

Historias de familia. Retrato, indumentaria y moda en la construcción de la identidad a través de la colección Carlos Fernández y Fernández del Museo Fernández Blanco, 1870-1915

Fecha de recepción: marzo 2012
Fecha de aceptación: junio 2012
Versión final: junio 2013

Diego Guerra * y Marcelo Marino **

Resumen: En el año 2010, el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco recibió de las hermanas Fernández y Fernández la donación de un lote de vestidos y trajes de casamiento reunidos por su bisabuela Dominga Nicola entre 1870 –fecha de su propia boda– y 1930, junto a un centenar de fotografías familiares reunidas en dos álbumes, y la libreta donde Dominga o su hija anotaron los casamientos de la familia entre esos años. Imagen, indumentaria y palabra se articularon así en un relato singular de los ritos de pasaje y las prácticas de sociabilidad de una familia inmigrante de clase media en el Buenos Aires del cambio de siglo; pero también, de una serie de prácticas, históricamente inscriptas, de construcción y organización de identidades individuales y roles de género y su inscripción en la trama social y cultural de una época. A partir de la tarea de investigación que implicó la exhibición y puesta en valor de este patrimonio, el presente artículo propone analizar el papel de la moda, la indumentaria y el retrato fotográfico en la construcción de este tipo de representaciones.

Palabras clave: fotografía - indumentaria - Moda - representación - retrato.

[Resúmenes en italiano, inglés y portugués en las páginas 57-58]

(*) Licenciado en Artes (UBA) y doctorando en Historia y Teoría de las Artes (UBA) con el proyecto “In articulo mortis. El rol de la prensa ilustrada en la desaparición del retrato fotográfico de difuntos en la Argentina, 1898-1910”, becado por el CONICET y radicado en el IIPC de la UNSAM. Ex docente del IUNA y de la Escuela de Fotografía Andy Goldstein.

(**) Licenciado en Historia del Arte por la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Se ha desempeñado como docente en esa misma institución. Ex becario CONICET, realiza su doctorado en Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires. Ha sido docente en la Universidad de Belgrano y actualmente es docente en la Universidad de San Andrés.

La exposición *Historias de familia. Donación Carlos Fernández y Fernández*, que tuvo lugar en el Museo Hispanoamericano de Arte “Isaac Fernández Blanco” de la ciudad de Buenos Aires en el mes de junio de 2011, no sólo fue la oportunidad de exhibir una serie de piezas de indumentaria, accesorios y fotografía que habían ingresado en las colecciones de dicha institución; sino que también propició una reflexión sobre la posibilidad que otorgan la vestimenta, la moda y sus imágenes para construir un relato histórico.¹

Los saberes y especialidades que convoca una muestra de indumentaria son múltiples y van

desde el aspecto material que comprende al trabajo de restauración y conservación de las prendas hasta las decisiones referidas a su correcta exhibición, el *manequinnage*² y la planificación museografía hasta la investigación ligada a las piezas que camina en paralelo a la creación del guión curatorial. *Historias de familia* fue el resultado del trabajo de laboriosos y calificados profesionales en el área de restauración de textiles junto a especialistas en historia y en historia del arte.

El planteo curatorial de la exposición estuvo sin dudas guiado por las características de la donación. En el año 2010, el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco recibió de las hermanas Fernández y Fernández, en nombre de su tío Carlos Fernández y Fernández, una donación compuesta por trajes de casamiento y diversos ajueres de novia pertenecientes a diferentes integrantes de su familia y reunidos por la bisabuela de Carlos, Dominga Nicola entre 1870 y 1925. Junto a las prendas de vestir, también legaron más de un centenar de fotografías familiares reunidas en dos álbumes y la libreta donde Dominga fue consignando los casamientos de la familia entre esos años, empezando por el de sus padres en 1844 y terminando con el de su nieta Inés en 1925.

Tal tipo de legado suponía un guión curatorial en donde la historia familiar narrada a partir de los objetos tuviera un rol esencial. Pero la realidad de un relato más complejo se hacía visible pues las prendas e imágenes en su conjunto aludían a problemáticas que excedían al relato familiar. Es así que aparecieron como ejes vertebradores de la investigación y del proyecto curatorial las cuestiones de género vinculadas con los compromisos maritales, la capacidad de un ajuer de novia para condensar los deseos y como espacio para la transmisión de los mandatos femeninos, el lugar y la importancia del vestido de novia y las variaciones en sus significados durante el paso del siglo XIX al XX, el oficio y las habilidades manuales ligados a la confección de la ropa interior y los supuestos de la historia de la moda en relación con los vestidos de novia de luto. Las imágenes, que incluían a muchos de los integrantes de la familia, también pusieron en escena los problemas de la construcción de la apariencia en el momento de ser retratado, los repertorios de poses y las convenciones en el vestir, así como también las prácticas específicas de los fotógrafos en sus *ateliers* y el armado de álbumes fotográficos por parte de éstos o de los fotografiados. Por último, las imágenes referían a la idea de afirmación social y de construcción del recuerdo. Los accesorios ligados a las bodas también demostraron la importancia paulatina que fue cobrando el casamiento como celebración y el comercio ligado a las grandes tiendas que se fue desarrollando sobre todo y cada vez con mayor intensidad a partir del cambio de siglo.³ De esta manera, una muestra que tenía su origen en un grupo de vestidos de novia, ropa interior, trajes de caballeros, unos cuantos accesorios y un buen número de fotografías y objetos fue el motivo de la concurrencia de trabajos científicos y técnicos en el área de restauración y de reflexiones teóricas para construir una narración que diera sentido a estas prendas que ingresaban a la colección del Museo. El propósito de esta narración finalmente era aludir de forma equilibrada a la historia de sus antiguos poseedores y a la de los donantes y familiares pero también trazar un sentido para las propias prendas por fuera de este relato, en tanto testimonio y documento histórico independiente. La exhibición de vestimentas siempre impone el desafío del recuerdo de aquellos que las habitaron, al tiempo que funcionan como un vestigio material privilegiado para comprender mejor el universo de prácticas públicas y privadas que las circundaron.

A continuación presentaremos un breve resumen de algunas de las reflexiones que dieron sentido a cada uno de los grupos en los que se estructuró la muestra.

