



## Posar para medir. Las imágenes convencionales de los topógrafos y cartógrafos a mediados del siglo XX\*

*Pose for the photo. The conventional images of surveyors and cartographers in the middle of the 20th century\**

*Posar para medir. As imagens convencionais de topógrafos e cartógrafos em meados do século XX*

Malena Mazzitelli Masticchio

CONICET-HITEPAC

malenamasticchio@gmail.com

Ana Gómez Pintus

CONICET-HITEPAC

agomezpintus@gmail.com

**Resumen:** A lo largo del siglo XX, la técnica fotográfica fue usada por los topógrafos como una herramienta para el relevamiento y representación del terreno. Desde la implementación del fototeodolito, estos técnicos fueron conscientes de la importancia de la fotografía para ayudarles a recordar la forma del terreno en gabinete y hacer sus mapas. Sin embargo, existía otra manera de usar la fotografía: cuando los propios técnicos la protagonizaron. En esos casos posaban con gesto elocuente, simulando la práctica de medición y de dibujo y demostrando así las dificultades del trabajo. Este simulacro se realizaba rodeado del instrumental topográfico, por ejemplo, reglas, teodolitos etc. En este trabajo pretendemos realizar una genealogía de la práctica fotográfica como simulacro. A través del análisis de las fotografías podemos dar cuenta de una tradición, o bien de la existencia de algunas convenciones sociales de la práctica de trabajo que, incluso reemplazadas con nuevos instrumentales y métodos, siguieron pautando la iconografía del estatus profesional.

**Palabras Clave:** fotografía- topografos – poses.

**Abstract:** Throughout the 20th century, photography was a technique used by topographers and cartographers as a tool for surveying and representing the terrain. Since the implementation of the phototheodolite, these technicians were aware of the importance of photography to remember the shape of the terrain in a cabinet and to make their maps. However, there was another way of using photography: when the technicians themselves starred in it. In these cases they posed with an eloquent gesture, demonstrating the difficulties of the work and simulating the practice of measuring and drawing. This simulation was carried out surrounded by instruments and typically topographical and cartographic elements. In this work we intend to carry out a genealogy of photographic practice not as part of the survey but as a simulacrum for the “historical testimony” as Burke puts it. Through the rigorous analysis of the photographs we can account for a tradition or some social conventions of work practice that, even when they had been replaced with new instruments and methods, continued to guide the iconography of professional status. In the case of topographers it is possible to trace a certain iconography that is maintained throughout the history of representation and it is possible to find continuities in that representation, the images in the cabinet we can conclude that professionals and their technical teams were photographed to leave traces of his action.

**Keywords:** Photography - surveyors - poses

**Resumo:** Ao longo do século XX, a técnica fotográfica foi utilizada pelos topógrafos como uma ferramenta para levantamento e representação do terreno. Desde a implementação do fototeodolito, esses técnicos se conscientizaram da importância da fotografia para ajudá-los a recordar a forma do terreno no gabinete e elaborar seus mapas. No entanto, havia outra forma de usar a fotografia: quando os próprios técnicos se tornavam protagonistas. Nesses casos, eles posavam com um gesto eloquente, simulando a prática de medição e de desenho, demonstrando assim as dificuldades do trabalho. Essa simulação era realizada cercada de instrumentos topográficos, como réguas, teodolitos, entre outros. Neste trabalho, pretendemos realizar uma genealogia da prática foto-

gráfica como simulação. Por meio da análise das fotografias, podemos perceber uma tradição ou, ainda, a existência de algumas convenções sociais da prática de trabalho que, mesmo substituídas por novos instrumentos e métodos, continuaram orientando a iconografia do status profissional.

**Palavras-chave:** Fotografia - topógrafos - poses

## Introducción

Las imágenes que representan los oficios pueden rastrearse hasta mediados del siglo XIX, cuando André Adolphe Disderi patentó, en 1854, la *carte-de-visite*, una tarjeta personal que incluía un retrato de estudio de personajes notables. Estas tarjetas estaban ampliamente difundidas, se volvieron coleccionables entre las clases altas. Otra versión de las cartas se había popularizado en España en 1843<sup>1</sup>, cuando los trabajadores comenzaron a repartir tarjetas litografiadas que representaban su labor, con el objetivo de obtener algún tipo de compensación por su trabajo. Así, carteros, faroleros, modistas y aprendices felicitaban a sus clientes por alguna fecha festiva (Pascua, Navidad, etc.) con una tarjeta cuya imagen representaba, en la parte central, la práctica de su trabajo; al dorso podía incluir una poesía que describía la tarea realizada durante el año. Era habitual, además, que en las clases sociales altas las personas se fotografiaran junto a elementos de la vida cotidiana o de trabajo.

