

caiana

Verónica Tell

Gentlemen, gauchos y modernización. Una lectura del proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados

Gentlemen, gauchos y modernización. Una lectura del proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados

Verónica Tell

Los *gentlemen* fotógrafos. La construcción de un proyecto

En 1889, reunido por el interés por la práctica fotográfica, un grupo de hombres convocó a la formación de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (en adelante SFAA). Los primeros socios eran hombres prominentes de la sociedad porteña, cercanos al círculo de relaciones de los promotores de la iniciativa, entre los que se encontraban Leonardo Pereyra, Francisco Ayerza, José María Gutiérrez, Germán Kuhr y otros.¹ Respecto de la repercusión de la convocatoria consideremos, por un lado, que para hacer fotografía de modo *amateur* se precisaban recursos económicos para costear los materiales –aún bastante onerosos– así como tiempo de ocio. Pero además, según los estatutos de la SFAA, todo aspirante a socio activo debía ser presentado por tres asociados a quienes debía conocer personalmente, situación que orientaba hacia un sector claramente determinado la posibilidad de inclusión y que hacía de la pertenencia social una razón para el vínculo societario.²

En el tercer artículo de los estatutos, la sociedad precisaba su finalidad: “Su objeto es puramente artístico y científico. Favorecerá el desarrollo de los progresos fotográficos por medio de la instalación de talleres, galerías, academias, bibliotecas, concursos, publicaciones, ensayos de nuevos procedimientos, exposiciones, reuniones periódicas, y de todo aquellos que, a juicio de la Comisión Directiva, pueda redundar

en adelanto de la Sociedad o del arte fotográfico”.³ No estipulado de modo específico en su reglamento, pero resultado del funcionamiento concreto, la SFAA gestionó un repertorio de centenares de imágenes producidas por sus decenas de socios.⁴ Excepto las instancias en torno a los concursos anuales – presentación de obras y premiación –, no se consignaban visiblemente los nombres de los autores de las fotografías sino que todas ellas pasaban a formar parte de un conjunto mayor bajo el rótulo de “S.F.A. de Afic.” Bajo esta inscripción la sociedad editaba álbumes con medio centenar de fotos cada uno, difundía las imágenes en periódicos ilustrados, almanaques y postales, realizaba salones y participó de exposiciones. Así, salvando la notoria excepción de una serie sobre el campo argentino realizada por uno de sus principales socios –tema que nos ocupará en la segunda parte de este trabajo– la divulgación pública de las fotografías se hacía bajo el nombre grupal de la sociedad.⁵ Agregaremos que se consignaba en los estatutos que en caso de disolverse la Sociedad, “todo aquello que existiese en los Archivos de la Sociedad que pudiera tener algún interés artístico o científico, será distribuido en los Museos o Bibliotecas del Estado”,⁶ de modo tal que, a discreción de la asamblea, todo el material podía pasar a conformar el patrimonio público, aun en desmedro de los antiguos socios.

Desde su primer año de vida, la institución recibió la atención de algunas de las publicaciones más importantes, tanto periódicos como revistas ilustradas.⁷ Dos largas notas firmadas Juan Lira Volsey –anagrama del socio de la SFAA Julián Solveyra– fueron publicadas al año de existencia de la entidad, en el periódico *El Nacional*. El autor y socio velado explicaba que el aislamiento con que trabajaban los aficionados a la fotografía en Buenos Aires había conducido a la idea de fundar una sociedad al estilo de las europeas o norteamericanas y destacaba la iniciativa de “un joven distinguido, perteneciente a una familia querida por todo Buenos Aires, persona de gran iniciativa, y uno de los espíritus más entusiastas, el Dr. Francisco Ayerza (A. Pacovich, nombre de guerra)” en la creación de la entidad.⁸

Algunos años más tarde también el *Almanaque Peuser* dedicaba un amplio espacio a la sociedad y decía sobre sus inicios:

