

## **Fotógrafas argentinas y mexicanas de entresiglos: un estudio comparativo a partir de los casos de Natalia Baquedano y Josefina Oliver**

**Alumna Ursula Estrada**

### **Seminario Fotografía en Argentina en el siglo XIX**

Natalia Baquedano y Josefina Oliver fueron dos fotógrafas activas hacia finales del siglo XIX y principios del XX. Ambas nacieron en fechas cercanas: la primera en 1872 en la ciudad de Querétaro, en México, y la segunda en 1875, en Buenos Aires, Argentina. Su producción fotográfica, si bien se desarrolló en circunstancias muy diversas, también comenzó en fechas similares: en 1898 Baquedano abrió un estudio fotográfico en la ciudad de México,<sup>1</sup> mientras que Oliver comenzó a practicar la fotografía como amateur en 1899.<sup>2</sup> Las distancias entre estas dos fotógrafas radican no sólo en la geografía que las separaba, sino también en la manera en que la vocación de cada una de ellas tomó rumbo: mientras que Baquedano recibió una instrucción artística académica para después aprender el oficio de la fotografía y dedicarse a ella profesionalmente, Oliver tuvo una formación que se interrumpió a los 14 años, y aprendió fotografía con amigos cercanos, realizando su producción fotográfica dentro y para su círculo familiar y social.<sup>3</sup> Las diferencias en el desarrollo de la fotografía de estas dos mujeres, a reserva de considerar algunas particularidades biográficas, pueden situarse dentro de los contextos socio-históricos que definían las posibilidades de formación y de desarrollo profesional dentro de la fotografía para las mujeres tanto en el México en la Argentina de entresiglos. A partir de los casos de estas dos fotógrafas comenzaré a apuntar algunas diferencias entre ambos contextos, estableciendo así algunas pautas para un estudio comparativo.

José Antonio Rodríguez señala que las primeras fotógrafas que practicaron el oficio en México provenían del extranjero: entre ellas menciona a Alice Dixon, quien en 1872 llegó a la península de Yucatán junto con su esposo Augustus Le Plongeon para realizar registros fotográficos arqueológicos, y Caecilie Seler-Sachs, arqueóloga, escritora y

---

<sup>1</sup> Bartra, Eli. "Por las intermediaciones de la mujer y el retrato fotográfico: Natalia Baquedano y Lucero González". *Política y Cultura* (UAM Xochimilco), no. 6 (1996): 85-109.

<sup>2</sup> Entrevista con Patricia Viaña.

<sup>3</sup> Viaña, Patricia. "Josefina Oliver (1875-1956), fotógrafa aficionada porteña." *XXII Jornada Provincial Histórica y Fotográfica de Quilmes*. Quilmes, Argentina, 2013.

fotógrafa quien llegó a México en 1887, igualmente con su esposo, Eduard Seler, quienes habían recibido su formación fotográfica en Europa. Algunas de las primeras mujeres dedicadas a la fotografía en México comenzaron a formarse en el Colegio de Artes y Oficios de la Ciudad de México hacia 1879,<sup>4</sup> y en la Escuela de Artes y Oficios de Puebla, la cual abrió un taller de fotografía entre 1894 y 1902.<sup>5</sup> De acuerdo con Lilia Martínez, en el taller de fotografía de Puebla las jóvenes:

[...] aprendían los rudimentos del oficio fotográfico durante el primer año: el conocimiento de las cámaras, lentes y nomenclatura de los aparatos y accesorios de un buen gabinete; nombres y usos de sustancias; manera de sacar de las cajas las placas secas y ponerlas en el chasis; la colocación de modelos, afoque y exposición; manera de corregir, en revelado, la falta o el exceso de tiempo y nociones de retoque.