Esta misma costumbre se practicó en Argentina hacia 1880 y hasta comienzos del siglo XX. Algunos autores coinciden en señalar que esta práctica acercó la fotografía a grupos más amplios de la sociedad. Da cuenta de ello la gran cantidad de foto-retratos o álbumes familiares realizados por las principales firmas que se fundaron en Argentina, como Witcomb & Cía; Antonio Pozzo; Benítez & Pagés; Bernardo González o tantos otros de los que se conoce alguna fotografía suelta, pero que no permiten trazar una trayectoria completa como en el caso de los nombrados.<sup>2</sup> En el año 2018, en el Pabellón de las Artes de la Universidad Católica Argentina, se realizó una muestra fotográfica llamada “Por la fuerza del trabajo” cuyo curador, Abel Alexander, recuperó las fotografías del retrato ocupacional que daban cuenta de las actividades económicas del país a principios del siglo XX.

<sup>1</sup> Véase Biblioteca Nacional de España (bne.es)

<sup>2</sup> El libro de Abel Alexander, muestra una sección dedicada a compañías de fotógrafos, retratadores, de donde surge esta información.

Las fotografías, entonces, formaron parte de un circuito de sociabilidad que funcionaba tanto en la capital como en las provincias. Se intercambiaban entre amigos de la élite para saludar o felicitar por algún suceso importante. Cuando no se usaban sueltas, se recortaban para armar álbumes que aparecían en los salones de las mismas familias, para mostrar a los amigos o relaciones dignas de ser vistos por otros. Verónica Hollman (2020) asegura que el costo y los problemas técnicos hicieron que "el acto de fotografiar se reservara para documentar actividades con objetivos específicos (tales como viajes y expediciones, lugares, acontecimientos, etcétera) y ocasiones especiales de la vida familiar" (HOLLMAN, 2020, p. 49). Intentaremos desentrañar estas actividades.

En un principio las fotografías solían ser tomadas en los salones o laboratorios fotográficos, ya que las condiciones técnicas no permitían tomarlas en el campo. Por ello, era en estos espacios que se recreaban diferentes escenas y actividades. Andrea Cuarterolo (2012) sostiene que en estas escenas había tres elementos importantes que recreaban las costumbres de la época: el vestuario, la pose y la escenografía. Incluso los mismos fotógrafos promocionaban sus laboratorios con vestuarios apropiados para aparentar una ficción. En lo que refiere a las imágenes técnicas<sup>3</sup> -en el marco de una investigación antropológica- recreaban lo que Alejandro Martínez (2012) llamó "una escena étnica", donde al retratado se lo hacía posar rodeado de elementos que pertenecían a su cultura, con el objetivo de lograr un efecto de realidad. En palabras del autor, estas imágenes "lejos de construir un registro objetivo de una realidad que alguna vez tuvo lugar, aparece[n] como una construcción que pone especialmente en evidencia el interés y los propósitos de quien tomó la foto" (MARTÍNEZ, 2012, p. 118).

En otros artículos analizamos las imágenes tomadas por los profesionales de los mapas en tanto imágenes técnicas. Nos concentramos en cuáles eran las diferencias entre la labor de los topógrafos y los cartógrafos en las instituciones públicas (MAZZITELLI MASTRICCHIO, 2021) o la diferencia con los actores cartógrafos

3 Otro trabajo que analiza el uso de imágenes técnicas, en especial la incorporación de la fotografía en los trabajos astronómicos de fines del siglo XIX, es el de Marina Rieznik (2022), "Imágenes técnicas de los cielos a fines del siglo XIX"

privados y públicos (FAVELUKES, GÓMEZ PINTUS, NOVICK, 2019); también analizamos las fotos tomadas por los topógrafos a indígenas y otros elementos que no hacían a la confección del mapa (MAZZITELLI MASTRICCHIO, 2020). En esta oportunidad, nos concentraremos en desentrañar las poses tomadas a la hora de fotografiarse por los topógrafos de diversas instituciones argentinas durante la primera mitad del siglo XX. En términos de Kossoy (2021) se intenta realizar un desmontaje, lo que implica un ejercicio continuo de descifrar lo aparente. Para ello trabajamos con la Dirección de General de Tierras y Geodesia de la provincia de Buenos Aires (Dirección de Geodesia) y la Dirección de Minas, Geología e Hidrología (DMGeH)

Como hipótesis de trabajo planteamos que las instituciones técnicas argentinas recuperaron ciertas tradiciones que van a pautar su iconografía, y que muchas de las poses adoptadas se deben a la necesidad de reafirmar y legitimar sus prácticas de trabajo. Es decir, señalaremos que en las imágenes de los topógrafos existe una tensión entre la necesidad de representar la propia práctica de trabajo, resaltar su labor en el terreno y reforzar el espíritu heroico de la construcción de un mapa como un modo de “servir a la patria” (LOIS, 2014); entonces, hay una preocupación por registrar el trabajo como parte del quehacer y así justificar, entre otras cosas, la existencia de la institución y su saber propiamente dicho.

