

POR UNA HISTORIA DE LOS ANÓNIMOS

Boris Kossoy

Historiador, investigador de la fotografía latinoamericana
Académico Escuela de Comunicaciones y Artes, Universidad de San Pablo, Brasil

Este artículo es una reevaluación de los modelos positivistas que han sustentado las historias de la fotografía mundiales, donde Latinoamérica ha sido excluida. Por esto, es necesario rediseñar nuevos caminos conceptuales y metodológicos que den cuenta de nuestros propios procesos en torno a la fotografía. Hay en nuestro continente, muchas imágenes sin autoría, muchos fotógrafos itinerantes que fueron dejando huellas dispersas. Es necesaria la preservación de la memoria y he aquí la importancia del Archivo fotográfico nacional y regional, un lugar donde las múltiples realidades que nos ligaron a la fotografía queden dispuestas para la construcción de esta nueva historia fotográfica de Latinoamérica.

This article is a re-evaluation of the positivist models that have sustained the histories of world photography, from which Latin America has been excluded. Consequently, it is necessary to redesign new conceptual and methodological approaches that give account of our own processes concerning photography. In our continent there are many images without authorship, many traveling photographers who were spreading tracks at random. The preservation of the memory is necessary and this is the importance of the National and Regional Archive, a place where the multiple realities that bound us to photography are arranged to build this new photographic history of Latin America



Esta presentación tiene como trasfondo la necesidad de reevaluar los modelos clásicos de la historia de la fotografía: conjunto de los abordajes que se renovaron poco a lo largo de su propia historia; modelos positivistas sustentados en episodios aislados; historias de acontecimientos volcadas a los eventos de los países centrales; historias internacionales y mundiales que excluyen en su geografía a una buena parte del planeta, curiosamente a Asia, África y América Latina.

Es fundamental que percibamos muy claramente el perjuicio de tales deficiencias para la fotografía latinoamericana y que busquemos continuamente nuestros propios caminos conceptuales y metodológicos, apuntando a complementar los huecos históricos, la propuesta de innovadores abordajes y el consecuente progreso historiográfico en esta área del conocimiento.

Motivado por estas preocupaciones, primeramente, me gustaría

recordar algunas de las reflexiones teóricas e históricas que han fundamentado mi obra dado que, entiendo que podrían aportar alguna contribución a la cuestión antes mencionada.

Sitúo, a continuación, el objeto de mis investigaciones históricas de los últimos años: rescatar a los productores anónimos de imágenes de la historia de la fotografía, los fotógrafos desconocidos. Deuda histórica todavía por saldar, preocupación ésta que se enfrenta con la propuesta de los modelos clásicos –que tienen sus seguidores en América Latina– y que es la que, por el contrario, le concede cada vez mayores espacios a los nombres ya institucionalizados hace mucho.¹

Además de los fotógrafos anónimos, sin historia, propiamente dichos, dedicaremos también algunas reflexiones a las representaciones sin nombre, sin identificación, sean –éstos– los desconocidos retratos que, por alguna razón, se perdieron de sus identificaciones personales, también registrados en imágenes; sean los escenarios urbanos des-

contextualizados, entre otros hechos y ambientes, en fin, que todavía aguardan por competentes interpretaciones.

Historias fragmentadas que siguen segundas vidas de manera desconectada en los archivos de la memoria.² En esta segunda parte enfatizo la importancia de los archivos iconográficos, en especial los pequeños archivos, apartados de los grandes centros, carentes de informaciones y equipamientos. Archivos que preservan datos preciados sobre el patrimonio foto-documental de nuestros países para que, en un mundo que cada vez valoriza más la apariencia, la cultura superflua, lo efímero y el revisionismo histórico, no se someta a los documentos del pasado, al filtro de evaluaciones superfinas. Para que las informaciones no desaparezcan y los hechos no se transformen en mentiras.

REEVALUANDO LOS MODELOS CLÁSICOS DE LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

Me imagino que muchos de nosotros que nos dedicamos al oficio de la historia nos cuestionamos sobre la validez y el alcance científico de los abordajes clásicos de la historia de la fotografía, tanto en términos historiográficos y culturales, como también según los aspectos conceptuales y metodológicos.

