a otras técnicas fotográficas anteriores, como el papel salado, el cianotipo y la albúmina, por lo que el papel POP no representó un cambio significativo en el método de producción. A su vez, al ser menos sensible a la luz no era necesario un laboratorio totalmente a oscuras. Se podría aventurar que por esta facilidad de uso y por su similitud de trabajo con las técnicas precedentes, los papeles POP eran generalmente recomendados para fotógrafos *amateurs*. La mayoría de las fotografías que Josefina copió entre la última década del s. XIX y los primeros 15 años del s. XX fueron realizadas con papeles POP. Asimismo, se consideraron explicativas las anotaciones en los diarios que hacía Josefina refiriéndose al laboratorio, al revelado de las copias y también a las menciones sobre compra de material fotográfico. De esta manera se corroboró que Josefina realizaba bromuros,⁹ una manera de nombrar a la gelatina DOP, y, en otra entrada del diario, encontramos que preparó con su marido los baños de fijador, de viraje-fijador y de cloruro de oro,¹⁰ siendo estos últimos dos los que se utilizan específicamente durante el procesado de papeles de gelatina o colodión POP.¹¹ Este tipo de referencias a las técnicas fotográficas se encontraron intercaladas a

9. “Enero 1906 Lunes 15- Saqué a la nena un retrato en camisita y bombachita, sola, que salió lo más linda le saqué otros también a Gregoria la cocinera- Revelé antes de cenar, estas y las de ayer, y después de cenar trabajé en bromuros hasta las 12 de la noche” (Diario 4, p. 64).

10. “Octubre 1909 Por la tarde paseé con Pepe. Por la mañana me ayudó á hacer un baño fijador, otro viraje-fijador y á preparar el de cloruro de oro” (Diario 4, p. 394).

11. A su vez, en una de las entradas del diario Josefina escribe que compró Papel Rembrandt, siendo este una marca de papel colodión POP.

lo largo de los diarios, por lo que se entiende que Josefina utilizaba estas técnicas al mismo tiempo. Esto permite suponer también que Josefina utilizaba cada técnica con finalidades distintas. Los papeles DOP le permitían copiar de noche, momento en que quizás podía dedicarse a la fotografía sin las obligaciones de la vida diurna, y los papeles POP le permitían controlar mejor la exposición y quizás lograr tonos que combinaban con el coloreado, que luego hacía con pinturas a la albúmina.



F7. Autorretrato, papel POP, 2º álbum rojo chico, p. 4, foto 12, 1901. Fotografía de Josefina Oliver © Patricia Viaña

Josefina coloreó ella misma las fotografías que realizaba y también otras fotografías de estudio que llegaban a sus manos. Si bien, después de tener a sus hijos fue dejando de tomar fotografías, se dedicó completamente al coloreado de estas. En numerosas ocasiones en sus diarios, Josefina cuenta como pasa sus tardes coloreándolas o enseñando a otros a hacerlo. A su vez, se pudo saber por lo escrito en sus diarios que utilizaba pinturas a la albúmina, las cuales se utilizaban en superficies brillantes y lisas como cristales, porcelanas o papeles brillantes (Gómez, 1986, p. 130). En gran parte de sus fotografías coloreadas la imagen se fue desvaneciendo debido a lo comentado anteriormente, por lo que en algunas fotografías ya solo son visibles los rastros de los colores de la pintura, generando así una imagen más pictórica que fotográfica. Otra manera de colorear que se encontró entre las fotografías de Josefina fue la de pintar el reverso de estas imágenes con pintura al óleo siguiendo la forma de las figuras. Al mirar el reverso de estas fotografías parecen pequeñas pinturas (F8). Si bien no es posible

determinar con claridad cuál fue el objetivo de Josefina, podemos encontrar similitudes entre este coloreado y la técnica de fotominiatura que se promociona en manuales y revistas de la época. Para esta técnica se tomaba una fotografía, se pegaba el lado de la imagen contra un vidrio cóncavo y se desbastaba del lado el reverso de la fotografía hasta lograr la mayor transparencia posible. Luego, este mismo lado era coloreado con óleo, lo que permitía ver los colores debajo de la imagen fotográfica. Claramente, no se trata de la misma técnica, pero Josefina podría haber tomado la fotominiatura como inspiración, ya que se encontraba descrita en el manual *La fotografía moderna*, que tenía en su biblioteca.¹²