Efectivamente, la Dirección de Minas Geología e Hidrología y la Dirección de Geodesia de la provincia de Buenos Aires dejaron registradas sus campañas topográficas y su que hacer cartográfico en distintas fotografías que-, constituyen un acervo fotográfico y visual que nos permite recuperar sus poses en las prácticas de trabajo.

En este sentido encontramos ciertos desplazamientos del campo al gabinete: elementos (libreta en mano, instrumental de medición) y gestos que configuran una tradición en los primeros topógrafos, que posaban rodeados de baqueanos y junto a su instrumental.

Es importante señalar que el análisis se considera a partir de temas-problema que no necesariamente se corresponden con un tiempo cronológico. Pretendemos reconstruir una genealogía iconográfica de las poses, y de los objetos que recrean las escenas. El concepto de genealogía es tomado de Michel Foucault, para quien

la genealogía debe “percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona; encontrarlo allí donde menos se lo espera y en aquello que pasa desapercibido por carecer de historia [...]; captar su retorno pero en absoluto trazar una curva lenta de su evolución, sino encontrar las diferentes escenas en las que han jugado diferentes papeles [...] La genealogía exige, por tanto, gran cantidad de materiales recopilados, paciencia.” (FOUCAULT, 1999, pp. 7-8). La genealogía, continúa el autor, se opone a encontrar un origen.

Por esta razón, el texto se estructura de la siguiente manera: comenzamos recuperando las poses elegidas por los topógrafos para fotografiarse. Intentamos reconstruir cierta tradición en la manera de posar, tradición que se remonta a las fotografías de salón.

Pretendemos dar cuenta de cómo la fotografía se convirtió en un dispositivo que las instituciones técnicas utilizaron para legitimar su función; al mismo tiempo que su publicación ayudó a construir un perfil de profesional específico e idóneo para realizar dicha función sobre el territorio.

## Posar para medir. Los topógrafos en los laboratorios y en el campo

¿Por qué los topógrafos se fotografiaban? Las respuestas a este interrogante pueden ser varias; como afirma Susan Sontag, “las fotografías son una inagotable invitación a la deducción, especulación y fantasía” (2006, p.42).

Es sabido que durante el siglo XIX los fotógrafos solían ofrecer a su público -además de la imagen propiamente dicha- una serie de elementos que permitían construir una ficción que abonaba al buen estatus social del retratado (VERTENESSIAN, 2020; ALEXANDER, 2021; CAURTEROLO, 2013). Uno de estos elementos era el telón, que solía reproducir paisajes bucólicos o arquitectónicos donde se insertaba al personaje retratado. Esta ficción se veía acompañada por elementos que construían, e incluso exageraban, esta ilusión (MARTÍNEZ, 2012; CUARTEROLO, 2013). Por ejemplo, se utilizaban relojes, vestidos y, por qué no, elementos de medición del terreno. Es por esta razón que no sabemos a ciencia cierta si los topógrafos



retratados en la Figura 1 eran personas que habían hecho uso de estos elementos durante la toma de la fotografía o si en realidad eran topógrafos que pretendían inmortalizar su trabajo y que, por razones técnicas, no pudieron hacerlo en el campo mismo. Tal como afirma Rojas Mix “el saber visual es del orden de lo verosímil; porque la imagen no es real. Únicamente lo es en cuanto imagen” (2006, p.32). Aquí utilizaremos las imágenes consideradas como pioneras a la hora de instalar hábitos visuales y asimismo una tradición iconográfica, que puede ser reconocida en las fotografías de los topógrafos ya entrado el siglo XX.



Figura 1<sup>4</sup>

Alguna razón llevó a estas personas a posar en el estudio junto al instrumento de medición utilizado con un telón que simulaba la adversidad del terreno. Casi todos sostienen el instrumento con una mano y la libreta de campo con la otra (o bien la guardan en el bolsillo). Esto nos hace preguntarnos ¿de dónde vienen estas poses? ¿Por qué todos reproducen casi la misma escena?