Entre un *reducido círculo de amigos*, distinguidos cultores del arte fotográfico, nació el año 1889 la idea de agruparse y constituirse en Sociedad, acumulando conocimientos y aunando esfuerzos, con fines puramente recreativos. [...] Entre el grupo de aficionados iniciadores, destácase con el simpático relieve que dan a su persona los prestigios de caballeridad, del talento y de la variada cultura artística, el Doctor D. Francisco Ayerza. Alrededor de este verdadero maestro del negativo, agrupáronse aficionados tan admirables como los señores Kuhr, Wernicke, Murray, Büsch, Quevedo, Caldera y Piñeiro, Mackinlay, Varela, Solveyra y muchos otros que lamentamos no recordar, *identificados en una aspiración común...*⁹

He desatacado en bastardillas aquello que, aparte de la afición a la fotografía, debió generar el sentido de pertenencia sobre el que descansó el consentimiento de los socios de que sus fotografías se difundieran sin que se consignaran los nombres individuales, gesto que podía señalar paralelamente tanto la condición social de los miembros como su diferenciación respecto de la práctica comercial-profesional, imbricada con aquella.¹⁰ Entre los fundadores existían varias afinidades: con profesiones liberales, varios de ellos accedieron a posiciones en el gobierno o cargos públicos y había también otros espacios institucionales compartidos como el Departamento Topográfico y la Sociedad Rural Argentina.¹¹ Por su pertenencia social así como por sus distintos lugares de acción, ellos no eran solamente testigos de una realidad que les tocaba vivir sino que formaban parte de los sectores con injerencia en su construcción y gestión. La práctica fotográfica de los socios de la SFAA puede entenderse entonces como un relato sobre esa construcción a la que muchos de ellos asistían desde diferentes esferas de participación pública o desde palcos preferenciales y, si bien no cabe generalizar ni asumir que estas fortunas porteñas formaban una masa compacta con intereses comunes o que sus posiciones se mantuvieran inamovibles o su poder inalterado,¹² sin dudas eran en su mayor parte protagonistas destacados de esa realidad de fin de siglo.

Puesto que la sociedad tenía su centro en Buenos Aires (aunque contó con corresponsales en otras ciudades y en el exterior -Benjamin Athrop Gould y Christiano Junior, ambos ya fuera del país-),¹³ los viajes que aun por ocio o

vacaciones familiares realizaban sus asociados eran una ocasión inmejorable para conseguir vistas de nuevos sitios. Los paisajes naturales y también urbanos allí obtenidos se sumaban a las fotografías de la capital nacional que era, por mucho, el lugar más fotografiado.¹⁴ Además de los espacios más representativos de la ciudad registrados reiteradamente en las décadas anteriores, es interesante notar en las imágenes porteñas un especial interés por los edificios recientemente terminados mientras se eludían las obras en construcción.¹⁵ Se percibe por lo general un énfasis puesto en lo sólido y en los monumentos antes que en la estructura técnica - en cierta medida invisible- que sostiene a la ciudad. Los temas y lugares de las fotografías son muchos y tienden a mostrar una ciudad pujante: parques, buques de la Marina en el Río de la Plata, mercados, el hipódromo de Palermo, el zoológico, el Hotel de Inmigrantes, monumentos, escenas del puerto, hospitales (a menudo también las salas interiores con el instrumental médico), calles, fábricas (particularmente los exteriores), todo esto con y sin gente. En general, el espectro temático era muy amplio aunque, previsiblemente, dejaba casi del todo afuera los retratos -el género comercial por excelencia, seguido por las vistas y las imágenes englobadas dentro del tópico contemporáneo de “tipos y costumbres”-. También, al igual que la mayor parte de los fotógrafos de la época, los socios de la SFAA solían eludir los temas más áridos y menos atractivos como los conventillos, los barrios marginales, etc., lo cual se corresponde totalmente con los intereses de difusión de las imágenes y la posición social del grueso del grupo.