El ajuar de la novia. Una representación de la ilusión y un espacio para el deseo

Durante la segunda parte del siglo XIX y aproximadamente hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, el ajuar de la novia condensaba en los diferentes objetos que lo componían todos los anhelos y las ilusiones que las jóvenes depositaban en el casamiento. El vestido de novia, inclusive, no llegaba a encarnar todo el universo simbólico que se imaginaba y deseaba a partir de la constitución del ajuar. Una tarea que comenzaba a realizarse en ocasiones con años de anticipación al casamiento y sin la seguridad de que éste se concretara, la elaboración del ajuar era una actividad que comprometía únicamente a las mujeres; de hecho, las prendas de ropa interior que lo conformaban estaban destinadas exclusivamente a la novia. El resto de los objetos de “blanco” –sábanas, mantelería, pañuelos– que estaban incluidos en el ajuar, ocasionalmente admitían la representación del novio a través de sus iniciales bordadas y entrelazadas con las de la novia. A diferencia de la dote, el ajuar pertenecía a la dama y permanecía siempre como su propiedad. También era símbolo de *status* y muestrario de las habilidades de las jóvenes en los oficios del bordado y el adorno de las prendas. Y si bien muchos de los objetos ya se adquirían previamente confeccionados, la tarea de intervención sobre ellos comprometía a todas las mujeres de la casa y era testimonio de sus lazos afectivos. Como un rito de pasaje, también representaba los mandatos maternos y sociales y el tiempo que alimentaba la ansiedad por la llegada del casamiento, para poder dejar atrás el estado de joven soltera y conquistar el de señora. En este sentido el ajuar ponía también en escena, a partir de las horas puestas al servicio de su confección, la intuición del tiempo que pasa tedioso hasta cambiar de condición. Un proceso que también daba sentido al cuidado en la constitución del ajuar durante el último tercio del siglo XIX, fue el desarrollo de las formas de la ropa interior femenina y la aplicación del término “lencería” a todas aquellas prendas que además de tener una función práctica, se transformaron en herramientas de seducción erótica usadas para la exhibición del cuerpo durante el acto sexual. De hecho, la noción de que no sólo las prostitutas podían hacer uso de la ropa interior para designar ciertas ocasiones como “sexuales” fue una idea que se popularizó cada vez más y con intensidad hacia el cambio de siglo. Así, en la intimidad de la casa o debajo de los vestidos de calle, entre la piel y la ropa, las mujeres disponían de un dispositivo para el deseo que tomaba forma en camisas, enaguas, corsés, camisones, medias, corpiños, calzones y *déshabillés* de factura exquisita (Hollander, 1994).

En este sentido y desde los postulados de la *fashion theory*, la concepción de las prendas de vestir como fetiche permite nuevas articulaciones para las lecturas de género, en donde los roles femenino y masculino establecen otros términos de sujeción (Revell DeLong, 2005; Taylor, 2005; Steele, 1996). El poder de la ropa interior para condensar complejos dispositivos que guían el deseo en las relaciones privadas justifica la atención, la laboriosidad, el número de prendas que integran un ajuar y la variedad de técnicas y oficios que se ponían en práctica para su confección. Uno de los sentidos más intrigantes en relación con el armado del ajuar tiene que ver también con la temporalidad que éste representaba. Como se dijo más atrás, por un lado

propiciaba el legado de los mandatos femeninos durante su larga confección. Por otra parte, el análisis de las formas de las prendas integrantes del ajuar, con sus volúmenes, horadaciones, detalles para llamar la atención sobre ciertas partes del cuerpo y para esconder o transformar otras, permite suponer y reconstruir algo de las prácticas sexuales privadas así como también de las estrategias de seducción (Entwistle, 2002).

Las formas del cortejo y el juego de los sentidos

El cortejo es el proceso de selección y atracción de otro con el fin de establecer una relación íntima que, con variaciones, en las sociedades occidentales hasta la Primera Guerra Mundial por lo menos, implicaba como fin al matrimonio. Justamente la idea de cortejo hace referencia a ese tiempo más o menos largo que va desde los primeros encuentros hasta la celebración del compromiso en donde se orquesta todo un teatro de los sentidos para lograr la atención del otro. La donación Fernández y Fernández contenía varios objetos ligados a estas prácticas de cortejo y tuvieron su lugar en tanto configuradores de prácticas que comprometían a la construcción de la apariencia de forma crucial. La apariencia en este sentido no sólo hace referencia a la indumentaria y al adorno personal sino, y sobre todo, al universo de gestos, actitudes y maneras visuales de articular el proceso de seducción.

Accesorios como el abanico siempre sirvieron de apoyo para el despliegue de la coquetería femenina, al punto de haber conformado un lenguaje gestual cuyo origen se piensa comúnmente en relación con la restricción en la expresión directa de los sentimientos o en la vigilancia sobre el comportamiento de las jóvenes casaderas por parte de madres, tías y tutoras.

Para hacerle justicia a este complejo código visual, quizás se debería entender mejor como un paralenguaje de no muy fácil comprensión que potenciaba los mecanismos de seducción basándose en las sugerencias, las vacilaciones, los equívocos y los señalamientos que permitía el accesorio y a los que no podía accederse a través de la palabra.

Hacia 1900 el abanico ya había perdido mucho de ese potencial de seducción y se fue transformando cada vez más en un simple accesorio de moda. Llegados los años veinte del siglo pasado la calidad de estos objetos disminuyó considerablemente. Ya no fueron más artículos de lujo e incorporaron en su decoración motivos decididamente contemporáneos que acompañaban los diseños y los colores de los textiles de la indumentaria (Hart, 2005; Hart & Taylor, 1980; Marino, 2010; Steele, 2002).

La respuesta masculina solía presentarse bajo forma de obsequios que llegaban en pequeñas cajas decoradas con motivos alusivos al cortejo y al romance. A veces pañuelos, otras veces perfumes o pequeñas joyas. Entre todos los regalos, los chocolates y los dulces finos eran una vía privilegiada para alcanzar el corazón de la dama.

Un vestido de novia a la moda para Domingo

Las formas del vestido de novia durante el siglo XIX y hasta el primer cuarto del siglo XX se diferenciaban en muy poco de las de los vestidos de calle o de noche. Se trataba de una transposición de estas morfologías al color blanco y de la inclusión de detalles simbólicos como los

azahares, el velo, las coronas y los *bouquets* de flores.