En el segundo año adquirían conocimientos teóricos de procedimientos al colodión: a tirar negativos y su retoque; la preparación de papel albuminado; la impresión, entonado y fijación y prácticas de diferentes retratos. Para el tercer año, el conocimiento era de la cámara solar y sus aplicaciones; el papel bromurado, la manera de manejarlo, sus diferentes usos y el perfeccionamiento de negativos y positivos así como el retoque de los mismos. Y aunque existía un programa para el cuarto año, no hay listas de asistencias que documenten la enseñanza de la fotografía en el mismo.<sup>6</sup>

Además de estos conocimientos, las alumnas aprendían otros procesos fotográficos, como el papel salado, las impresiones al platino, así como la impresión de positivos en soportes como lienzos, maderas, marfil, porcelana, etc., además de técnicas de iluminación y conocimientos para establecer gabinetes profesionales.<sup>7</sup> Esta posibilidad de formación debió haber tenido una influencia determinante para el desarrollo de la fotografía como una profesión para las mujeres, ya fuera como empleadas en estudios o bien como dueñas de los mismos. Lilia Martínez cita el nombre de algunas alumnas de la Escuela de Puebla, cuyas

---

<sup>4</sup> Massé Zendejas Patricia, en Monroy Nasr, Rebeca. "El proceso enseñanza-aprendizaje de la fotografía en la Ciudad de México", p. 316-326.p. 338.

<sup>5</sup>, Rodríguez, José Antonio. "Pioneras. 1872-1911." En *Fotógrafas en México. 1872-1960*. México: Turner, 2012, p. 25.

<sup>6</sup> En Rodríguez, *op. cit.*, p. 25.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 25.

trayectorias profesionales son aún desconocidas, mientras que Rodríguez señala los casos de algunas fotógrafas activas a partir de 1882 que abrieron estudios propios. Entre ellas menciona a María Guadalupe Suárez, de quien se sabe que para 1882 tenía un estudio en la Ciudad de México donde editó el *Album fotográfico de México*; a Rosario C. de Bañuelos, quien abrió un establecimiento en Guadalajara a principios de 1892; y Claudia H. González, quien durante el cambio de siglo tuvo un estudio en el puerto de Guaymas, Sonora. Otros casos más documentados abordados por Rodríguez son el de Laurence Meinhardt, de origen alemán, quien llegó a Mérida, Yucatán, en 1890, trabajando primero con el renombrado fotógrafo Pedro Guerra y posteriormente abriendo su propio estudio con gran éxito; y el de María M. Alatríste, quien trabajó en Puebla durante las últimas dos décadas del siglo XX, quien se formó en el taller de su padre para después independizarse, entre 1885 y 1890.

Natalia Baquedano fue considerada por mucho tiempo la primera fotógrafa mexicana. Ella abrió su estudio, Fotografía Nacional, en el centro de la Ciudad de México hacia 1898, como mencioné anteriormente. Tanto Rodríguez como Eli Bartra señalan que Baquedano se dedicó principalmente al retrato, como sucedió en la mayoría de los estudios fotográficos de la época, utilizando varios procesos fotográficos, como el platinotipo y la albúmina, y realizaba impresiones sobre seda, metal y otros objetos, como los pétalos de flores naturales, invención que le ganó celebridad como fotógrafa y que patentó a su nombre, obsequiando con ello a Carmen Romero Rubio de Díaz, esposa del presidente. Una nota del periódico *La patria* describe el regalo como: “un gran ramo de flores naturales, con los retratos en miniatura puestos sobre las hojas de las rosas, del Sr. General Díaz, del Sr. Lic. Romero Rubio, de la Sra. Castellet de Romero Rubio y de las Sras. Romero Rubio de Teresa y Romero Rubio de Elizaga”.<sup>8</sup> Los anuncios que publicitan su estudio se pueden encontrar al menos hasta 1905, aunque queda pendiente una búsqueda hemerográfica más exhaustiva.

Para 1900, según un censo de dicho año, existían en México treinta fotógrafas, de las cuales cuatro trabajaban en la ciudad de México.<sup>9</sup> Cinco años antes, en Argentina, el

---

<sup>8</sup> *La Patria*, 19 de agosto de 1898.