Creo que ha llegado el momento de reformularnos la propuesta de esta disciplina y género de la historia que se denomina "historia de la fotografía"

Su modelo, según lo conocemos, nació y prosperó en los grandes centros productores y divulgadores de la cultura y de las artes. Desde esos centros es que, a lo largo de casi un siglo, el modelo de historia de la fotografía viene siendo direccionado ideológicamente de acuerdo a una óptica elitista y estetizante. Y, también, discriminadora, en la medida en que el pasado fotográfico de otras áreas, fuera de las tradicionales, se presenta de menor importancia, de poco interés para la historia de la fotografía internacional.

Prueba de esto es que las investigaciones de la fotografía de los países latinoamericanos, por ejemplo –que tuvieron un importante desarrollo en las últimas décadas– son, en aquellas historias centrales, caracterizadas por sus ausencias. El etnocentrismo se hace, pues, presente, también en la historiografía, determinando así lo que debe permanecer o simplemente ser omitido de la historia.

Esto no es todo. Las imágenes, en los modelos dominantes, son en general tratadas como ilustraciones "inocentes", desvinculadas de los hechos históricos, vaciadas en sus contenidos, descontextualizadas de la trama sociocultural, pretendidamente desideologizadas.

Debo admitir que tales posturas me desconcertaron cuando me encontraba en el inicio de mis investigaciones, todavía en los años '70 y, al contrario de los clásicos modelos elaborados en los grandes centros, he intentado en mi obra dar un sentido a las representaciones fotográficas que profundicen el nivel de lo aparente, de lo iconográfico. Un ejercicio donde busco descifrar la realidad interior de esas representaciones, su cara oculta, su historia particular, invisible al sistema de representación fotográfica.

La estetización en detrimento de la descontextualización es una de las formas ideológicas de alienación sociocultural y política, y es una de las fórmulas más empleadas por los citados modelos y por sus seguidores en todas partes. La fotografía se refiere a un microaspecto del mundo, a una determinada realidad que ella registra. Por lo tanto, debemos saber siempre más en relación de aquello que se encuentra grabado en la fotografía. Porque somos conscientes que, lo que vemos, se conecta a innumerables hechos invisibles sobre los cuales nada sabemos; hechos que pueden ciertamente contextualizar y dar vida a aquella imagen. La fotografía tiene múltiples realidades.

La fotografía es, al mismo tiempo, documento y representación. La foto registra lo real en su apariencia y en su existencia/ocurrencia. Ella paraliza, congela (interrupción temporal), en el plano de la imagen, un aspecto seleccionado, un fragmento de lo real (recorte espacial); en esto es documento.

Se trata de un documento, contenido, que resulta de un complejo proceso de creación/construcción elaborado cultural, técnica y estéticamente –por lo tanto ideológicamente– por el fotógrafo; una representación, en fin, construida a partir de lo real, según la visión del mundo de su autor: una ficción documental.

En mis textos he buscado explicación a los mecanismos de construcción del signo fotográfico por parte del fotógrafo (y de los demás implicados en su producción y postproducción), asimismo como a los de la construcción de la interpretación por parte de los receptores (recepción). La constatación de los procesos de creación de realidades inherentes a aquellos mecanismos ha sido nuestro hilo conductor; el desmantelamiento de los mencionados procesos, nuestra meta.

La confirmación entonces de los mencionados procesos, nos llevó, por otro lado, a reflexionar sobre la naturaleza ambigua de la imagen fotográfica, que fluye entre realidades y ficciones.³

Según Le Goff "quer se trate de documentos conscientes ou inconscientes (traeos deixados pelos homens sem a mínima intenção de legar um testemunho á posteridade), as condicoes de produção do documento devem ser minuciosamente estudadas".⁴ A pesar de la recomendación lo que menos ha importado en las historias de la fotografía es, justamente, el estudio de tales condiciones. Además de eso, existe la determinación de las finalidades y usos atribuidos a los documentos fotográficos que nos llevará a interesantes descubrimientos en cuanto a la ideología de sus productores.