El archivo constituía una inagotable fuente de recursos gráficos que, sin dudas, “ha contribuido de gran manera a dar a conocer lo que de más pintoresco y artístico encierra nuestro país”, tal como lo decía *Caras y Caretas* en ocasión de uno de los concursos, once años después de la creación de la entidad.¹⁶ En efecto, la difusión de imágenes de la Argentina era un objetivo central para la SFAA, de lo cual dan clara cuenta las palabras de su presidente, a diez años de la fundación:

Quando en el extranjero se propaguen las fotografías que le hagan conocer todas esas cosas, no se nos mirará como un país de hombres vestidos con plumas y quillangos, sino por lo que realmente somos: un país

nuevo que encierra todas las riquezas imaginables que, factor de trabajo y progreso, marcha a la cabeza de las naciones sudamericanas, imitando y semejando en todo a las principales naciones de la Europa.¹⁷

Sin dudas con estos objetivos en el horizonte, la Sociedad proveía profusamente de imágenes a las publicaciones ilustradas tanto del país como del exterior, convirtiéndose en una suerte de agencia gráfica. Esta disponibilidad se percibe claramente cuando al lanzar la primera serie de tarjetas postales con vistas fotográficas en 1897, el correo argentino resolvió solicitar a la Sociedad Fotográfica Argentina que facilitara las vistas de su colección.¹⁸ La selección gráfica de diez piezas revelaba la primacía de la ciudad capital a la hora de representar simbólicamente al país en el exterior. Ni capitales provinciales (la reciente La Plata siquiera) ni los paisajes pintorescos inicialmente previstos por Correos hicieron parte de la edición. Esta colaboración con el correo pone en evidencia que el de la SFAA era el archivo institucional por excelencia del que los distintos organismos gubernamentales podían esperar la colaboración. Así fue como en ocasión de la Exposición Nacional de 1898, la comisión organizadora solicitó a esta entidad la presentación de una colección de vistas de la Argentina con el fin de mostrar el adelanto del país en el terreno fotográfico y, a la vez, dar a ver la naturaleza de la República.¹⁹ La selección incluyó paisajes rurales, fotografías de caballos y bovinos, barcos y veleros en el Río de la Plata, imágenes de mujeres o a trabajando en cestería—mientras una familia o a estaba siendo exhibida, como grupo vivo, en la misma exposición—, composiciones de estudio de tono pictorialista (retratos enmarcados lujosamente y bodegones) y, finalmente, unas imágenes gauchescas sobre las que nos detendremos más adelante. Las vistas urbanas, por su parte, parecen haber estado del todo ausentes en esta selección que, a diferencia de las imágenes porteñas que habían formado el año anterior el repertorio para las tarjetas postales, priorizó la línea pictorialista.²⁰

Respecto de la contribución de la SFAA con los intereses del Estado-nación, destacaremos también aquella en relación con la definición territorial del lado andino:

La Sociedad Fotográfica deseando contribuir en su esfera de acción a fines de trascendental utilidad pública, ha puesto sus talleres a la disposición de la Comisión de demarcación de límites con Chile, ha instruido a su personal en el manejo de los aparatos fotográficos y ha practicado en su local social todos los trabajos de esa índole que ha necesitado dicha Comisión.²¹

Esta colaboración que tenía por base un común marco de intereses, había quedado expresada y afianzada con anterioridad, por medio de una concesión económica extraordinaria al poco tiempo de crearse la agrupación. En 1891, fundada en una petición de la entidad en donde se argumentaba que debía ser equiparada con una academia de enseñanza, el Ministro de hacienda de Carlos Pellegrini, Vicente Fidel López, decretaba “libre de derechos la introducción de los artículos y materiales fotográficos que se introduzcan por la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados debiendo ser estos considerados como objetos destinados a la enseñanza y bajo la responsabilidad de su Comisión Directiva.”²² Finalmente, quedaba estipulado que la SFAA debía entregar al mismo precio de costo por el que los habría recibido aquellos materiales que la Policía de la Capital pudiera solicitar para la compra, lo cual reforzaba su colaboración con las instituciones oficiales.

La enseñanza era el argumento principal para solicitar y otorgar esta exención de impuestos, una forma de protección oficial. Cabe destacar que en 1876 —trece años antes de la fundación de la SFAA— se había formado la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA) por iniciativa de algunos artistas como Eduardo Sívori, Eduardo Schiaffino, Alfredo Paris y José Aguyari. Esta era la primera agrupación de esta índole y su objeto era fomentar el desarrollo del dibujo, la pintura, la escultura y la arquitectura y “demás artes que de éstas dimanen”.²³ No especificaba el reglamento de la SEBA qué artes se incluían en esta filiación o si la fotografía podría incluirse, pero lo cierto es que la actividad ulterior de la entidad no ha atendido a esta rama y ha focalizado, tanto en la producción artística como en los debates que sus miembros promovieron en torno a ellas, sobre la pintura y la escultura.²⁴ El objetivo de la sociedad era el fomento de las bellas artes por medio de la organización de exposiciones, la creación de una biblioteca actualizada y la

promoción de lazos con los principales centros artísticos europeos. A esto se sumó la actividad pedagógica con la implementación de una academia libre, en 1878 y, en 1899, la creación de la “Escuela de Dibujo, Pintura, Escultura, Arquitectura y Artes Aplicadas”.²⁵