4 Estas imágenes fueron obtenidas en el sitio web de libre acceso Pinterest y son usadas solo a fin de ilustrar las poses usadas en los salones fotográficos. Sin embargo, esta plataforma nos da un indicio de la circulación que tienen las imágenes hoy en día. Circulación que pone sobre el tapete la materialidad de la imagen misma, tal como el soporte.



En una pesquisa más exhaustiva encontramos imágenes del topógrafo George Washington (1732-1799) realizando un replanteo topográfico (Figura 2). En la imagen realizada por John Trumbull (1756-1843) en 1780, vemos a Washington tomando medidas, cerca del trípode que sostiene el goniómetro. La mano alzada da indicios que está comunicándose con la otra base tográfica que completa la medición. En esta oportunidad Washington no está sobre un terreno que le permite avistar fácilmente la otra estación. Es un terreno rocoso, escarpado, que mostraría las dificultades por las que pasa un topógrafo durante su trabajo. En realidad, la mano alzada indica que, además del ayudante que lo acompaña hay otro operador, invisible en la pintura, a quien Washington le hace la seña para empezar a medir. Existen otras pinturas que muestran a Washington sobre una elevación, hecho que claramente facilita su mirada cenital; esta visión es típica y necesaria para la topografía en relieves hostiles. En esta imagen, que no incluimos por cuestiones de espacio, Washington está acompañado por indígenas, baqueanos que seguramente lo guiaron hasta ese sitio<sup>5</sup>. Las alegorías que representan a un sujeto occidental con un instrumento científico dando señales de civilización rodeado de personajes no occidentales fueron ampliamente estudiadas en la bibliografía, como una muestra de la civilización versus la barbarie y la inferioridad del continente americano respecto del europeo con relación a la ciencia (PENHOS, 2018; ROJAS REY, 2006; DORÉ, 2020; MOI, 2025).

<sup>5</sup> Una de estas imágenes es la pintura *A young George Washington in his first career as a land surveyor*, c. 1750, pintada por Henry Hintermeister, en enero de 1948.



**Figura 2. El joven George Washington trabaja como agrimensor en la colonia de Virginia. Xilografía coloreada a mano<sup>6</sup>.**

En este punto es casi obligatorio citar la conocida obra que representa a Alexander von Humboldt (1769-1859) y a Aimée Bonpland (1773-1858) en el volcán Chimborazo, en Ecuador. La pintura es un óleo sobre lienzo cuyas dimensiones son de 163 x 226 cm; el cuadro fue pintado por el alemán Friedrich Georg Weitsch (1758-1828) en 1806 (Figura 3).

<sup>6</sup> George Washington. Ingeniero Topógrafo más célebre de la Historia | Albireo Topografía y Geomática ([albireotopografia.es](http://albireotopografia.es))



**Figura 3**

*Fuente: Fotografía cortesía de bpk, Berlin/Stiftung Preussische Schlösser und Gärten/Hermann Buresch/Art Resource, NY. Fotografía de Jörg P. Anders. <http://picturingtheamericas.org/painting/alexander-von-humboldt-and-aimé-bonpland-near-the-chimborazo-volcano/?lang=es>*

A diferencia de Washington, von Humboldt no está midiendo sino que aparece rodeado de indígenas en un campamento; la pintura muestra un paisaje montañoso y romántico (como todo lo que rodeaba a este personaje).

Esta forma de retratar a los naturalistas en el campo es reproducida en los salones fotográficos con topógrafos que fueron claves para la cartografía nacional. La Figura 4 muestra a uno de ellos, Juan Czet<sup>7</sup>, junto a su ayudante. La foto fue encontrada en el texto de Pedro Vergés de 1967, quien reconstruye la historia de los agrimensores en la Universidad Nacional de la Plata. La imagen, según Vergés, es de 1850 y fue publicada en el diario La Prensa bajo el título de "El agrimensor Coronel Czet con su ayudante indígena, junto a su teodolito".

<sup>7</sup> Czet tiene una gran trayectoria en la topografía argentina. Antes del estallido de la Guerra con el Paraguay, realizó el mapa de límites de la República con Brasil y Paraguay. Fue presidente del Departamento Topográfico de la provincia de Entre Ríos.