Ya tuve la ocasión de señalar, en diferentes oportunidades, que solamente tendremos una historia de la fotografía que realmente contribuirá para el conocimiento cuando sepamos reflexionar, con la debida profundidad, acerca del uso que se ha hecho de la imagen fotográfica a lo largo de la historia. Esto significa una postura conceptual contraria a los abordajes estetizantes en los que las imágenes se observan desvinculadas de sus condiciones de producción y de la trama histórica donde fueron generadas. Lo mismo se puede decir con

relación a los demás aspectos del corpus teórico: de la contextualización de la imagen al proceso histórico, su condición de ser una segunda realidad, su presentación codificada formal-estructural y culturalmente, su producción elaborada técnica, cultural y estéticamente, por lo tanto ideológicamente, su característica fundante de fragmentación/congelamiento, su naturaleza ambigua e indivisible de documento/representación y, por lo tanto, de registro/creación, su destino de ser elemento de fijación de la memoria, al mismo tiempo en que es soporte de un proceso de creación/construcción de realidades –y de ficciones– y, por todo eso, su inherente despliegue multidisciplinar. Tales aspectos, en fin, han sido nuestros marcos guías, nacidos del propio hacer histórico y de las reflexiones teóricas en torno de los fundamentos científicos y estéticos de la expresión fotográfica, una experiencia interdisciplinar que fue ganando cuerpo y forma a lo largo del tiempo.⁵

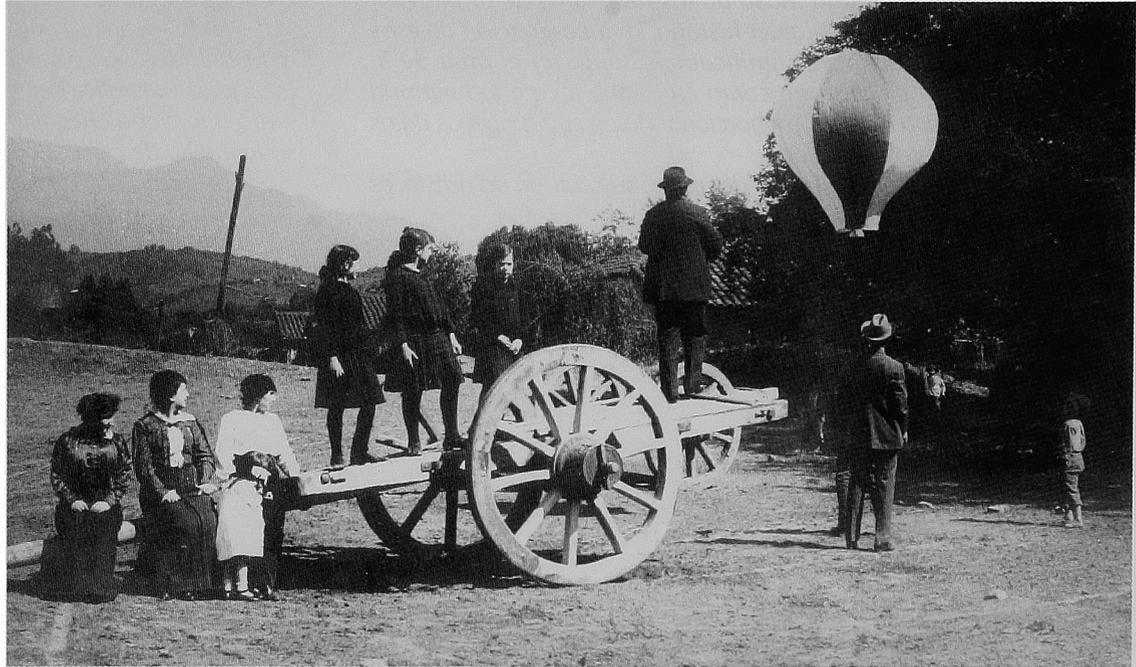
Más que nunca son necesarios nuevos abordajes, nuevas referencias: conceptuales, metodológicas, ideológicas, siempre a partir de nuestras realidades y siguiendo las renovadas perspectivas. En medio de la diversidad cultural que caracteriza a los países latinoamericanos busqué detectar las vertientes que pudiesen traer alguna luz en relación con una (posible) "experiencia latinoamericana" en nuestra historia fotográfica. Fue en esa línea de preocupaciones teóricas que tal experiencia, tanto en lo que dice del oficio fotográfico como de la imagen de los retratados, se trató en verdad, de una experiencia europea. En contrapartida existió una experiencia exótica sobre América Latina vivenciada en Europa en el siglo XIX, con relación a la utilización ideológica del llamado testimonio fotográfico que tomó concretas las imágenes mentales preconcebidas de esas realidades tropicales.⁶

La idea era establecer la reflexión sobre la fotografía en el continente en oposición a los modelos clásicos, ya sea profundizando el cuestionamiento y la crítica a las fuentes históricas, ya sea situando el objeto de la investigación en el interior de la trama sociocultural e histórica.