El siglo XIX estableció la noción de que el vestido para el casamiento debía ser especial. De ahí que, respetando los estilos generales de la moda, el vestido de novia se distinguía por ser de color blanco y por estar confeccionado con textiles de gran calidad. Pero no todas las mujeres que se casaban tenían la posibilidad de adquirir un vestido de novia para estrenar en la ocasión; de hecho, muchas veces utilizaban vestidos ya usados en otras ocasiones sociales que eran adornados y remozados adecuadamente para la ceremonia. Esta idea de que el vestido de novia o alguna de sus partes podían ser reutilizadas luego de la boda explica la tendencia conservadora en los diseños. En este sentido también, los colores cercanos al blanco, como el color marfil o el color manteca eran más versátiles para este propósito.

El simbolismo del color se estableció desde la década del treinta del siglo XIX y el blanco denotaba decoro e inocencia. De esta forma, los vestidos blancos más puros resultaron ser piezas mucho más costosas y exclusivas y demostraban un alto *status* económico pues estaban destinados generalmente a ser usados una sola vez, ya que no era bien visto que la mujer casada llevara ropas blancas absolutas.

El vestido que Dominga Nicola utilizó en su boda en 1870 y que estuvo presente en la muestra, sigue el estilo característico posterior a 1860: un *corsage* bien entallado que requería un cuerpo encorsetado debajo y una sobrefalda que cubre la falda más amplia. Esta combinación fue muy exitosa puesto que permitía el intercambio de la sobrefalda con otros modelos, lo que justificaba la inversión en un vestido. La decoración del vestido responde al llamado “estilo tapicero” muy en boga entre 1865 y 1890. Éste consistía en la inclusión de flecos, pasamanerías, galones y otros detalles inspirados en las cortinas, alfombras y muebles del momento. Incluso la sobrefalda se recogía como un cortinado en la parte posterior del vestido, lo que además acentuaba la atención en la falda que, cada vez más, se extendía y levantaba hacia atrás. El “estilo tapicero” hacía posible poner a la moda y enriquecer rápidamente, gracias a los añadidos, un vestido que siguiera las líneas generales de la moda de la época. Esta práctica de hermostrar o distinguir un vestido que, en lo que a su silueta refiere, no se diferenciaba de uno de diario, junto con la posibilidad de reutilizarlo en todo o en parte, es uno de los testimonios de que el vestido de novia no ganó, hasta el cambio de siglo, una autonomía completa dentro de las prendas femeninas ligadas al casamiento.

Estos vestidos solían acompañarse con zapatos del mismo color, de tacos bajos y levemente abotinados, confeccionados en cabritillas forradas o directamente con los mismos textiles del traje. Los zapatos de casamiento, muchas veces por la delicadeza en su confección y por los materiales empleados, pueden pensarse como elementos concebidos sólo para ser utilizados en la ocasión de la boda. El vestido de Dominga Nicola vino acompañado de los zapatos usados por la novia, quien en las suelas escribió la fecha de su enlace, una práctica que hace pensar en la persistencia de este accesorio como un *souvenir* personal y preciado del acontecimiento.

Una novia de negro no siempre estaba de luto

Las normas sociales que requerían del uso de un vestido especial para ocasiones significativas determinaban que debían ser utilizados en confirmaciones, casamientos, oficios religiosos y funerales. En su calidad de objeto de lujo frecuentemente los vestidos de novia fueron de color

negro. Este color no sólo permitía que el mismo vestido pudiera ser utilizado en un funeral o durante el período de luto, sino que también admitía su uso como vestido para ser llevado por las mañanas o para cualquier otra ocasión solemne o de importancia. De esta manera, los vestidos de novia negros no estaban siempre estrictamente ligados al luto, sino que muchas veces eran la opción más adecuada al momento de hacer el gasto.

Esto no significaba que el vestido negro fuese más económico: de hecho, eran muy caros. Sin embargo, su versatilidad era el beneficio. Un vestido negro podía incorporar reflejos sutiles de otros colores o estar confeccionado con telas de texturas y acabados diferentes. La inclusión de bordados, labrados y pasamanerías complejas y elaboradas hacían de estas prendas piezas para ser utilizadas en las ocasiones más distinguidas, como recepciones, cenas y bailes (Steele, 2007). Por esta misma multiplicidad de usos, estos vestidos en general presentaban un escote alto y manga larga y se tenían que llevar con guantes negros en ocasiones de luto, mientras que para una boda bastaba con agregarles el velo de color blanco, los azahares y los *bouquets* de flores blancas.

De todas formas, dada la larga duración de los períodos de luto no era raro que a alguna joven le tocara atravesar su casamiento justo en uno de ellos. Para estas ocasiones, además del negro, también se podían utilizar vestidos de color gris o lavanda. Los aspectos y alcances del luto necesitan una profunda revisión en lo que a la escritura de las diversas historias de la moda se refiere, pues muchas veces se malinterpretan las fotografías en blanco y negro y rápidamente se adjudica el color negro a todos los vestidos oscuros, no teniendo en cuenta los valores cromáticos que puedan estar representados en esos registros visuales.

En ambos casos, los vestidos de novia blancos o negros hasta el cambio de siglo, frecuentemente llegan muy alterados a las colecciones de los museos y esta es la prueba más contundente de su versatilidad. El examen de las prendas en el momento de la restauración o del montaje permite observar adiciones, recortes, dobladillos, pinzas y demás operaciones que testimonian la larga utilidad de que gozaron, además del desgaste y de la sustitución de las partes más sometidas a las fricciones y a las tracciones.

Accesorios para la boda. Las grandes tiendas

Como parte de la donación Fernández y Fernández, en la muestra se exhibió un gran número de accesorios relacionados con las diferentes bodas familiares. Estos accesorios completaban los trajes de los novios y también intervenían en algunos momentos de la ceremonia religiosa con su significado simbólico. El velo de novia, por ejemplo, tuvo varios significados a lo largo de la historia y en líneas generales simbolizaba la modestia de la joven al tiempo que, en una concepción cristiana antigua, protegía su virtud de los ataques del demonio.

Los *bouquets* de flores aplicados al vestido o en forma de ramos no sólo tenían función decorativa, sino que también representaban la fertilidad de la unión. Las flores también denotaban bienestar económico y eran muestra de buen gusto en su elección.

Los anillos de casamiento fueron, además de una prueba de afecto, un símbolo de intercambio de propiedad en forma de material precioso. Al mismo tiempo, los anillos funcionaban como un indicador y una advertencia de futura “no disponibilidad” luego de la boda.