<sup>9</sup> Rodríguez, *op. cit.*, p. 31.

censo nacional de 1895 mostraba que de 473 fotógrafos profesionales doce eran mujeres, cuatro de ellas argentinas.<sup>10</sup>

Tanto Príamo como Alejandra Niedermaier señalan que durante los inicios de la fotografía en Argentina hasta las primeras décadas del XX, el papel de las mujeres en la fotografía tuvo una “participación frecuentemente secreta”.<sup>11</sup> Esto es, ellas trabajaban principalmente en los estudios fotográficos familiares, pertenecientes al esposo o padre, donde funcionaban como asistentes de éstos, realizando labores de revelado, retoque o de acomodo de las fotografías en los soportes secundarios en las que serían entregadas a los clientes; otra labor de asistencia común fue el apoyo en el estudio, para ayudar a los clientes a tomar las poses y permanecer en las quietudes necesarias para el éxito de las tomas. Niedermaier identifica a un número considerable de ellas, activas en los estudios familiares entre 1870 y 1902 en varias poblaciones de Argentina.

Tal vez este papel “secreto” se deba a que, como señala Niedermaier, el Código Civil Argentino de 1871 prohibía a las mujeres “contratar, adquirir o enajenar bienes, y ejercer públicamente alguna profesión o industria sin autorización del marido.” Esta ley bien podría explicar el que el ejercicio de la fotografía se circunscribiera a apoyar la profesión del marido, limitando el ejercicio de ésta como una profesión o como un oficio remunerado sino hasta las décadas de 1920 y 1930, cuando empiezan a presentarse con mayor frecuencia casos de mujeres que abren estudios propios.<sup>12</sup>

A pesar de esto, Niedermaier identifica a algunas mujeres que se dedicaron profesionalmente a la fotografía a pesar de dicho código, como fue el caso de Antonia Brunet de Annat, considerada la primera daguerrotipista argentina, quien ejercía ya como retratista y miniaturista cuando incorporó el daguerrotipo a su oferta, entre 1854 y 1862.<sup>13</sup> Niedermaier menciona también los casos de mujeres que anunciaban sus servicios como

---

<sup>10</sup> Viaña, *op. cit.*

<sup>11</sup> Príamo, Luis. "Fotografía, modernización y sociedad. La experiencia santafesina." En *Santa Fé entre dos siglos: 1860-1910*. Santa Fé, Argentina: Espacio Santafesino Ediciones, 2013, p. 17.

<sup>12</sup> Dos de ellas fueron Melitta Lang y Fanny Menbler de Plochou, ambas emigrantes, quienes abrieron sus estudios en 1920 y 1938 respectivamente. Lang, austriaca, estableció un estudio en Belgrano, Buenos Aires, hacia 1920, trabajando para un público conformado igualmente por emigrantes austriacos y alemanes. Lang formó parte de la Sociedad de Fotógrafos Aficionados de Argentina y del Club fotográfico Femenino de la Sociedad de Estímulo de Bellas Artes, y presentó algunos bromóleos en el Primer Salón Internacional de Fotografía en 1930. Menbler, alemana, abrió un estudio llamado Foto Arte de Fanny Menbler de Plochou junto con su esposo Wolf, en Concepción de Uruguay, ya en 1938. En Niedermaier, *op. cit.*, p. 39-42.

<sup>13</sup> Niedermaier, *op. cit.*, p. 36.

fotógrafas en la ciudad de Chivilcoy, tales como Isolina Bigiogero, entre 1876 y 1877, y Asela Verdaguer, quien en 1899 anunció que abriría su estudio Fotografía Oriental. Los casos de Romilda de Consiglio, cuya actividad se ubica hacia 1875, y Rosa Mauri, registrada como fotógrafa en el Censo Provincial de 1887, ambas activas en la provincia de Santa Fé, se suman a los ejemplos de fotógrafas profesionales identificadas por Niedermaier durante las últimas décadas del XIX.<sup>14</sup>

A reserva de que estos casos continúen siendo investigados, el número de éstos matiza la determinante ley del código civil de 1871, levantando preguntas sobre cómo estas mujeres obtuvieron su instrucción fotográfica y cómo se dio el desarrollo de su oficio. Sin embargo, los casos más comunes de mujeres que poseían estudios fotográficos durante estas décadas en el contexto argentino fueron los de aquéllas que sucedieron en el oficio a sus padres o cónyuges tras su fallecimiento. Una de ellas fue Eugenia C. Pozzi, cuyo esposo tenía un local llamado El palacio de los niños, y a quien sucedió probablemente a partir de 1886, al parecer en un nuevo local llamado Fotografía del Fuego, el cual funcionó al menos hasta 1902 de acuerdo con los registros existentes.<sup>15</sup>