Para la antropología positivista de las últimas décadas del siglo XIX la fotografía era un medio de sustitución literal del hecho antropológico y no una representación de ese mismo hecho. En esta perspectiva es en la que se insertan las fotografías de los "tipos", como las de los negros y de los indios.

La antropometría era empleada para evidenciar "científicamente"

las características físicas del otro. Esa, sin embargo, era la fachada del proyecto antropológico: su cara visible; en esencia, este proyecto pseudo-científico estaba umbilicalmente ligado al programa colonialista: evidenciar a través del testimonio fotográfico las diferencias físicas que caracterizaban justamente la "inferioridad" de ese otro ante el hombre blanco. En otras palabras, las diferencias entre negros, indios, mestizos en estado primitivo, salvajes habitantes de las tierras exóticas,



y el blanco europeo civilizador. Para eso sirvió el registro fotográfico antropológico: como instrumento de afirmación de una ideología colonialista de dominación y control, y de reafirmación de la superioridad racial, comprobada a partir de la más "neutral" metodología, la de la imagen técnica, "neutra" por excelencia puesto que obtenida "sin la interferencia del hombre" (interferencia que podría ocurrir con la imagen pictórica), apenas por el mecanismo óptico de la cámara. La imagen fotográfica se prestó notablemente para el proyecto antropológico pues comprobaba materialmente –esto es, realmente– las imágenes mentales de los naturalistas racistas como Louis Agassiz, entre otros estudiosos de las tierras distantes. Los fotógrafos, por su parte, le daban cuerpo a esa experiencia popularizándola de cierta forma, en la medida en que transportaban negros e indios, pigmeos y otros seres para sus estudios y los fotografiaban delante de escenarios neutros o pintados... con paisajes europeos.

Es entonces, necesario, que continuemos exponiendo las raíces racistas de la imagen / concepto construida sobre América Latina, tornada real, concreta, todavía en el siglo XIX, a través del uso ideológico del "testimonio fotográfico".⁷

POR UNA HISTORIA FOTOGRÁFICA DE LOS ANÓNIMOS

Otras preocupaciones teóricas nos ocupan en los últimos años. Una de las cuales nos deparó un promisorio campo de investigaciones históricas: una historia fotográfica de los anónimos. Pero, ¿por qué una historia fotográfica de los anónimos, o mejor dicho, de los fotógrafos anónimos o desconocidos o todavía poco conocidos? Básicamente porque éstos representan la masa de los artesanos de la imagen, jamás mencionados por cualquier historia. La investigación de esos fotógrafos provoca avances significativos, tanto en el área de la fotografía en su propia historia como en lo que toca a la memoria histórica y fotográfica del país, proporcionando, en suma, nuevos datos para el conocimiento del pasado.

La consagración del nombre de un profesional, de un artista, es siempre resultante de un proceso selectivo que es, a su vez, ideológico. La consagración historiográfica se realiza por el efecto acumulativo de la repetición. De esta forma los nombres se cristalizan, se toman referencias definitivas. Existen varios criterios que llevan a los historiadores a seleccionar ciertos nombres al rótulo de ejemplificación de los "mejores" o los más afamados en cada área temática; podríamos citar algunas de ellos: los que atendieron, por ejemplo a las clientelas más sofisticadas, o los que se encontraban más próximos a los mandatarios políticos y económicos, o aquellos que recibían encargos oficiales para documentar las obras públicas, o también los que tuvieran sus archivos mejor preservados que los de la gran mayoría de los concurrentes. Sumado a esto el conservadurismo de los historiadores: así funciona el establishment de las referencias transparentes, así se mantiene el status quo de la historia.

Sean cuales fueran los factores, o el conjunto de factores, que contribuyeron –para sus desempeños, los fotógrafos frecuentemente mencionados pueden, o no, estar entre los mejores, por lo tanto, ciertamente, no son los únicos. Los modelos clásicos de la historia de la fotografía repiten hasta la exaltación los mismos nombres (y las mismas imágenes) como ejemplos de las diferentes categorías: portrait,

documental social, fotografía artística, etc. Esa concepción está equivocada, pues retarda el descubrimiento de una cantidad de otros fotógrafos hasta entonces jamás mencionados en las páginas de la historiografía tradicional. Esa, entre otras fórmulas clásicas también han sido adoptadas en América Latina.