El antecedente de la Sociedad Estímulo es a tener en cuenta no sólo en tanto autoformación de un grupo en torno a una práctica artística o estética sino por las conexiones entre ambas instituciones. En efecto, Leonardo Pereyra, propulsor de la SFAA, fue también parte de la comisión directiva de la SEBA (vocal primero y, desde 1893, en el cargo de presidente).²⁶ También, en su condición de coleccionistas de obras de arte, algunos de los fotógrafos aficionados frecuentaban espacios afines a la SEBA, incluyendo sin dudas las exposiciones artísticas que esta misma organizaba. Los círculos de relaciones e intereses eran cercanos y el tipo de actividad afín. La Sociedad Estímulo recibía un subsidio del gobierno y si bien inicialmente no estaba entre sus fines la formación artística, pronto giró hacia esa dirección y en 1899 comenzó las gestiones para ser oficializada como Academia Nacional.²⁷ Con este antecedente, la SFAA podía esperar obtener sostén económico gubernamental apoyándose en el argumento de su labor instructiva. Ésta alcanzaba en realidad principalmente a los socios aunque por cierto, en la misma resolución ministerial, se destacaba la importancia de la enseñanza gratuita de la que se vieron favorecidos algunos oficiales del ejército, una colaboración con eventuales repercusiones sobre los intereses nacionales. Esto venía a añadirse a los servicios que se ya estaban presentado al país por medio del archivo fotográfico.

La disposición de López aparecía en el marco de una amplia reestructuración impositiva. Buscando una salida a la crisis política y económica del 90 se habían dado largos debates en torno a los impuestos internos y externos como forma de acrecentar los ingresos estatales.²⁸ Este es el contexto en el que este apoyo gubernamental a la SFAA recibía las críticas del periódico satírico *El Mosquito*:

La Sociedad fotográfica de aficionados acaba de ser favorecida por el Ministro López de un privilegio abusivo (digno solo de un financista de su fuerza) que es la

introducción libre de derechos de los materiales que necesita para su uso.

Esta sociedad compuesta de personas todas ricas y pudientes como los caballeros Ayerza, Roverano, Quevedo, Pereyra (Ezequiel), Iraola, Mackinlay (naturalmente) etc, etc, si necesita ser socorrida y sostenida no debe serlo tan inicuaamente para los fotógrafos de oficio y los negociantes que pagan patente e impuestos, sin contar los enormes derechos de aduana, al gobierno!

Que se le pase á dicha sociedad un socorro mensual de algunos cientos de pesos, perfectamente, pero que se le otorgue un privilegio tan monstruoso, es simplemente una irritante parcialidad!

Quien controlará si todos los materiales que recibirá dicha sociedad serán usados por ella? Desde ya reputamos este control imposible, y desafiamos á los distinguidos caballeros nombrados á que garanten [sic.] que entre los miembros de la sociedad nadie es capaz de abusar de un privilegio tan elástico.²⁹

Resulta interesante destacar que Enrique Stein, director del periódico, no argumentaba que fuera desatinado que la Sociedad recibiera algún tipo de subsidio (lo cual indicaría que la utilidad pública de la SFAA era una opinión consensuada) sino que su queja apuntaba hacia el tipo de beneficio que se le adjudicaba –la exención del impuesto–. Respecto del “socorro mensual” que menciona Stein, no se ha hallado información que lo ratifique. Sin embargo, y aunque no llega a saberse del todo si sus palabras suponen una alternativa a la resolución ministerial o si en efecto la SFAA recibía una subvención, lo analizado en relación con la SEBA ayuda a leer esta cita, haciendo viable asumir que en efecto existía tal apoyo gubernamental. Luego, en relación con la exención de impuestos, cabe señalar que Stein era propietario de la Papelería Artística de “El Mosquito” donde vendía, entre láminas y retratos, materiales para fotografía de modo que él era uno de los damnificados a los que se refería en su nota. Su perjuicio no consistía solamente en que él debía seguir pagando los impuestos de los productos fotográficos que ingresaba para venderlos en su local sino que, además, perdía parte de su virtual clientela puesto que los miembros de la sociedad ya no se dirigirían a las casas del ramo para sus compras fotográficas. Los fotógrafos profesionales también debieron verse afectados por esta disposición, y por partida doble. Es que además