**Figura 4**

*Fuente: Pedro Vergés de 1967.*

Burke (2005), en *Visto y no visto. El uso de la imagen como testimonio histórico* hace referencia a la “inmunidad transitoria de la realidad” (BURKE, 2005, p. 32). Esto es, la sobrevivencia de algunas convenciones sociales que marcaban estatus social y que el fotógrafo las ofrecía a sus clientes. ¿Qué convenciones se observan en la imagen de Certz? Con relación a la pintura de Humboldt, por ejemplo, ambos están junto a un indígena. Tanto Humboldt como Czetz dirigen sus miradas hacia el pintor o el fotógrafo mientras que los indígenas no miran de frente, no interpelan al posible espectador (Figura 5). Los objetos que rodean a Czetz lo legitiman como ingeniero, es él el poseedor del saber de la medición, saber que construye el territorio.



**Figura 5**

*Montaje propio*

La Figura 4, por otro lado, permite apreciar varios elementos observados en las imágenes anteriores: en una mano Czetz sostiene la libreta abierta simulando una pronta anotación, mientras que la otra posa sobre el instrumental, solo el topógrafo toca el instrumento. Están parados sobre una alfombra arrugada, como debería ser el terrero. Es el trípode el que organiza la escena.

Ahora bien, una vez que la técnica fotográfica permitió tomar la fotografía al aire libre, los topógrafos continuaron posando pero en el terreno mismo. En algunos casos, por ejemplo durante la Campaña del desierto<sup>8</sup>, las campañas incluían fotógrafos. Cuando la cámara se popularizó, los topógrafos mismos tomaban sus fotografías. La DMGeH contaba con un laboratorio fotográfico que dependía de la Sección Topográfica, que además de revelar las fotografías geológicas y topográficas tomadas en campo organizó un archivo que llegó hasta nuestros días<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Verónica Tell analiza en el libro *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX* (2017), el álbum fotográfico tomado por Antonio Pozzo durante la Campaña del Desierto en 1879.

<sup>9</sup> Este acervo se encuentra hoy en el actual Servicio Geológico Minero Argentino (SEGEMAR). Las fotografías

Veamos primero la fotografía del ingeniero Carlos de Chapeaurouge (1846-1922), diseñador de la traza urbana de numerosos pueblos de la provincia de Buenos Aires a fines del siglo XIX, y miembro del cuerpo de asesores para el proyecto de la Carta de la República (Figura 6). Por la vestimenta (botas, sombrero, etc.), podemos suponer la jerarquía de los actores. Quien acarrea el caballo, aparece vestido con botas de potro y poncho, esto nos hace suponer que es un baqueano, encargado de los animales y conocedor del terreno; a la izquierda, el hombre con corbata, botas de caña alta lustradas y ajustadas, además de los alamares de su saco nos hace suponer que es el propio Chapeaurouge, ingeniero a cargo de la medición. Ninguno de los personajes está midiendo cuando se toma la fotografía, sino que miran a la cámara. Posan como los topógrafos de salón, y el trípode sigue organizando la escena.



**Figura 6**

*Extraída del blog En Letra de Molde de Virginia Echarren. Archivo Camusso. Registro de las actividades de agrimensura del Ing. José Camusso en la provincia de La Pampa*

fueron recuperadas a partir de 2010 y reorganizadas en su Archivo Histórico Visual.