En muchos de esos casos, si estas fotógrafas contraían primeras o segundas nupcias, su actividad fotográfica cesaba, esto es, ésta se encontraba casi invariablemente supeditada a su condición civil. Un ejemplo que data de las primeras décadas del siglo XX es el de las hermanas María Luisa y María Dolores Beccarini, hijas del pintor y fotógrafo Vicente Beccarini, proveniente de Génova, Italia, quien estableció un estudio en Córdoba, Argentina. A la muerte de éste, en 1918, María Luisa quedó a cargo del estudio junto con sus hermanos. Entre 1925 y 1927 la familia se trasladó a Buenos Aires, donde María Luisa comenzó a trabajar en el estudio de Max Glucksman para después abrir uno propio, en el cual trabajó junto con su hermana María Dolores. La actividad como fotógrafas de las hermanas Beccarini cesó cuando María Luisa contrajo matrimonio, en 1938, quedando el estudio a cargo de su hermano.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>15</sup> Niedermaier, Alejandra. *La mujer y la fotografía*. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 2008, p. 37.

<sup>16</sup> Otro caso ocurrido dentro de la misma familia da cuenta de la influencia determinante de la condición civil de las fotógrafas en su profesión ya durante la segunda mitad del siglo XX: Olga Nanjari, casada con uno de los hermanos de las Biccari, se hizo cargo del estudio de su esposo Rodolfo cuando éste falleció, ya hacia mediados del siglo, cambiando el giro del estudio de fotografías artísticas a la producción de fotografía de carnet para documentos. De nuevo, cuando Olga contrae nupcias por segunda vez, en 1976, cierra el estudio. En Niedermaier, *op. cit.*, p. 38-39.

Otro caso relevante mencionado por Niedermaier fue el de Elizabeth Py, hija de Eugenio Py, quien a los diecinueve años comenzó a impartir clases de fotografía y cine en la casa Lepage, hacia 1901. De acuerdo con la información proporcionada por la autora, estas clases estaban dirigidas a “las damas de la sociedad”, a las cuales introducía a los aspectos técnicos de la fotografía, labor que realizó durante diez años y cesó cuando ésta contrajo matrimonio.<sup>17</sup>

Es probable que, al igual que en Argentina, en México existieran varias mujeres que trabajaran como asistentes en los estudios de sus esposos o padres a finales de siglo, de quienes hasta ahora no se tiene registro. Rodríguez menciona el caso de una de ellas, María Torres, quien asistía a su esposo en su estudio ubicado en Morelia, Michoacán, a finales del siglo XIX.<sup>18</sup> Niedermaier señala que Dolores y Piedad Casasola también participaron de las labores de la agencia de los reconocidos fotógrafos.<sup>19</sup>

Se sabe también que hubo un importante número de mujeres que trabajaron como empleadas en estudios fotográficos, seguramente como resultado de las opciones de enseñanza existentes ya en las ciudades de México y Puebla. Éstas fueron resultado de un interés del estado mexicano por proporcionar a las mujeres de las clases medias y bajas un oficio que garantizara su subsistencia, misión que tuvieron las Escuelas de Artes y Oficios para mujeres y las escuelas normales que comenzaron a fundarse a partir de la década de 1870. Al parecer, para finales del siglo XIX la fotografía comenzaba a considerarse un oficio adecuado para las mujeres: un anuncio del Taller de Fotografía de Torres Hermanos, publicado a mediados de 1899, resalta las aptitudes naturales de la mujer para la fotografía y enfatiza los beneficios que éstas podían ganar al aprender el oficio, promocionando así su escuela de enseñanza de fotografía, la cual se estableció en la ciudad de Toluca, cercana a la ciudad de México, y funcionó durante varios años.<sup>20</sup> En Argentina, el caso más temprano identificado hasta ahora por Niedermaier de una mujer que trabajara como empleada en un estudio fuera del ámbito familiar data ya de 1940.<sup>21</sup>

En cuanto a las fotógrafas aficionadas, Rodríguez menciona sólo un caso mexicano, el de Sara Contreras, de quien se tiene noticia a partir de su comunicación con una revista

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 37-38.