LAS ÉLITES Y LA HISTORIA, ELITIZACIÓN DE LA HISTORIA

La tendencia a valorizar nada más que los nombres famosos o consagrados no sólo refuerza la visión estrecha que se tiene de la actividad fotográfica de una región o de un país, sino también contribuye para una cierta elitización –y también estetización– de la historia de este medio de comunicación y expresión.

En realidad fue siempre ese el abordaje de la historia de la



fotografía, siguiendo la línea de los modelos clásicos: la presentación de una historia de los fotógrafos consagrados retratando personajes destacados de la vida social pertenecientes a la nobleza oficial, a la oligarquía agraria, a la alta clase de una burguesía recién enriquecida, a las élites intelectuales, artísticas, políticas. Se trata aquí de (re)presentar los retratados que pretendían perpetuarse a través de sus imágenes: son los casos de la memoria voluntaria. Otra vertiente de esa misma historia nos coloca delante de los retratos de otros seres, no más los personajes de la vida so-

cial, sino las criaturas de la vida natural como los negros e indios, estetizados en los palcos del atelier, teniendo como escenario de fondo paisajes europeos, o también delante de fondos neutros, representando ante la cámara el rol de sí mismos –esto es del otro– bajo la dirección del fotógrafo. Me refiero a los retratados que no pretendían perpetuarse a través de sus imágenes, sin embargo lo fueron como objetos, objetos-imágenes de consumo, piezas valiosas tanto para la antropología emergente del siglo XIX y los coleccionistas de estampas de aquella época, como para los coleccionistas de hoy: son los casos de la memoria involuntaria. La historia de la fotografía clásica sigue utilizando esas imágenes, reforzando asimismo la ideología del exotismo.

Esas dos grandes categorías de seres, los nobles de la vida social y los pobres de la vida natural, ejemplos de tipos bárbaros e inferiores por naturaleza, fueron de una forma o de otra bien representados en las historias de la fotografía.

Mientras tanto, el gran público desprovisto del glamour de las altas clases, los personajes de las clases medias: los de vida común, los pequeños comerciantes, funcionarios públicos, profesores, profesionales de los diferentes oficios, son éstos, en general, de poco interés para la historia de la fotografía. Las expresiones de esa gente las recuperamos, alguna vez u otra, en algún antiguo álbum de familia; esa masa anónima no dejó historia, no tiene rostro. La gran mayoría de los fotógrafos que la retrataron también siguen, a su vez, al margen de la historia.

RESCATANDO EL ANONIMATO

Nuestra propuesta es la de rescatar del anonimato a esos fotógrafos. Es la tarea que nos aguarda, ya sea según el ángulo de la historia social y cultural de la fotografía, ya sea sobre la perspectiva de la memoria histórica. Esta ha sido mi línea conceptual y mi postura ideológica desde el inicio y, creo que la historia de Hércules Florence (1804-1879), inventor no consagrado de la fotografía, es bastante simbólica dentro de esta preocupación de retirar del anonimato a los personajes ausentes de las historias clásicas locales e internacionales.⁸ El rescate de los anónimos en mi obra tuvo su inicio, pues, con las experiencias precursoras de Florence en la villa de San Carlos (Campiñas), interior de la provincia de San Pablo, a partir de 1833, que culminarán con el descubrimiento independiente en las Américas, conforme demostramos también en los años '70. El asunto mereció amplia divulgación, de manera que escapa a los objetivos de esta comunicación. Debo sin embargo mencionar que fue justamente en Chile que se publicó una de los mejores trabajos sobre el tema.⁹

Pienso que todos aquellos comprometidos con la historia de la fotografía, que no pretendan tomar como modelo la perspectiva positivista y elitista-esteticista, que caracteriza los volúmenes clásicos, deben comenzar a valorizar las historias locales y regionales e iniciar

un levantamiento sistemático de los fotógrafos que actuaron en las más remotas localidades, sus trayectorias, sus producciones, etc.

EJES DE INVESTIGACIÓN E INTERPRETACIÓN

Una de las tareas fundamentales, por lo tanto, para la futura elaboración del trabajo histórico, es el rastreo de los fotógrafos que actuaron en una región y en determinado período, así, como la localización de lo que sobrevivió de su producción fotográfica original, muchas veces esparcida en acervos distantes, y hasta en el exterior.