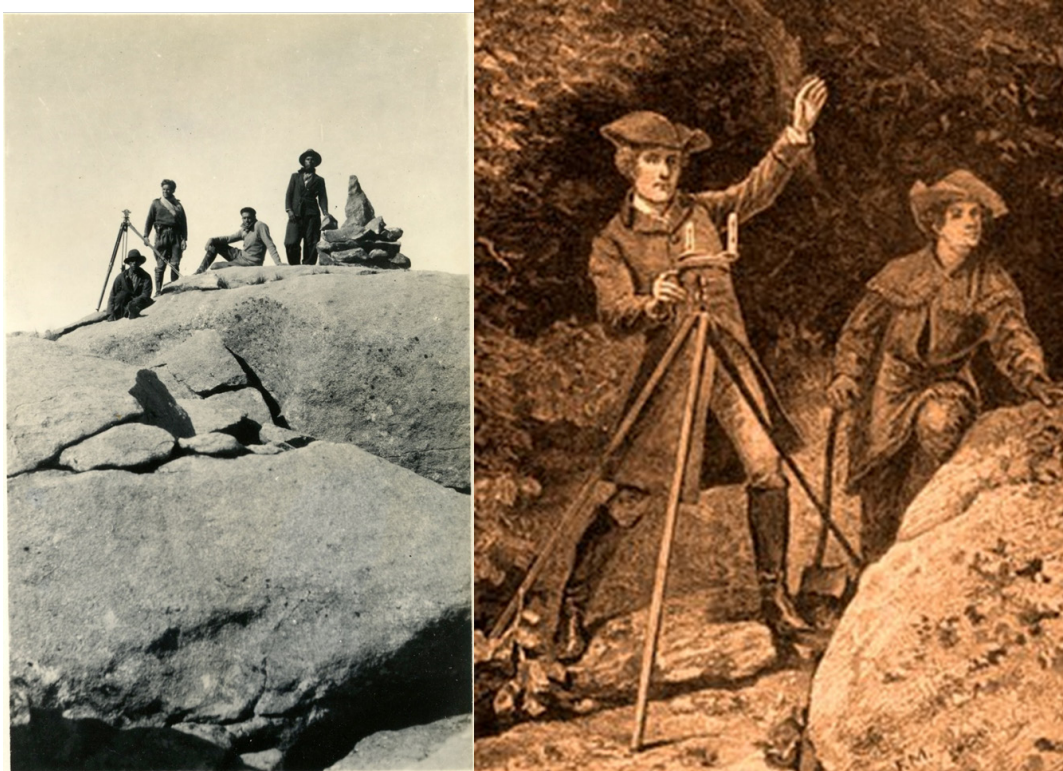
La Figura 7 corresponde al Mojón noroeste de la mina I-2, Comodoro Rivadavia, Chubut, año 1929, de la DGMeH. El fotografiado es Orlando Carnacini, jefe de la expedición: con chaleco y claramente mayor que los otros sujetos que aparecen en la fotografía. Una vez más, la vestimenta nos permite interpretar que todos son topógrafos; los dos más jóvenes, aprendices, ya que en la DMGeH esta era la manera de transmitir el oficio. Como se puede observar en la imagen, en el siglo XX las escenas comienzan a descontracturarse: es evidente que, si bien están posando, lo hacen de forma más relajada, incluso sonríen. En principio esto puede explicarse por los avances en la técnica, ya que no se necesitaba estar inmóvil para fijar la imagen. La rapidez en la toma volvía más espontáneas las imágenes, espontaneidad que se observa en la postura de los sujetos. Llama la atención que no solo están detrás del instrumental, sino también detrás de la vegetación. Los arbustos patagónicos en primer plano son casi tan altos como los topógrafos. Mostrar este elemento en primer plano hace pensar que están focalizando la “impenetrabilidad” del terreno, tal como la pintura de Washington hacía pensar. Siguen sin medir.



**Figura 7**

*Fuente: SEGEMAR. Ex Dirección de Minas Geología e Hidrología.*

La Figura 8A también corresponde al archivo de la Dirección de Minas, Geología e Hidrología. Fue tomada en 1934 en el cerro Piedra Rajada, cumbre de los Comechingones, en la provincia de Córdoba. En la imagen podemos reconocer a los topógrafos (aprendiz y jefe) en medio los otros dos sujetos, quienes están vestidos más humildemente. Eso nos hace suponer que son los baqueanos de la expedición. Uno de los topógrafos tiene su mano sobre el instrumental, que no está en primer plano. En esta imagen lo que tiene más protagonismo es la piedra, la roca que tuvieron que escalar para hacer la medición (incluso parece haberse improvisado una especie de mojón). Una vez más recuerda al retrato de Washington, tomando medidas sobre terrenos difíciles (Figura 8B). Como dijimos, las poses empiezan a estar menos estructuradas, los cuerpos se relajan, como si la convención que nació en el salón del fotógrafo poco a poco empezara a olvidarse. Sin embargo, hay elementos iconográficos y hábitos visuales que se mantienen: por un lado la necesidad de mostrar al topógrafo en un terreno áspero y por el otro mostrar el instrumental con el cual se está realizando la medición.



**Figura 8**

A) Fuente: SEGEMAR. B) George Washington. Fuente: Illustration from *The Northwest under three flags, 1635-1796* by Charles Moore, 1900



No queríamos dejar de mencionar la ausencia general de mujeres en el trabajo de campo. Cuando las mujeres son fotografiadas, como puede observarse en la Figura 9, estas aparecen en un ambiente controlado y privado, no midiendo (aunque una de ellas tiene una mira). La mujer aparece en la escena de campamento junto a los elementos de la casa: pava, una botella, las carpas y las bolsas de dormir, el fogón para cocinar. De hecho el epígrafe al dorso de la foto "Un descanso (sic) en la pampa de Achala, Córdoba. Abril de 1935" demuestra que no es en el ámbito de trabajo sino de goce y disfrute. Las campañas de la Dirección de Minas podían durar varios meses (hasta 9 meses en algunos casos) y no era extraño que las familias de los topógrafos se instalaran con ellos. No obstante, la presencia de mujeres hace pensar que, a pesar de lo difícil del trabajo, llevarlas realza el "poder masculino" de controlarlo y cuidarlo todo: la medición, el campo, el relieve, la naturaleza y la mujer.