La oportunidad comercial que presentaba una boda fue descubierta y explotada hacia el cambio de siglo. *Gath & Chaves* y *Harrod's* fueron las tiendas que en sus filiales porteñas proveían no sólo las ropas: también ofrecían todos los accesorios necesarios para el ajuar y para la boda, desde guantes y finos pañuelos bordados hasta pequeñas bandejas de metal para llevar los anillos. Todo esto se presentaba cuidadosamente envuelto dentro de cajas que exhibían el nombre de las tiendas. El efectivo sistema de ventas por catálogo y entregas a domicilio no sólo era un beneficio para los habitantes de la capital, sino también para los del interior.

María Inés, una novia moderna

Para su casamiento civil en 1915, María Inés Fernández, nieta de Dominga, utilizó un vestido color ocre brillante de falda recta en tres capas hasta los tobillos. Este vestido, junto con dos *jackets* utilizados probablemente por el novio y el padrino y el vestido de civil de la misma María Inés, cerraban la muestra. El corte de la cintura del traje de novia es alto y está cubierto por una faja con gran moño de color azul. El vestido es una clara muestra de las modas que se impusieron desde 1906 y que apostaron por la liberación del cuerpo del corsé, por la funcionalidad y comodidad de movimientos, por la elección de tejidos más livianos y por las osadas combinaciones de colores. La silueta tubular anunciaba las formas más geométricas de la indumentaria de la década del veinte. El traje de novia de María Inés dista mucho del de su abuela. La forma simple en general de estas prendas se acercaba mucho a la de los vestidos de día. Hacia 1910 los trajes femeninos comenzaron a ser diseñados como una sola pieza. Ya no existía la idea de separar el *corsage* de la falda y se podía observar una continuidad en la línea de la silueta, articulada en este vestido por los tres planos superpuestos de la falda. Los materiales de los vestidos de esta época eran ligeros y delicados, característica acentuada por los finos bordados, los encajes y las puntillas. La cola del vestido se angostó y se tornó más recta, un detalle muy a la moda que pronto tendería a desaparecer. Aunque los vestidos de novia de esta época siguieran las líneas generales de la moda y las siluetas del momento, se hace evidente que para entonces el traje nupcial había ganado ya su autonomía y que de ninguna manera podía ser utilizado en otra ocasión. A lo sumo, se reutilizaban los encajes o algunos elementos como el velo. Por otra parte, en la prensa de la época, ya desde la década del diez se empiezan a ofrecer con más frecuencia los vestidos de novia de forma diferenciada, así como los materiales específicos destinados a su confección. Esta nueva concepción estaba ligada también al aspecto comercial, que favoreció y propició toda distinción de las prendas y accesorios utilizados en la celebración.

Las modas para caballero, mucho más estables ya desde el siglo XIX, exigían también la observación de ciertas reglas en relación con las ceremonias de casamiento. El traje de etiqueta para los matrimonios que se celebraban a la noche era el frac que se componía de una chaqueta acompañada de un chaleco blanco sencillo o cruzado, camisa de pechera almidonada, cuellos de pajarita y corbata de moño blanca. El equipo se completaba con guantes y pañuelo blancos. Un detalle de lujo era el uso de sombrero de copa. Para las ceremonias de día se indicaba el *jacket* o levita, con pantalones a rayas. El *jacket* admitía ocasionalmente camisas con rayas angostas grises y el chaleco también podía ser gris perlado. Al cuello se podía llevar corbata de moño gris o negra (Harvey, 1995).

En líneas generales la indumentaria masculina para el casamiento no se diferenciaba prácticamente en nada de la utilizada para cualquier ocasión formal, incluso de las ropas cotidianas para ejercer las actividades en la ciudad. En algunos casos los hombres incorporaban un detalle de azahares en la solapa de sus chaquetas. La versatilidad que tenían los trajes de novia anteriores, ahora la conservaban los trajes masculinos, pues podían ser reutilizados en todas las ocasiones de gala que así lo exigieran.

Epílogo: los rostros de una familia

El estrecho compromiso entre retrato y vestimenta como instrumentos de la puesta en escena del individuo en sociedad se explicita en un breve –aunque significativo– pasaje de *Madame Bovary*. En el Capítulo VI, Charles Bovary solicita a León, joven abogado de Rouen del que ignora su condición de amante de su esposa, que averigüe en esa ciudad: “el precio de un buen daguerrotipo; tratábase de una cariñosa sorpresa, de una delicada atención que quería tener con su mujer ofreciéndole su retrato de frac” (Flaubert, 1999, pp. 165-166).

Quedarán para otro trabajo las razones del laconismo con que se aborda el retrato fotográfico –instancia central de las prácticas de legitimación de la burguesía a la que pertenecen los protagonistas– en la novela de Flaubert, fotógrafo aficionado cuyo realismo literario fue equiparado por detractores y defensores con la crudeza de la cámara oscura (Guerra, 2009).

Podemos, en cambio, detenernos un momento sobre sus implicancias. El sexo clandestino con León Dupuis es sólo una entre tantas evasiones con que Emma Bovary huye del vacío en que la hunde su matrimonio con un médico de provincia sin ambiciones, y se ubica en una misma línea junto a la asistencia a la Ópera y la adquisición de lujos –vestidos, joyas, adornos– que exceden el alcance de sus finanzas: fuga mundana cuyo desenlace, cercada por las deudas y la deshonra pública, empujará a la protagonista al suicidio.

En el medio, Emma sufre por una perpetua insatisfacción que Flaubert –desde su célebre afirmación “*la Bovary c’est moi*”– entendía como propia del sujeto burgués de su tiempo, acosado por una movilidad social que se traducía en la presión por el ascenso continuo y la necesidad de exhibir el recién adquirido *status* a través de objetos y prácticas suntuarias. Entre éstas se encontraba la de retratarse, que la invención del daguerrotipo había vuelto accesible a la pequeña y mediana burguesía desde 1839 y para la fecha de escritura de la novela (1856) se encontraba en medio de un explosivo proceso de expansión social, facilitada por el sistema positivo-negativo y la venta de retratos por docenas a través del formato *carte-de-visite*, patentado por Disdéri en 1854 (Tagg, 2003).