<sup>18</sup> Rodríguez, *op. cit.*, p. 26.

<sup>19</sup> Niedermaier, *op. cit.*, p. 66.

<sup>20</sup> Rodríguez, *op. cit.*, p. 33.

<sup>21</sup> Niedermaier, *op. cit.*, p. 60.

especializada sobre dudas técnicas.<sup>22</sup> A reserva de que posteriormente puedan identificarse más casos de aficionadas mexicanas, Argentina parece haber sido un campo más fértil para el desarrollo de éstas. Dado que la práctica de la fotografía como una afición requería de una inversión considerable que no sería necesariamente recuperada, esta práctica se circunscribió a las clases más favorecidas, a las que pertenecían los miembros de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, fundada en 1889, entre cuyos miembros se encontraban María Teresa Bermúdez de Gnecco, Victoria Aguirre, y Giselle Shaw.<sup>23</sup> Niedermaier menciona algunos otros casos de aficionadas activas durante las primeras décadas del siglo XX, como Ana María González del Cerro y la propia Josefina Oliver, cuya producción estuvo circunscrita a su círculo familiar y social.

Sobre los fotógrafos aficionados, Príamo señala que éstos, además de registrar su entorno inmediato y familiar, también realizaron registros de eventos relevantes de sus regiones así como de los cambios en la arquitectura de las poblaciones que reflejaban “el progreso del lugar”, lo cual los colocaría como “reporteros gráficos pioneros”, resaltando así el valor histórico de su producción fotográfica.<sup>24</sup> Marta Mirás reafirma este valor en la producción de álbumes y postales de la SFA de A, en los que se registraron los cambios de la ciudad de Buenos Aires de entresiglos. En su artículo “Imágenes del espacio público: Buenos Aires 1900”,<sup>25</sup> Mirás propone que estas fotografías dan cuenta no sólo de la conformación de la ciudad, sino también de “los modos de ver que expresaron maneras de pensar la ciudad”.<sup>26</sup> Tal vez podríamos pensar la producción fotográfica de Oliver desde estas valoraciones. Si bien su producción se circunscribió mayoritariamente a realizar fotografías de grupo de su familia, Oliver realizó también algunas fotografías por encargo para eventos de su círculo social, como bodas o bautizos,<sup>27</sup> las cuales podrían dar cuenta de la historia de la vida cotidiana de Buenos Aires durante las primeras décadas del XX, conservando así un valor como registro histórico.

Otro de los valores de la producción de Oliver tal vez radique en los “modos de ver” o construir la identidad propia a partir de los autorretratos, así como en las “maneras de

---

<sup>22</sup> Rodríguez, *op. cit.*, p. 26.

<sup>23</sup> Mirás, Martha. "Imágenes del espacio público: Buenos Aires 1900." *Boletín del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, no. 11 (2008), p. 32.

<sup>24</sup> Príamo, *op. cit.*, p. 18.

<sup>25</sup> Mirás, *op. cit.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>27</sup> Entrevista con Patricia Viaña.

pensar” cuestiones relativas a las identidades de género, a partir de las escenas ficticias que realizaba junto con su familia, en algunas de las cuales retrataba a modelos femeninos vestidas con ropa de hombre y viceversa, lo cual fue una estrategia recurrente en su fotografía.

Podemos situar también los casos de Oliver y Baquedano en el contexto educativo en que cada una de ellas se formó. Rebeca Monroy Nasr señala que la enseñanza de la fotografía, desde los inicios de la comercialización de ésta, se dio principalmente en ámbitos informales, ya que la instrucción en cursos de fotografía resultaba muy costosa e implicaba a menudo realizar viajes largos. En algunos casos, el oficio se aprendía a través del trabajo entre fotógrafo y aprendiz, aunque más a menudo la instrucción se realizaba de manera autodidacta, a partir de manuales en donde se especificaba lo referente a los procedimientos técnicos y al equipamiento de los estudios, y se daban algunas pautas sobre el arreglo compositivo de los grupos de personas a ser retratados.<sup>28</sup>