Esta investigación es básica por varias razones:

- Para establecerse una cronología de esos fotógrafos y de sus sucesores, y así obtener un mapeado de la actividad fotográfica en las diferentes regiones y períodos.*
- Para tener un contacto abarcador y familiarizado con los artefactos fotográficos del pasado, la diversidad temática, los estilos y las tecnologías empleadas en los diferentes períodos.*
- Para obtener una referencia precisa de la documentación fotográfica existente, a través del levantamiento de los acervos fotográficos públicos y privados.*

MULTIDISCIPLINARIEDAD DE LA INVESTIGACIÓN

Detectada la trayectoria de esos fotógrafos en el espacio y en el tiempo, las tecnologías por ellos empleadas y los asuntos registrados, se obtiene un levantamiento que será ciertamente útil como referencia para los historiadores y para los otros investigadores de las diferentes áreas de las ciencias y de las artes; tal levantamiento proveerá subsidios para la determinación de las dataciones aproximadas, localidad de origen, autoría y pistas para la identificación de los temas registrados en las fotografías del pasado que traerían y posibilitarían el empleo de la iconografía fotográfica como fuente histórica en investigaciones específicas. Por otro lado, los datos colectados traerán nuevos elementos para la interpretación del fenómeno de la expansión de este medio de comunicación y expresión y de sus múltiples aplicaciones en los diferentes países.



ITINERANCIA Y MEMORIA: FOTÓGRAFOS AMBULANTES DESCONOCIDOS

A pesar de haber sido largamente empleada como instrumento de documentación, la principal actividad desarrollada por los fotógrafos en todo el mundo fue el retrato; esa era efectivamente su forma de ganarse el pan. La expansión de la fotografía fue acompañada por una clientela que se ampliaba ininterrumpidamente, deseosa de la representación. Este modelo se repitió en América Latina.

En el palco de las ilusiones, que era un estudio fotográfico en el pasado adornado según la moda europea, iluminado por la luz natural que atravesaba el techo, cubierto el estudio de vidrios, ante los fondos pintados con paisajes románticos y montañas de los Alpes en medio del mobiliario clásico o victoriano que componía el escenario, el cliente era transformado en personaje: podría representar su propio papel social, o sino crear delante de la cámara una imagen ilusoria de sí para sí mismo y para la posteridad de aquello que nunca fue, ficción que la fotografía siempre permitió. Se trata de la ficción del referente, del objeto de la historia y protagonista de la imagen manipulándose a sí mismo.¹⁰

Sin embargo, la imagen del individuo y del grupo social no siempre se hizo a través de los escenarios sofisticados de los ateliers de las mayores ciudades frecuentados por la clase alta. Si una parte de los fotógrafos preferían establecerse en las capitales, otros tantos elegían el interior de las provincias en busca de clientes.

La itinerancia de los fotógrafos es una de las características más notables de la penetración de la fotografía en el interior de nuestros países; y ella no ocurre solamente en el período de la daguerrotipia, es decir, en las primeras dos décadas que siguen al advenimiento de la fotografía (1840-1860). A lo largo de todo el siglo XIX tenemos ejemplos de tal procedimiento, por lo menos pude comprobar esto en relación a Brasil.

La historia de los fotógrafos itinerantes implica un abanico de nuevos descubrimientos: de retratos, acervos, técnicas utilizadas, datos sobre el arte del oficio, transmisión del conocimiento, entre otras. Esto no me parece poco importante, porque se trata de aspectos específicos del desenvolvimiento de la fotografía en las diferentes regiones de un país. Informaciones básicas para romper con la tradición elitista centrada en los modelos clásicos, en tanto únicos modelos, remitiendo a la gran mayoría de los pequeños productores al margen de la historia o colaborando para su eterno olvido.

Fueron los pequeños fotógrafos, anónimos, itinerantes, "volantes", ambulantes, varios de ellos ejerciendo diferentes oficios para sobrevivir, recorriendo largas distancias a vapor, en tren o sobre el lomo de animales, viajando de villa en villa por los más apartados rincones en busca de clientes, que contribuirán para la fijación de la imagen del hombre.