F8. Verso y reverso de fotografía de Catalina y Josefina, 1899. Fotografía de Josefina Oliver © Patricia Viaña

El fotógrafo *amateur*, debido a la industrialización de la fotografía, podía elegir entre una gran variedad de papeles con distintos procesados y con distintos acabados. Como en el caso de Josefina, los *amateurs* practicaban más de una

¹² La resumida descripción de la técnica de la fotominiatura que aparece en el manual, a su vez, se asemeja a la técnica del *crystoleum*, que era realizada con copia a la albúmina.

técnica permitiéndose así experimentar con estas distintas imágenes resultantes e intervenciones posteriores. Como consecuencia de la proliferación de nuevas técnicas, fue durante esta misma época que se publicaron y difundieron gran cantidad de manuales y revistas fotográficas destinadas al fotógrafo *amateur*. A su vez, de manera recíproca, estas publicaciones tenían como objetivo instruir a sus lectores con las técnicas más básicas por lo que también incentivaron el surgimiento de más fotógrafos aficionados. En Argentina, el primer manual fotográfico se publicó en 1898 bajo el título *La fotografía moderna*. Este manual, realizado por Francisco Pociello y editado por el famoso local de venta de artículos fotográficos Enrique Lepage y Cía, permitía adentrarse de una manera muy simple en el mundo de la fotografía. Este manual, junto con la *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata*, también editada por Enrique Lepage y Cía, contenían extractos traducidos de las publicaciones de distintos manuales y revistas fotográficas de Europa y Estados Unidos, permitiendo así el acceso a un público *amateur* mucho más amplio. Este era uno de los objetivos de la revista, y lo expresa acentuadamente en el primer párrafo del primer artículo de septiembre de 1893:¹³

Con humilde forma y sin pretensión alguna se os presenta, queridos lectores, un periódico popular de fotografía, el cual aunque hijo legítimo de publicaciones extranjeras, no pretende ser una simple traducción, pues en la confianza de una buena acogida, aspira á ser una emanación directa del arte del claro y oscuro en este bello país. No pretendemos, á fuer de sabios, tratar el arte fotográfico en sus altas consideraciones, en sus complicadas teorías, nó, señores: nos contentamos con una publicación puramente popular, sin pretensiones, llena de ideas totalmente prácticas y á un precio ínfimo. (La dirección, 1893, p. 1)

Como se vio, Josefina Oliver contaba con el manual de Pociello en su biblioteca y, a partir de las fotografías y de las anotaciones de su diario, con seguridad ella siguió muchas de las recomendaciones que se encuentran en ese texto. Entre ellas, la recomendación de utilizar papeles POP para hacer las copias fotográficas, la utilización de la fórmula viraje-fijador que vendía la misma Casa Lepage, y el coloreado de fotografías con pintura a la albúmina.

13- El artículo se encuentra firmado bajo el nombre “La dirección”, posición dentro de la revista ocupada por el ya mencionado Francisco Pociello.

Las casas fotográficas de Buenos Aires como Enrique Lepage y Cía, Eugenio Widmayer y Lutz y Schulz, entre otras, no solamente vendían cámaras, instrumentos, químicos y bibliografía fotográfica, sino que también ofrecían demostraciones, clases y la posibilidad de alquilar cuartos oscuros para que el cliente procese sus propias imágenes (Becquer Casaballe & Cuarterolo, 1985, p. 67). Estos servicios estaban dirigidos al aficionado interesado en la técnica fotográfica que, como Josefina, no era socio de la SFAA, ya que la Sociedad contaba con su propio laboratorio para el uso exclusivo de sus miembros. Por lo tanto, las casas fotográficas jugaron un importante rol en la difusión de la práctica *amateur* de la fotografía en círculos sociales distintos a los de la SFAA.