**Figura 9**

*Fuente. SEGEMAR.*

Esta clase de fotografías de campo también son frecuentes en instituciones que realizaban trabajos catastrales. Por ejemplo, la Dirección de Geodesia, a fines de la década de 1950, comenzó a

editar una revista que incluía artículos variados. Allí encontramos a los topógrafos midiendo en plena ciudad, también con baqueanos y junto al instrumental, en este caso cinta Invar (Figura 10).

Como vemos, las poses de los topógrafos se reproducen en tiempos y espacios diferentes. El campo, el instrumento y los acompañantes (indígenas, baqueanos, asistentes o aprendices) son objetos visuales que, por un lado, ayudan a construir la práctica de trabajo y, por el otro, los constituye como profesionales especializados ante los espectadores que consumen las imágenes. Dichos objetos, sumados a las poses, reproducen una estética que podemos rastrear hasta las primeras imágenes estudiadas, tomadas en los laboratorios del siglo XIX.



**Figura 10**

*Revista de Geodesia, 1958 Tomo II. Nº 1.*

## Conclusiones

Estas fotografías son un primer acercamiento a las imágenes de los topógrafos en instituciones públicas de la Argentina. Si bien no responden en todos sus elementos a la *carte de visite*, sí contribuyeron a crear un ideal profesional, una manera de pensar e imaginar el desarrollo de las actividades que conformaban el proceso de trabajo de quienes se dedicaban a dichas disciplinas. En el caso de los topógrafos, es posible rastrear cierta iconografía, heredada de las fotos de salón, que se mantiene a lo largo de toda la historia de la representación. Si bien las mejoras y avances logrados en las condiciones técnicas de la fotografía en sí hicieron posible que la pose se volviera progresivamente más espontánea, encontramos ciertas continuidades que resulta oportuno destacar. Por ejemplo, la presencia del instrumental generalmente en primer plano, la inclusión en la toma de baqueanos, la necesidad de mostrar lo escarpado o dificultoso del terreno, tal como vimos en las fotos de la Dirección de Minas, Geología e Hidrología de mediados del siglo XX.

A la vez, las fotografías pueden hacer que estos actores se piensen a sí mismos, y se conciban como sujetos de época. Parafraseando a Graciela Batticuore (2017 p. 136), se miden y se comparan celosamente con sus coetáneos: admirados o envidiados, se convierten en la medida del mundo. La lupa a través de la cual se ven y son vistos.

## Bibliografía

ABEL, Alexander. *Estos débiles papeles son más fuertes que los ladrillos*. Buenos Aires: Pretérito Imperfecto, 2021.

ALPERS, Svetlana. *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*. España: Herman Blume, 1987.

BATTICUORE, Graciela. *Lectoras del siglo XIX: imaginarios y prácticas en la Argentina*. Buenos Aires: Ampersand, 2017.



BERGER, John. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2017.

CUARTEROLO, Andrea. *De la foto a fotograma: relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1930)*. Montevideo: CdF Ediciones, 2012.

CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma: relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Buenos Aires: CdF, 2013.

FAVELUKES, Graciela; GOMEZ PINTUS, Ana; NOVICK, Alicia. Figuraciones del suburbio: mapas comerciales y expansión metropolitana en el Gran Buenos Aires, 1940–1950. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, [S.l.], v. 24, n. 37, p. 156–167, nov. 2019. ISSN 2254-6103. Disponível em: <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/10952>. Acesso em: 11 fev. 2022. doi: <https://doi.org/10.4995/ega.2019.10952>.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 2010.

FREUND, Gisele. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1983.

HOLLMAN, Verónica. Entre imposibilidades y deseos: la fotografía, un dispositivo para aprehender e imaginar lo espacial. *Punto Sur*, [S.l.], v. 2, p. 48–63, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.34096/ps.n2.8088>. Acesso em: 12 ago. 2025.

HOLLMAN, Verónica; LOIS, Carla. *Geo-grafías: imágenes e instrucción visual en la geografía escolar*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2015.

JACOB, Christian. *L'empire des cartes: approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*. Paris: Albin Michel, 1992.