Es en ese contexto que el obtuso Charles, inquieto ante la angustia que advierte en su compañera, considera la posibilidad de satisfacer sus ansias de legitimidad social encargando –gesto algo arcaizante, quizás provinciano en la era del retrato en papel– un daguerrotipo, no de ella, sino *de sí mismo*, y –lo que no es menor teniendo en cuenta la dimensión que el relato otorga a la vestimenta como indicador de *status*– vistiendo una prenda de ocasión como el frac. Apaciguar el sufrimiento de Emma equivale a ofrecerle la oportunidad de exhibir ante sus relaciones –en el salón de recibo, o en un medallón que lleve consigo a bailes y veladas teatrales– una representación iconográfica, socialmente codificada, de un esposo que a diferencia del verdadero no la avergüence frente a sus amigos. Una imagen cuya distancia de la realidad cotidiana sea igual

a la que media entre aquel del que “todo (...) le irritaba: su cara, su traje, lo que no decía, su persona entera” y el protagonista de las ensueñas despiertas de Emma con “jacodarse en el balcón de un *chalet* suizo, o encerrar su melancolía en un castillo escocés, junto a un marido con traje de terciopelo negro de largos faldones, altas botas, sombrero de tres picos y bocamangas de encajes!” (Flaubert, 1999, pp. 243 y 76).

En este apartado nos ocuparemos precisamente de algunas de las articulaciones existentes en el siglo XIX entre indumentaria y retrato fotográfico como mecanismos de presentación de los individuos en sociedad, a partir del patrimonio fotográfico que integra la donación Fernández y Fernández.

Desde los comienzos de la historia de la fotografía y hasta bien entrado el siglo XX, la complejidad técnica de procesos como el daguerrotipo, el calotipo o la impresión de negativos al colodión húmedo⁴ determinaron –junto al peso y volumen de cámaras y placas–⁵ que el estudio del fotógrafo se volviera el espacio privilegiado y casi exclusivo para la producción de retratos. Con sus galerías de pose de techo acristalado que dejaban entrar grandes cantidades de luz, y sus instalaciones con laboratorios y talleres de retoque y montaje, los estudios permitían concentrar y organizar en un solo local –a menudo en edificios de varias plantas– las condiciones técnicas necesarias para garantizar la calidad del trabajo. Al mismo tiempo, como un correlato del desplazamiento histórico del retrato pintado por la fotografía, el estudio asumió en gran parte –masificándolos– los valores simbólicos y los ritos de afirmación social propios de los *ateliers* adonde la aristocracia y la alta burguesía acudían para posar ante pintores y miniaturistas (Tagg, 2003; Marbot, 1988, p. 25).

Fue en esos espacios, acondicionados con un criterio teatral y dotados de instrumentos que garantizaban la inmovilidad del retratado, que fotógrafos y clientes se ponían de acuerdo para la puesta en escena de un sujeto burgués cuyo carácter ficticio variaba en cada caso, pero que respondía a un horizonte de expectativas ampliamente compartido. Los telones de fondo – con escenas que variaban desde salones de recibo o bibliotecas hasta playas rocosas, jardines o campamentos militares–, las balaustradas con floreros apoyadas sobre la alfombra, los sillones y otros objetos recreaban un entorno mayoritariamente asociado a la estética del hogar burgués, escenario por excelencia de una respetabilidad ciudadana que, como señala Allan Sekula (2003), resultaba tanto más deseable plasmar en la imagen cuanto más avanzaba el retrato fotográfico sobre sujetos y espacios de pertenencia marginales, como las barriadas pobres o los delincuentes y prostitutas que engrosaban los archivos policiales y las estadísticas del reformismo social.⁶

Entre los elementos que integraban esta gama de –en términos de Barthes (1986)– “procedimientos de connotación” de la fotografía, la vestimenta jugó un papel central.

Desde el punto de vista puramente técnico, la ropa del retratado era uno de los factores que el fotógrafo debía ser capaz de administrar en la composición de la imagen. No sólo en términos de la construcción del personaje, cuyas vicisitudes retomaban y actualizaban las de la práctica del retrato pintado; sino también en el modo en que las distintas telas y colores de los vestidos condicionaban la toma desde aspectos tan concretos como su capacidad para absorber o reflejar la luz, y la mayor o menor riqueza de texturas que esto aseguraba. La acumulación de estos saberes por parte de los fotógrafos se refleja en las indicaciones que a menudo incluían en sus anuncios, saberes que además viajaban de un país o región a otro siguiendo la habitual itinerancia de los retratistas: “los hombres con trajes oscuros”, indicaba en 1853 el daguerrotipista

francés Juan Portal, activo en Buenos Aires durante las dos décadas siguientes (Cuarterolo, 1995, p. 16). El norteamericano Walter Bradley recomendaba lo mismo para ambos sexos hacia 1865 (De la Canal, 1944), y Francisco Ortiz ofrecía “tomar fotografías de señoras aunque sea con traje blanco o de medio color”, referencia de la que se desprende que ciertas tonalidades planteaban una dificultad técnica mayor de cuya superación se jactaba el anunciante (Gómez, 1986, p. 68). Si las indicaciones variaban en cada caso, sobre la base de las preferencias estéticas, la pericia y el equipamiento de cada fotógrafo, la tendencia general era a pedir a los clientes que evitaran los colores demasiado claros u oscuros y especialmente el blanco, de una luminosidad difícil de controlar en tomas que podían llegar a prolongarse por varios minutos.⁷ En este mismo sentido señala Miguel Cuarterolo que “se aconsejaban ropas a cuadros o estampadas” para los niños, en una distinción semi-codificada de edades y géneros que la incorporación de otros accesorios –bastones, mantillas, guantes, abanicos, sombrillas, joyas–, alentada por los retratistas, profundizaba y enriquecía (Cuarterolo, 1995, p. 10).⁸

Así, pues, el fotógrafo intervenía activamente en la indumentaria de sus retratados; no sólo mediante este tipo de recomendaciones, sino también –dada la progresiva amplitud social que el retrato fotográfico fue posibilitando con los años– facilitando determinadas prendas y accesorios cuando el cliente no contaba con ellas o no tenía quien se las prestara (Facio & D’Amico, 1988, p. 50).

El examen de los más de cien retratos que integran, insertos en dos álbumes, la sección fotográfica del archivo Fernández y Fernández, da cuenta de este cuidado con que los fotógrafos –especialmente los más renombrados, como Bate o Chute & Brooks– trataban la vestimenta como un factor cromático y compositivo. Los vestidos de Dominga y sus niños tienden a privilegiar los tonos medios, y cuando el negro aparece lo hace acotado por la presencia de tonos más claros, ya sea mediante recursos como una chaqueta gris que cubre una blusa negra, o en forma de detalles como puños y ruedos en prendas de otros tonos. En el caso particular de esta familia, la presencia de gemelos (Alfredo y Benjamín Fernández, hijos de Dominga nacidos en 1874 y cuya infancia coincidió con el auge finisecular de la fotografía de niños) permitió aprovechar compositivamente su duplicidad –física, fisonómica y en los trajes, que, como se estilaba entonces, eran idénticos– ubicándolos frente a la cámara de modo que flanquearan a su madre, a sus hermanas menores o al mueble en que se apoyaban.