5. Conclusiones

En el paso del siglo XIX al XX, los avances técnicos de la fotografía permitieron la creación de la industria fotográfica a nivel mundial y, por lo tanto, el crecimiento del que luego sería su principal consumidor, el fotógrafo *amateur*. Es quizás por esa inmediata relación con la industria que la producción *amateur* fue escasamente trabajada en el ámbito de la historia de la fotografía o fue solamente considerada como una fase más que carecía de interés para su análisis. A la vez, los procesos fotográficos generalmente utilizados en estas imágenes, el colodión y gelatina POP y gelatina DOP, no son visualmente tan llamativos o lo suficientemente enigmáticos como sus antecesores.

En los diarios de Josefina Oliver, las fotografías se volvieron una parte indisoluble de sus vivencias, actividades y deseos estéticos, donde recortó, iluminó y superpuso esas imágenes que la acompañaron la mayor parte de su vida. En estos objetos fotográficos fue posible deshilvanar pequeños detalles que permiten conocer algunas de las características del amateurismo fotográfico de finales del siglo XIX. Es necesario destacar la importancia del análisis interdisciplinario entre la historia de la fotografía y la conservación, ya que el conocimiento sobre los deterioros del material fotográfico ofrece una nueva aproximación a los conocimientos sobre su producción y uso. Los procesos fotográficos que llevó adelante Josefina Oliver, junto con la elaboración de sus diarios, dan cuenta de una trama histórica compleja que nos permite ir tras las huellas del amateurismo

y comprender cómo algunos de estos fotógrafos lo pusieron en práctica. Resulta sumamente necesario continuar las investigaciones sobre estos actores y este periodo poco explorado para comprender la importancia que tuvieron en la formación de la actividad fotográfica durante las siguientes décadas en la Argentina.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2006). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Batchen, G. (2001). *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Cambridge: The MIT Press.
- Bécquer Casaballe, A. & Cuarterolo, M. A. (1985). *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense 1840-1940*. Buenos Aires: Editorial del Fotógrafo.
- Chéroux, C. (2014). *La fotografía vernácula*. Oaxaca: Ediciones Ve.
- Diego, E. de (2018). Tres mujeres en un jardín. Las fotografías de Alice Austen y la paradoja de la imagen documental. *Anales De Historia Del Arte*, 28, 147-162.
- Edwards, E. y Hart, J. (2004). Introduction. Photographs as Objects. En E. Edwards & J. Hart (Ed.), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*. Londres: Routledge.
- Frizot, M. (2009). *El imaginario fotográfico*. Oaxaca: Ediciones Ve.
- Fuentes, A. M. (2016). ¿Fotografía o información fotográfica? El impacto de la exhibición en los originales fotográficos. Evolución de los criterios de protección directa para la exposición de originales. Técnicas alternativas de explotación cultural. En J. Cía (Ed.), *Conservación de fotografías: treinta años de ciencia. Conferencia Internacional, Logroño 2011*. Mares de libros.
- Gómez, J. (1986). *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX 1840-1899*. Buenos Aires: Abadía Editora.
- Gover, C.J. (1988). *The Positive Image: Women Photographers in Turn of the Century America*. Albany: State University of New York Press.
- Lavédrine, B. (2009). *Photographs of the Past. Process and Preservation*. Los Ángeles: Getty Publications.
- Marin, L. (2009). Poder, representación, imagen. *Prismas, Revista de historia intelectual*, 13, 135-153.
- Oliver, J. (1905). *Diario 4*. Buenos Aires. Manuscrito no publicado.
- Pavao, L. (2002). *Cuadernos Técnicos. Conservación de Colecciones de Fotografía*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y Editorial Comares.

- Pociello, F. (1893) Al lector. *Revista Fotográfica Ilustrada del Río de la Plata*, 1-2.
- Pociello, F. (1898). *Tratado completo. La fotografía moderna*. Buenos Aires: Enrique Lepage y Cía.
- Rosenblum, N. (1997). *A World History of Photography*. Nueva York: Abbeville Publisher.
- Tell, V. (2017). *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: UNSAM edita.
- Viaña, P. M. (2019). *Yo, Josefina Oliver*. Buenos Aires: Patricia María Viaña.