KOSSOY, Boris. Fotografia e história: as tramas da representação fotográfica. *Revista do Programa de Pós-Graduação em História*, São Paulo, n. 70, 2021.

LOIS, Carla. *Mapas para la Nación*. Buenos Aires: Biblio, 2014.

RIEZNIK, Marina. Imágenes técnicas de los cielos del Sur a fines del siglo XIX: trazos y fotos desde la Argentina. *Caiana*, Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, n. 20, 1º sem., p. 5–17, 2022.



MARTÍNEZ, Alejandro. Fotografías y hechos científicos: los guayaquiles y las discusiones de la antropología a fines del siglo XIX. In: KELLI, K.; PODGORNÝ, E. (Dirs.). *Los secretos de Barba Azul: fantasías y realidades de los archivos del Museo de La Plata*. Rosario: Prohistoria, 2012.

MAZZITELLI MASTRICCHIO, Malena. Los rostros del relieve: las fotografías de la campaña topográfica a Río Grande, Tierra del Fuego, Argentina (Dirección de Minas Geología e Hidrología, 1931). *Geograficidade*, v. 9, n. 2, p. 134–137, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/geograficidade2019.92.a27195>. Acesso em: 12 ago. 2025.

MAZZITELLI MASTRICCHIO, Malena. Paisajes montados: el uso de vistas, bosquejos, notas, fotografías y otros insumos visuales para la traducción de información topográfica en la cartografía topográfica de la Dirección Nacional de Minas, Geología e Hidrología. 2017. Tese (Doutorado em Geografia) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponível em: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6098>. Acesso em: 12 ago. 2025.

MAZZITELLI MASTRICCHIO, Malena. Entre la «fidelidad interpretativa» y la convención del dibujo: prácticas cotidianas y metodológicas del quehacer topográfico en la Dirección de Minas, Geología e Hidrología de la Argentina a mediados del siglo XX. *Claves: Revista de Historia*, v. 7, n. 13, p. 133–158, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.25032/crh.v7i13.6>. Acesso em: 12 ago. 2025.

MOI, Cláudia. *Explorações do olhar: natureza, ciência e arte nas fotografias da Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo*. *Studium*, Campinas, SP, n. 18, p. 57–66, 2019. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/11790>. Acesso em: 7 ago. 2025.

PENHOS, Marta. *Paisajes con figuras: la invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle (1826-1836)*. Buenos Aires: Ampersand, 2018.

ROJAS MIX, Miguel. *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.

RIEZNIK, Marina Andrea. *Imágenes técnicas de los cielos del Sur a fines del siglo XIX: trazos y fotos desde la Argentina*. Caiana, Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, v. 20, p. 5–17, 2022.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006.

TAGG, John. *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1988.

TELL, Verónica. *El lado visible: fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: UNSAM Edita, 2017.

VERGES, Pedro. *La agrimensura y la formación de agrimensores: cien años de la Agrimensura Argentina*. [S.l.], 1967.

VERTANESSIAN, Carlos. *Primeros daguerrotipos de Argentina 1843-1844*. Buenos Aires: Reflejos del Plata, 2020.

---

### Malena Mazzitelli Mastricchio

Licenciada y Doctora en Geografía por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como Investigadora del CONICET y como docente de Cartografía en la Universidad de Buenos Aires y en Geografía Humana de la Universidad de la Plata. Codirige el Grupo de Investigación Cartografías e Historia Territorial (CeHiT) en el HITEPC-FAU-UNLP. Es coordinadora del Grupo Cultura, Naturaleza y Territorio de Instituto de Geografía de la FFyL-UBA. Trabaja temas relacionados con la historia y la visualidad de la cartografía, sujetos e instituciones técnicas e historia territorial.

Fragueiro 576 Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina,

Mail: malenamastricchio@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2573-7135>

### Ana Gómez Pintus

Doctora en arquitectura por la Universidad Nacional de La Plata, Magister en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad por la Universidad Torcuato Di Tella. Investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigación en Ciencia y Técnica (CONICET) y del Instituto de Investigación en Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad (HiTePAC). Profesora titular de Investigación en Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de La Plata, Jefa

de trabajos prácticos de Teoría de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de La Plata. Docente en la Maestría de Conservación y Patrimonio, UNLP y de la Maestría en Historia de la Arquitectura, UBA.  
Calle 526 n 1181, Tolosa, La Plata, Bs As, Argentina.  
E-mail: [agomezpintus@gmail.com](mailto:agomezpintus@gmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9922-5669>

---

Recebido para publicação em dezembro de 2024.  
Aprovado para publicação em julho de 2025.