En ocasiones, la dificultad para mantener por varios minutos a niños pequeños en una pose que al mismo tiempo luciera espontánea evidencia el papel del operador de la cámara y su interacción con el modelo en la concepción teatral que rige la distribución de los cuerpos; distribución donde los tonos de la ropa funcionan como otras tantas zonas de blancos, negros y grises que organizan cromáticamente la imagen y resaltan diferencias de género, edad u otras. Es el caso del retrato colectivo de cuatro de los hijos de Dominga: Sofía y Elvira flanqueadas por los gemelos, éstos como siempre luciendo trajes iguales, y donde la menor de las niñas, de alrededor de un año, es sostenida por el hombro por uno de sus hermanos mientras la otra le aferra el rostro dirigiéndolo hacia la cámara.

Pero este compromiso entre fotógrafos y retratados en la construcción de la imagen iba más allá de las indicaciones al momento de la toma o de la recomendación o facilitación de determinadas vestimentas o accesorios. Los estudios con frecuencia disponían, como el de Rave y Aguilar en Corrientes, de “una sala decente para recibir y para el que guste cambiar de traje” (Gómez, 1986, p. 65) o, como ofrecía en México en 1855 el francés Émile Mangel de Mesnil, activo luego

en Montevideo, “piezas reservadas para las familias que quieran estar solas” (Mangel de Mesnil, 1855, en AAVV, 2010, p. 40).

En ese sentido, y acorde con el modo en que la fotografía trasladó hacia afuera de las *élites* propiamente dichas la práctica de retratarse, los estudios trascendieron sus funciones meramente prácticas como laboratorios de toma y revelado y locales de expendio de copias, para constituirse en espacios de una sociabilidad que completaba el sentido legitimador del retrato. Espacios de quiebre del tiempo cotidiano cuya función, en cierto modo, se continuaba en el álbum fotográfico donde las copias acumuladas como resultado de la compra y el intercambio de retratos se atesoraban organizando el mapa de las relaciones sociales –reales o ficticias– de los individuos.

El conjunto de fotografías que recorren la historia de tres generaciones de la familia Fernández y Fernández, desde una casadera Dominga hasta sus nietos, fue preservado por ésta en dos álbumes que, junto a la libreta donde consignó los casamientos, organiza la cronología temporal de los vestidos de la colección, pero también enfatiza la riqueza de vestuario con que la familia contaba por fuera de esa indumentaria en particular.

Como señala Carlos Masotta, el álbum fotográfico fue el depositario natural del coleccionismo estimulado por la masividad de tarjetas, *cabinets* y postales. Pero también fue el heredero simbólico de los álbumes que en la primera mitad del siglo XIX se impusieron como una práctica de sociabilidad privada y principalmente femenina, tal como la describía el chileno Mariano José de Larra en 1835:

... es un libro el *album* que la bella envía al hombre distinguido para que éste estampe en una de sus inmensas hojas, si es poeta, unos versos, si es pintor un dibujo, si es músico una composición, etc. En su verdadero objeto es un repertorio de la vanidad: (...) Son distintas fuentes donde se mira y se refleja un solo Narciso (de Larra, 1857, p. 547).

“Un solo Narciso” fue también la expresión elegida treinta y cuatro años más tarde por Charles Baudelaire para descalificar al público europeo consumidor de fotografías,⁹ y el desplazamiento operado entre uno y otro uso del término es paralelo al producido ente el álbum femenino y el álbum fotográfico cuyo uso se extendió por todo el mundo desde la década de 1860. El álbum de fotografías heredó de su predecesor la función de articular lo público y lo privado en libros que relataban la historia de los vínculos afectivos, sociales y políticos de su propietario, al menos tal como éste los vivía, entendía o anhelaba.

En lo que hace a la vestimenta, fue el álbum el principal depositario final de las miradas propias y ajenas –ajenidad regulada por una ritualizada práctica de exhibición privada de las fotos– para las que los hombres y mujeres que acudían a los estudios se acicalaban, se vestían, se adornaban y, por un par de minutos, posaban encarnando el personaje que creían o anhelaban ser y que no siempre –suerte desigual equivalente a la de los ajueres de la colección– volverían a ser. Y es que en ocasiones el próspero *paterfamilias*, el heredero promisorio, la amante esposa o la madre bondadosa y feliz, eran personajes que nacían y morían en el estudio del fotógrafo y que sólo cobraban sentido cuando alguien –ellos mismos u otros– volvía las acartonadas páginas de un viejo álbum para regodearse en los recuerdos de lo que alguna vez alguien proyectara de sí mismo a la posteridad, luciendo sus mejores galas.

Notas

1. Los autores quieren expresar por este medio su agradecimiento a las autoridades del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco y especialmente a su curador, Lic. Patricio López Méndez, quien los convocara a formar parte del equipo curatorial de la exposición; así como al Taller de Preservación y Restauración Textil coordinado por la Lic. Patricia Lissa, por su excelente labor de acondicionamiento de las piezas de indumentaria para su exhibición. Por último, un agradecimiento especial a las hermanas Viviana y Cecilia Fernández por la donación de este valioso patrimonio, efectuada en memoria de su tío Carlos Fernández y Fernández.

2. La palabra francesa *mannequinnage* es un tecnicismo utilizado en los museos de moda para referirse a la construcción y/o adaptación de maniqués para la correcta exhibición de la indumentaria. También designa a la acción de vestir un maniquí en el contexto del montaje de la exhibición (Palmer, 2008).

3. La bibliografía sobre estos aspectos teóricos de la moda es abundante. Citamos sólo dos nombres que resumen muchos de los abordajes metodológicos y conceptuales que permitieron abarcar las reflexiones en torno de los objetos y las imágenes: Crane, 2000 y Roche, 1989.