Debido a que la fotografía en sus inicios no fue concebida como arte, y a los debates que siguieron sobre si debía ser considerada como tal, la enseñanza de ésta no se incorporó a los planes de estudio de las academias de arte ni a finales del XIX ni a principios del XX. En el caso de México, la clase de fotografía que comenzó a impartirse en la Academia hacia finales de siglo estaba dirigida a la formación de arquitectos, y estaba relacionada a ésta como herramienta auxiliar para levantamientos topográficos. Existió también durante las últimas décadas del XIX y primeras del XX un taller de fotografía dentro de la Academia, el cual parece haber tenido un carácter más bien auxiliar para producir materiales de apoyo para las clases de dibujo, o bien para realizar registros fotográficos de los acervos o de las exposiciones a petición de la misma ENBA; hasta el momento no se tiene noticia de que el taller funcionara como un sitio de enseñanza para los alumnos.<sup>29</sup> Algunos de éstos, después de formarse en ella, decidieron declinar la profesión artística para dedicarse profesionalmente a la fotografía, como hicieron Luis Campa y Antonio Cruces, quienes formaron la reconocida sociedad Cruces y Campa. Tal fue el caso también de Natalia Baquedano, quien se cuenta entre las primeras alumnas regulares de la ENBA, y abrió su estudio fotográfico junto con su socia, A. Rico. Como señala Monroy Nasr, la

---

<sup>28</sup> Monroy Nasr, *op. cit.*, p. 316-326.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 338-344.

formación académica de Cruces y Campa fue relevante para su posterior desarrollo como fotógrafos, no sólo por la educación artística que en ella recibieron, sino también porque se especializaron “en un medio que invocaba también la multirreproducción: el grabado en metal”.<sup>30</sup> Tal fue el caso también de Baquedano, quien fue una de las primeras alumnas en cursar las clases de grabado en dicha institución, y quien posteriormente realizó composiciones fotográficas con alusiones a temas mitológicos, lo que podría situar parte de su producción dentro del pictorialismo. Lo que Monroy Nasr señala para el caso de Cruces y Campa, podría ser aplicable también al caso de Baquedano, cuya formación académica muy probablemente le haya permitido producir una fotografía comercial de mayor calidad que la de otros fotógrafos que no contaban sino con las recomendaciones que incluían los manuales de fotografía.<sup>31</sup> Sin embargo, aún no se conoce cómo es que Baquedano adquirió el conocimiento de la fotografía, aunque es probable que haya asistido al taller de la Escuela de Artes y Oficios. Otros casos de mujeres fotógrafas, como el de María Santibañez, quien aprendió el oficio en el taller fotográfico del renombrado Martín Ortíz a partir de los 12 años y posteriormente abrió su propio estudio,<sup>32</sup> podrían indicar que Baquedano también haya adquirido sus conocimientos como aprendiz de algún fotógrafo.

En el caso argentino, Luis Príamo señala que era común que los fotógrafos, para garantizar su subsistencia, ofrecieran enseñar su oficio a cambio de hospedaje y alimentación, intercambio que fue común tanto en Buenos Aires como en el interior. Tanto este autor como Niedermaier mencionan el caso de la señora Alwina Phillip, quien tuvo una de las primeras librerías importantes en la ciudad de Rosario, y quien en 1860 recibió a un fotógrafo alemán, Antonio Rave, de quien aprendió fotografía, como ella misma consignó en su diario.<sup>33</sup> Niedermaier menciona a otras mujeres que prestaron o alquilaron sus casas a fotógrafos, lo cual podría indicar que, como la Sra. Alwina Phillip, ellas también podrían haber adquirido conocimientos fotográficos de esta forma, aunque sería necesario indagar más sobre ello. El caso de Josefina Oliver, quien aprendió de sus vecinos Ricardo Cadriani

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>31</sup> En México existieron también otras fotógrafas ligadas a la pintura, como Claudia H. González, quien participó en la Exposición Internacional de San Luis Missouri con fotografías y 14 pinturas, y Ángela B. Díaz de León quien participó en 1891 en la Exposición de Bellas Artes de Aguascalientes como fotógrafa y pintora, aunque se desconoce cuál fue su formación. En Rodríguez, *op. cit.*, pp. 25-26.