Fueron esos desconocidos viajantes que, con sus pesadas cámaras y extraños equipamientos, captaron la imagen del individuo y del

grupo familiar: sus fisonomías, sus ritos de vida, sus eventos más representativos.

Representaciones que grabadas en diferentes soportes fotográficos son vestigios documentales de múltiples existencias: de ellos mismos en tanto retratistas y de sus retratados. De entre esos fotógrafos muchos se anunciaban en los periódicos de las ciudades por donde pasaban. Otros tantos (jamás sabremos cuántos) nunca se anunciaron.

Algunos se aventuraron en la profesión, no tuvieron sucesor y cambiaron de ramo, otros se establecerán por períodos más largos. En Brasil, algunos pocos, los consagrados, obtendrán el permiso de la Corte para promoverse como fotógrafos de "SS. MM. Imperiales". La inmensa mayoría, a pesar de todo, no mereció tal distinción; ni por eso su obra es menos importante para la historia social o para la iconografía histórica del país.¹¹

EJEMPLOS DE ITINERANCIAS

Algunos fotógrafos podrían ser aquí recordados, algunos muy conocidos como Charles De Forest Fredricks (1823-1894), por ejemplo, pues representa uno de los más interesantes ejemplos de la actividad desempeñada por un itinerante en América del Sur. Espíritu emprendedor, tenacidad ejemplar y tino comercial, además de buen profesional del oficio, el norteamericano Fredricks se lanzó hacia una larga aventura (que al poco tiempo fue convirtiéndose también en rentable) cuando tenía apenas 20 años de edad.

Otro fotógrafo que me gustaría mencionar es Carl Bischoff (?-1939).

Existen registros de la actividad de este fotógrafo operando en diferentes provincias. Son vagas las informaciones sobre su itinerancia por Joinville alrededor de 1882, sin embargo, es comprobada la actividad de establecimiento Photographia Artística en Victoria, a partir de noviembre de 1884, cuando un periódico local notició que "chegou a esta capital no paquete Manãos o conhecido photographo C. Bischoff..." (O Espirito-Santense, 9 nov 1884, p. 4). A través de varios anuncios se sabe que se trata del fotógrafo que formaba parte "de la antigua casa Bischoff & Spencer", cuyos "specimens forao premiados na exposicao internacional de Santiago do Chile em 1875" (O Espirito-Santense, 18 dez 1884, p. 4).

En el mes de febrero del año siguiente ya participaba al público que trabajaría apenas 8 días (O Espirito-Santense, 12 fev 1885, p. 4). No fue posible determinar su itinerancia después de esa fecha, mientras tanto, en el mes de septiembre, muy lejos de allí se registra la actividad de un fotógrafo de nombre "G. Biscroff [sic] en Parahyba (Joao Pessoa)", anunciando al público local que sólo trabajaría "mais unos doís días, sementé doís días..." y que debe tratarse, probablemente, del propio Bischoff con su nombre grabado erróneamente por el periódico (Diario da Parahyba, 29 set 1885, p. 3). Su pista la reencontramos recién en el segundo semestre de 1888, a través del anuncio en un periódico de Teresina en el cual el fotógrafo informaba que

volvió de su viaje de los Estados Unidos y Antillas "onde estudou os mais recentes melhoramentos e fez acquisicao das melhores machinas empregadas na arte photographica".

En el mismo anuncio aparece una dirección en "Maranhao" (probablemente se estuviese refiriendo a la capital San Luis): "Rúa das Barrocas, 16", lo cual no fue posible confirmar. El fotógrafo todavía creía que "o tempo encoberto é preferido" para o retrato (O Telephone, 29 set. 1888, p. 4). En noviembre comunicaba al público "que os seus trabalhos so continuaríam até o día 12..." (A imprensa, 3 nov 1888, p. 4). La trayectoria que Bischoff habría seguido todavía está por ser investigada. Se debe aquí mencionar, entretanto, la actividad de C. [Carlos] Bischoff en Chile. Según el investigador H. Rodríguez el fotógrafo nació en Alemania en 1852 y llegó con los padres, todavía niño, a Chile. Se inició en la fotografía en 1868 y permaneció en actividad en Santiago y Valparaíso hasta 1875 asociado, durante un período, a Spencer. Falleció en Valdivia en 1939 (Rodríguez, Hernán. Historia de la fotografía en Chile..., pp.208-9). Y así otros ejemplos podrían ser citados de manera interminable para componer las itinerancias de estos intrépidos hombres.



NOTAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1) Términos y tema abordados en diferentes oportunidades. Ver, del autor, principalmente. *Fotografía e historia*. São Paulo, Ática, 1989 (en especial el capítulo "Historia da fotografia; metodologías da abordagem"); *Contribución a los estudios históricos de la fotografía en América Latina: referencias históricas, teóricas y metodológicas en: Anales del V Coloquio Latinoamericano de Fotografía, México, D.F. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro de la Imagen*, 1996, pp.77-81; *Reflexoes sobre a historia da fotografia (Simposium Fotografica: Revisitar la Historia)*, Barcelona: Primavera Fotográfica de Barcelona, 2000.
- 2) Retomo aquí los texto imágenes y archivos, anteriormente publicado en el libro *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Atelié Editorial, 1999, pp.127-130.
- 3) Los aspectos teóricos mencionados fueron expuestos específicamente en *Realidades e ficções...*, op.cit.
- 4) Le Goff, Jacques. *Enciclopedia Einaudi*, "Historia", p. 221.
- 5) Trata dos conceptos establecidos en las obras teóricas ya referidas del autor.
- 6) Esta propuesta fue expuesta en el ensayo del autor: *La fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX; la experiencia europea y la experiencia exótica en: WATRISS, Wendy ZAMORA, Louis; .Image and Memory Photography from Latin América 1866-1994, Houston: University of Texas Press/FotoFest, pp.18-54.*
- 7) La imagen concepto aquí referida dice respecto a las imágenes mentales prejuiciosas respecto las realidades latinoamericanas que se acentuarán a partir del surgimiento y perfeccionamiento de las imágenes técnicas, como la fotografía. La imagen en cuanto testimonio fidedigno, pasó a materializar aquellas imágenes mentales. Acerca del perfil biográfico de Hércules Florence y de su obra como inventor da fotografia ver del autor, principalmente: *Hércules Florence, 1833: a descoberta isolada de Fotografio no Brasil, Sao Paulo: Faculdade de Comunicação Social Anhembi, 1977 (2ed., Ed. Duas Cidades, 1980)*; "An inventor of photography" in: *Photo History III, Rochester: The Photographic Historical Society, 1979. Anais do III Simposio Internacional de Historia da Fotografia, Rochester, outubro de 1977; verbere "Hércules Florence" m: ICP Encyclopedia of Photography, New York: International Center of Photography, 1984*; "La scoperta della fotografia in un área periferica", in: *Rivista di Storia e Critica della Fotografia*, Iurea: Priuli & Verlucca, 1.984, n. 6; "Hercule Florence, l'inventeur en exil", in: *Les multiples inventions de la photographie*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication/Association Francaise de la Difusion du Patrimoine Photographique, 1989.
- 8) *Anales del coloquio internacional: Les multiples inventions de la photographie*, Cerisy-la-Salle, outubro de 1988; "Hércules Florence, da iconografia á fotografia: os anos decisivos", Conferencia presentada en III Simposio Internacional sobre os Arquivos da Expedicao Langsdorff, Hamburgo, septiembre de 1990.
- 9) Diaz, Elisa; *Antes del daguerrotipo; la fotografia se habría inventado en Brasil en revista Patrimonio Cultural, Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos/Ministerio de Educación, n.12, oct 1998.*
- 10) *Fotografía e historia*, op.cit., pp.38-39.
- 11) Finalizamos el amplio rastreo de actividades fotográficas en Brasil que dió origen a un diccionario con 900 nombres conteniendo la trayectoria profesional de fotógrafos desconocidos en su gran mayoría. La obra fue integralmente elaborada a partir de fuentes de época: referencias de periódicos y máquinas fotográficas existentes en las instituciones públicas y privadas. Se trata del *Dicionário histórico de fotógrafos e do ofício fotográfico no Brasil (1840-1910)*, trabajo presentado el año 2000 como tesis de libre Docencia en la Escuela de comunicaciones y Artes de la Universidad de Sao Paulo.

*Clase Magistral del II Congreso de fotografía latinoamericana. 22 de noviembre del 2000. Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile.



*P. Venantius und P. Eucharius, Apostolische Missionäre mit ihren
Indianer-Erstkommunikanten in Pelchuquin, Chile*