4. El daguerrotipo, procedimiento cuya presentación en enero de 1839 inicia la cronología oficial de la fotografía, imprimía la imagen en una placa de metal bañada en plata, fotosensibilizada por la aplicación de yodo que forma yoduro de plata, y fijada mediante un baño de mercurio y el lavado con agua. El calotipo, perfeccionado por William Henry Fox Talbot en 1841, consistía en la preparación de negativos y positivos de papel bañado en galonitrato de plata; y el colodión (solución viscosa de nitrocelulosa en alcohol y éter) fue el aglutinante cuya utilidad para adherir las sales de plata a negativos de vidrio descubrió Frederick Scott Archer en 1851. La calidad de ejecución de estas tres técnicas, que dominaron –especialmente la primera y la tercera– el panorama fotográfico mundial hasta la década de 1880, dependía de la capacidad de los fotógrafos para preparar ellos mismos sus placas en el momento de exponerlas (hasta la invención de la placa seca, el colodión debía utilizarse todavía húmedo) obligándolos a dominar todo el proceso anterior y posterior a la exposición propiamente dicha. En las décadas de 1870 y 1880, innovaciones como la placa de colodión seco –que podía prepararse con mucha anticipación y por ende, venderse ya lista– y la cámara de rollo Kodak patentada por Eastman en 1888 permitieron un mayor grado de estandarización y la incorporación a la actividad de fotógrafos aficionados cuyo dominio técnico no fuera necesariamente tan amplio (Newhall, 2002; Lemagny & Rouillé, 1988).

5. La primera cámara de daguerrotipos, fabricada por Alphonse Giroux, pesaba alrededor de cincuenta kilogramos y medía 38 x 51 cm de base, y si bien se desarrollaron posteriormente modelos de cámaras portátiles, no hubo prácticamente cambios sustanciales en el volumen de los equipos profesionales hasta la aparición de las cámaras Leica y Ermanox en la década de 1920 (Newhall, 2002; Marbot, 1988, p. 23).

Todavía en 1905, testimonios como el que Pavel Fri, explorador del Gran Chaco, plasmara en la carta a un amigo de Praga, evidenciaban las dificultades que enfrentaba cualquier fotógrafo itinerante: “¡No tienes idea de lo que pesa una cámara como esta cuando se lleva durante horas sobre la espalda, montado a caballo! Golpea la espalda, las placas molestan cada vez que uno monta y desmonta, operación que debe repetirse con mucha frecuencia en terreno accidenta-

do. Y si uno continúa montado y el caballo salta por encima de algún obstáculo, ¡ay!... la pesada cámara golpea en la espalda, las placas se incrustan en las costillas, los muslos, las caderas... entonces cualquiera ¡incluso yo! es partidario de colocarlo en el lomo de una mula. Pero luego, cuando se quiere fotografiar, hay que bajar todo de la mula, rebuscar y preparar lo necesario. Se necesita casi media hora para esto. Uno lo hace dos o tres veces y luego prefiere echarse todo a la espalda y metérselo en los bolsillos. De nuevo se siente uno deshecho, se enfada (...) la mula resbala y cae, uno se arropa con el abrigo y maldice” (en Frič & Fričova, 2012, p. 10).

6. Para Sekula, quien plantea su lectura de la expansión social de la fotografía desde una mirada fuertemente influenciada por Michel Foucault, la práctica fotográfica en su totalidad organizó desde la imagen el mapa de la sociedad asignando lugares en una jerarquía respaldados por la estética asignada a cada registro, pero siempre dentro de un “archivo generalizado” en el que “la fotografía unió las funciones honoríficas y represivas. Implícitamente, cada retrato encontró su lugar en una jerarquía moral y social. El momento ‘íntimo’ de la individualización sentimental, la mirada a los ojos inmóviles de la persona amada, fue ensombrecido por otras dos miradas públicas: una hacia arriba, a nuestros ‘superiores’, y otra hacia abajo, a nuestros ‘inferiores’” (Sekula, 2003, p. 143 y ss).

7. En un álbum del Museo Fernández Blanco se conserva la *carte-de-visite* de un bebé difunto de ca. 1880, que evidencia las dificultades que presentaba la falta de contraste entre prendas de color blanco. Siguiendo una práctica habitual en el retrato póstumo, el cadáver fue vestido con su *porte-enfant* de encaje blanco y sentado en su sillita, de frente a la cámara y con un ramo de flores en la mano. Terminada la copia (o quizás un tiempo después y con un mayor grado de desvanecimiento) parece haber sido evidente que las flores –en esos años un frecuente indicador del carácter post-mortem de los retratos pintados y fotográficos, especialmente de niños– se desdibujaban contra el fondo claro de su vestimenta, lo que quizás haya sido la causa de que las flores fueran retocadas a mano en color rojo (Guerra, 2010).

8. En México, el Barón Fridrichshthal (en AAVV, 2010, p. 25) aclaraba en 1841 que “Las flores no perjudicarán al dibujo, sino que saldrán con más perfección”, así como que “los medios colores son los más propios para retratarse en esta máquina, y los Sres. y Sras. que gusten, pueden evitar el amarillo, negro y blanco”.

9. En su reseña del Salón de 1859 Baudelaire desarrolló una furibunda diatriba contra la vulgarización del retrato impulsada por la masificación de la fotografía, y sus (a su entender) nefastas consecuencias en el gusto artístico. Allí carga contra la “sociedad inmunda” que “se precipitó, como un solo Narciso, para contemplar su imagen trivial sobre el metal”, una avidez por la propia imagen que sólo podía deberse a la “estupidez de la multitud” a los que el autor inserta en una forma moderna de barbarie al compararlos con los antiguos adoradores del sol (En Dubois, 1986, p. 22).

Referencias Bibliográficas

- AAVV (2010, enero-abril). *Alquimia*. Sistema Nacional de Fototecas, 13 (38), 25.
 Barón Friedrichsthal. (1841, abril). El daguerrotipo. *El museo yucateco*, 4.
 Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires: Paidós.