<sup>32</sup> Monroy Nasar, *op. cit.*, p. 336.

<sup>33</sup> Príamo, *op. cit.*, pp. 6-7, y Niedermaier, *op. cit.*, pp. 26-27.

y Tavaracci<sup>34</sup> y después lo enseñó a sus hijos,<sup>35</sup> podría indicar que el aprendizaje de la fotografía también pudo haber sido transmitido en ámbitos familiares o sociales cercanos, no necesariamente ligados al ejercicio profesional de la misma. Asimismo, en la biblioteca de Oliver del año 1900 se encontraba el manual *La Fotografía Moderna* de Francisco Pociello,<sup>36</sup> el cual seguramente funcionó como una guía para continuar su aprendizaje ya de manera autodidacta después de esa primera introducción.

Entre las fotografías que Alejandra Niedermaier incluye en su libro *La mujer y la fotografía*, no se encuentra alguna fotografía argentina que haya tenido una formación académica en el cambio de siglos. Las que tuvieron una educación artística la obtuvieron de sus familiares, como fue el caso de Antonia Brunet, cuyo padre, el pintor Juan Manuel Brunet fue también profesor de dibujo y pintura,<sup>37</sup> o las hermanas María Luisa y María Dolores Beccarini, cuyo padre fue pintor y fotógrafo; el caso de Elizabeth Py, quien aprendió de su padre fotografía y cine, ofrece otro ejemplo. El desarrollo tardío de la Academia argentina en comparación con la mexicana, fundada originalmente como la escuela de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y posteriormente nacionalizada como Academia Nacional de Bellas Artes en 1905, podría ser una de las razones de que, hasta el momento, no pareciera haber fotografías argentinas que hubieran tenido una formación artística académica, aún cuando la opción de estudiar pintura en la academia de Martín Boneo había surgido ya como opción para las mujeres desde 1873.<sup>38</sup> Sin embargo, de acuerdo con lo que señala Julia Ariza, la formación de las mujeres en la Academia, que también ofrecía cursos en artes aplicadas y decorativas, parece haber estado más enfocada al desarrollo de una profesión como docentes en dibujo y pintura.<sup>39</sup>

Tal vez haya sido la posibilidad de una formación fotográfica accesible, acompañada de una política de estado que buscaba emplear a mujeres de clases sociales media y baja, lo que haya permitido que en México éstas ejercieran el oficio como empleadas o dueñas de estudios de manera más temprana que en Argentina, donde la falta

---

<sup>34</sup> Viaña, *op. cit.*

<sup>35</sup> Entrevista con Patricia Viaña.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Niedermaier, *op. cit.*, p. 36.

<sup>38</sup> Ariza, Julia. "Del caballete al telar. La Academia Nacional de Bellas Artes, las escuelas profesionales y los debates en torno de la formación artística femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo XX."

*Artelogie*, no. 5 (2013), p. 3.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 4.

de instituciones de instrucción para las mujeres, aunada a las restricciones legales y educativas que enfatizaban la preparación de las mujeres principalmente para el cuidado del hogar, vigentes aún durante las primeras décadas del XX,<sup>40</sup> hayan limitado la labor fotográfica de las mujeres argentinas al ámbito familiar, esto es, ni remunerado ni profesional, en la mayoría de los casos.

Asimismo, en el caso de Argentina, el trabajo y las cuestiones de clase tuvieron una gran influencia en el desarrollo de las profesiones para mujeres durante el cambio de siglo, siendo el trabajo remunerado femenino visto como una opción casi exclusiva para las clases bajas y medias, que además debía circunscribirse a labores que se consideraran “femeninas” y que se pudieran desarrollar en el ámbito doméstico, como las labores manuales. Así, entre los oficios que Julia Ariza menciona que se enseñaban en las escuelas profesionales en Argentina, que empezaron a funcionar en 1895, no se incluye la enseñanza de la fotografía.<sup>41</sup> El mismo censo de 1895 resalta la poca participación de las mujeres en el trabajo remunerado en comparación con la población masculina, señalando que “[...] no se ha sabido dar dirección útil y directamente remuneradora al trabajo de la mujer, que destituida de medios de subsistencia propios tiene que confinarse a la protección del hombre”.<sup>42</sup> Es justamente hacia finales de siglo cuando el estado argentino comienza a ver la necesidad de educar a las mujeres de clases bajas y medias para el trabajo, considerando para ellas los oficios de costureras, bordadoras y encajeras, entre otros, lo que dio paso justamente al surgimiento de las escuelas profesionales.<sup>43</sup> De nuevo, estos debates surgieron en Argentina de manera posterior que en México, donde éstos comenzaron a darse a inicios de la década de 1870. Sin embargo, ya para 1914, se registran en el censo 20 fotografías argentinas y 33 extranjeras, de 619 fotógrafos,<sup>44</sup> esto es, un total de 55

---

<sup>40</sup> Julia Ariza señala las ideas de dos figuras prominentes de la educación pública argentina: por un lado a Carlos Octavio Bunge, quien en un informe sobre educación publicado en 1901, y reeditado seis veces más, insistía “en que la educación femenina debía limitarse a la administración de la casa y desempeño social”. A propósito de éste último, Bunge señalaba que “la mujer es no solo el punto céntrico del hogar, sino también lo es del círculo de la vida de salón, debe preparársela igualmente para esta, con cierta cultura artística y literaria, que eleve el nivel de las conversaciones y diversiones sociales.”<sup>40</sup> Por otro lado, Leopoldo Lugones, quien fungió como inspector general de enseñanza secundaria y normal, en su obra publicada en 1910, *Didáctica*, señalaba que la “misión” de las escuelas públicas era la de formar “buenas esposas”, en *op. cit.*, pp. 4-6.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Niedermaier, *op. cit.*, p. 70.

<sup>43</sup> Ariza, *op. cit.*, p. 6.

<sup>44</sup> Niedermaier, *op. cit.*, p. 70.

fotógrafas, un incremento significativo en comparación con las 4 argentinas y 8 extranjeras que se registraron en el censo casi 20 años antes.

Los casos contemporáneos de Baquedano y Oliver han servido para establecer un panorama comparativo de la actividad fotográfica de mujeres en Argentina y México durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, el cual se ha establecido a partir de los datos de algunas primeras investigaciones realizadas sobre este tema. Quedaría pendiente un análisis comparativo de la obra de estas dos fotógrafas ya que, a pesar de las diferencias en la formación y el ejercicio fotográfico de ambas, su producción fotográfica presenta algunas similitudes temáticas y compositivas que podrían dar pie a un estudio posterior.

## Bibliografía

Ariza, Julia. "Del caballete al telar. La Academia Nacional de Bellas Artes, las escuelas profesionales y los debates en torno de la formación artística femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo XX." *Artelogie*, no. 5 (2013).

Bartra, Eli. "Por las inmediateces de la mujer y el retrato fotográfico: Natalia Baquedano y Lucero González". *Política y Cultura* (UAM Xochimilco), no. 6 (1996): 85-109.

Gluzman, Georgina. "El trabajo recompensado: mujeres, artes y movimientos femeninos en la Buenos Aires de entresiglos." *Artelogie*, no. 5 (2013).

Mirás, Martha. "Imágenes del espacio público: Buenos Aires 1900." *Boletín del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró*, no. 11 (2008): 19-38.

Monroy Nasr, Rebeca. "El proceso enseñanza-aprendizaje de la fotografía en la Ciudad de México." En *La enseñanza del arte*, Aurelio de los Reyes. México: UNAM-IIE, 2010, pp. 315-356.

Niedermaier, Alejandra. *La mujer y la fotografía*. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 2008.

Príamo, Luis. "Fotografía, modernización y sociedad. La experiencia santafesina." En *Santa Fé entre dos siglos: 1860-1910*. Santa Fé, Argentina: Espacio Santafesino Ediciones, 2013.

Rodríguez, José Antonio. "Pioneras. 1872-1911." En *Fotógrafas en México. 1872-1960*. México: Turner, 2012, pp. 29-33.

Viaña, Patricia. "Josefina Oliver (1875-1956), fotógrafa aficionada porteña." *XXII Jornada Provincial Histórica y Fotográfica de Quilmes*. Quilmes, Argentina, 2013.