- Cuarterolo, M. (1995). Las primeras fotografías del país. En Adelman, J. y Cuarterolo, M. (Eds.) *Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas 1843-1870*. Buenos Aires: Fundación Antorchas.
- Crane, D. (2000). *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing*. Chicago: University of Chicago Press.
- De la Canal, J. A. (1944, septiembre). Daguerrotipos Porteños. *Atlántida-Illustración Argentina*. Buenos Aires: Atlántida.
- De Larra, M. J. (1857). El álbum (1835). En *Obras completas de Figaro (Don Mariano José de Larra) – Tomo 1*. París: Baudry.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Buenos Aires: Paidós.
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós, 173-249.
- Facio, S. y D'Amico, A. (1988). La fotografía 1840-1930. En AAVV *Historia General del Arte en la Argentina – Tomo V*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Flaubert, G. (1999). *Madame Bovary*. Madrid: EDAF.
- Frič, P. y Fričova, I. (2012). Guido Boggiani, fotógrafo. En AAVV. *Boggiani y el Chaco: Una aventura del siglo XIX. Fotografías de la Colección Frič*. Buenos Aires: Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco y Museo Pueyrredón.
- Gómez, J. (1986). *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX. 1840-1899*. Buenos Aires: Abadía.
- Guerra, D. (2010). Con la muerte en el álbum: la fotografía de difuntos en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX. *TRACE - Travaux et Recherches dans les Amériques du Centre* (58), 103-112.
- (2009). A pesar de que la mía es historia... Naturalismo e imaginarios fotográficos en la literatura argentina del ochenta. En AAVV *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte. V Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte*. Buenos Aires: CAIA.
- Hart, A. (2005). Fan. En Steele, V. (Ed.). *Encyclopedia of Clothing and Fashion. Volume 2*. New York/London: Gale, 5.
- Hart, A. y Taylor, E. (1980). *Fans*. London: Christies/Studio Vista.
- Harvey, J. (1995). *Men in Black*. London: Reaktion Books.
- Hollander, A. (1994). *Sex and Suits. The Evolution of Modern Dress*. London: Kodansha Globe.
- Lemagny, J-C. y Rouillé, A. (Eds.) (1988). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Martínez Roca.
- Mangel de Mesnil, É. (1855, agosto 15). Gran establecimiento de fotografía, de La Fama de los Retratos. *La Revolución*, I (13).
- Marbot, B. (1988). Los primeros pasos de la nueva imagen (1839-1850). En Lemagny, J-C. y Rouillé, A. (Eds.) (1988) *Historia de la fotografía*. Barcelona: Martínez Roca.
- Marino, M. (2010). Abanicos. En Amigo, R. (comp.) *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección. Antigüedad/1919: parte 2*, 217. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Palmer, A. (2008). Untouchable: Creating Desire and Knowledge in Museum Costume and Textile Exhibitions. *Fashion Theory*, XII (1), 31-64.
- Revell DeLong, M. (2005). Theories of Fashion. En Steele, V. (Ed.) *Encyclopedia of Clothing and Fashion. Volume 2*. New York/London: Gale, 21-26.

- Roche, D. (1989). *La culture des apparences. Une histoire du vêtement XVIIe-XVIIIe siècle*. Paris: Fayard.
- Sekula, A. (2003). El cuerpo y el archivo. En Picazo, G. y Ribalta, J. (Eds.) *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Steele, V. (1996). *Fetish. Fashion, Sex & Power*. New York: Oxford University Press.
- (2002). *The Fan: Fashion and Femininity Unfolded*. New York: Rizzoli.
- (2007). *The Black Dress*. New York: Harper Collins.
- Tagg, J. (2003). *La carga de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Taylor, L. (2005). Historical Studies of Fashion. En: Steele, V. (Ed.). *Encyclopedia of Clothing and Fashion. Volume 2*. New York/London: Gale, 16-21.

Abstract: Nell'anno 2010 il Museo d'Arte Ispanoamericano Isaac Fernández Blanco ha ricevuto in donazione dalle sorelle Fernández y Fernández una serie di vestiti e di abiti da sposa conservati dalla bisnonna Dominga Nicola tra l'anno 1870 –data del suo matrimonio– e l'anno 1930, unitamente ad un centinaio di foto di famiglia raccolte in due album e ad un taccuino dove Dominga e sua figlia annotarono le date dei matrimoni di tutta la famiglia durante quegli anni. Immagini, abbigliamento e parole contribuirono così a costruire un singolare racconto intorno ai riti di passaggio e alle pratiche sociali di una famiglia immigrata di classe media nella Buenos Aires a cavallo dei due secoli; ma anche intorno a una serie di pratiche storicamente registrate, alla costruzione e all'organizzazione di identità individuali e di ruoli più generici e del loro inserimento nel tessuto sociale e culturale di una epoca. Prendendo come spunto il lavoro di ricerca, di presentazione e di valorizzazione di tale patrimonio, questo articolo si propone di analizzare il ruolo della moda e dell'abbigliamento e di offrire una documentazione fotografica della costruzione di questo genere di rappresentazioni.

Parole chiave: abbigliamento - fotografia - Moda - rappresentazione - ritratto.

Summary: In 2010, the Spanish American Art Museum Isaac Fernández Blanco received a donation from the sisters Fernandez and Fernandez consisting in a lot of wedding dresses and suits brought together by their grandmother Dominga Nicola from 1870 –date of his own wedding– and 1930, along with a hundred family photos gathered in two albums, and the book where Dominga or her daughter scored the marriages of the family in those years. Image, clothing, and word is articulated in a singular story of rituals and socialization practices of a middle-class immigrant family in that Buenos Aires at the turn of the century, but also a series of practices, historically registered, construction and organization of individual identities and gender roles and their inclusion in the social and cultural network of an era. From the research task involving the display and appreciation of this heritage, this article analyzes the role of fashion, clothing and portrait photography in the construction of such representations.

Keywords: clothing - Fashion - photography - portrait - representation.

Resumo: No ano 2010, o museu de Arte Hispano-americano Isaac Fernandez Blanco recebeu das irmãs Fernandez e Fernandez a doação de um lote de vestidos e vestidos de noiva reunidos por sua bisavó Dominga Nicola entre 1870 –data de sua própria boda– e 1930, junto a umas cem fotografías familiares reunidas em dois álbuns, e o caderno onde Dominga ou sua filha anotaram os casamentos da família entre esses anos. Imagem, indumentária e palabra se articularam assim num relato singular dos ritos da passagem e as práticas de sociabilidade de uma família imigrante de classe média no Buenos Aires da muda de século; mas também de uma série de práticas, historicamente inscritas, de construção e organização de identidades individuais e roles de gênero e sua inscrição na trama social e cultural de uma época. A partir da tarefa de pesquisa que implicou a exibição e posta em valor deste patrimônio, o presente artigo propõe analisar o papel da moda, a indumentária e o retrato fotográfico na construção deste tipo de representações.

Palavras chave: fotografia - indumentária - moda - representação - retrato.