de tener que pagar el impuesto, se potenciaba la competencia que les ofrecía la SFAA: con materiales libres de gravámenes su producción sólo podía crecer más y más, incrementando el volumen de imágenes gratuitamente disponibles para empleos estatales por los que un profesional hubiera percibido un dinero. Extrañamente, no parecen haberse levantado voces de queja por esto, exceptuando la de Stein que, un par de semanas después de la primera nota, culminaba una nueva diciendo que todo suponía un “gran perjuicio de los fotógrafos de profesión y las casas introductoras de estos artículos.”³⁰

En una nota 1891 sobre el segundo concurso de la SFAA³¹ aparecida en *El Nacional*, Juan Lira Volsey, autor de varias reseñas sobre la sociedad en ese periódico, asumía una voz pública en relación con la SFAA a la que pertenecía.³² Sus palabras daban clara cuenta de los objetivos de la entidad: constituirse en referente de la fotografía nacional y mostrarse a la altura de los mejores profesionales, lo cual nos lleva nuevamente al problema de la comercialización de sus producciones y de la distinción entre ambos ámbitos. Desde el inicio de la Sociedad, las fotografías de los socios se ponían a la venta a particulares y con ese fin también se confeccionaban álbumes.³³ Esto se previó por ejemplo desde el llamado mismo a este segundo concurso, donde se consideraba la temática a satisfacer:

Se anuncia otro concurso que tendrá lugar a fines de año, y que se dedicará especialmente a la colección de vistas y cuadros de costumbres esencialmente nacionales, con el objeto de formar un gran álbum social formado con las mejores colecciones y destinado a la venta, como nueva fuente de recursos que contribuye al adelanto de la asociación.

Esta idea ha sido practicada en Estados Unidos y ha dado admirables resultados, pues con el fruto del ingenio de muchos e inteligentes cooperadores, se forman álbumes variadísimos y artísticos, muy a propósito para ser enviados al extranjero. Esta idea ya ha sido puesta en práctica con algunas vistas muy apreciadas...³⁴

El hecho de que algunas producciones fotográficas se vendieran explica aun más el descontento que despertó en Stein la exención de impuestos con que se benefició la sociedad, pues podía producir a menor costo fotografías

susceptibles de ser vendidas a particulares. Todo esto implicaba una competencia desigual para los fotógrafos profesionales. Sin embargo, como vimos, había ciertas esferas en que no se confundían: la utilidad pública e institucional es un elemento claramente destacable en esta sociedad de *amateurs*, especialmente si se la compara con entidades semejantes de otros países,³⁵ y sin dudas el favor otorgado mediante la supresión de gravámenes volvía al estado en forma simbólica.

En este punto, ver la posición de los *amateurs* y profesionales de la fotografía a la luz de lo que ocurría en el emergente campo de la literatura puede resultar bien interesante. Como lo señala David Viñas, se dio un movimiento y una contraposición entre los “*gentlemen* escritores” característicos de la década del 80 y un nuevo modelo de escritor profesional que se fue definiendo a comienzos del siglo. Como los primeros, que “ejercen [la literatura] como una ocupación lateral, imprescindible casi siempre, pero de manera alguna necesaria”,³⁶ los *gentlemen* fotógrafos dedicaban a esta actividad el tiempo de ocio, pues para ellos no era “oficio sino privilegio de la renta”.³⁷ En el caso de la fotografía, la práctica no profesional de este grupo no sustituyó al ejercicio profesional-comercial sino que vino a agregarse a él y esto en dos sentidos. Por un lado en lo cronológico pues, a diferencia de lo que ocurría en la escena literaria, aquí su surgimiento fue claramente posterior al sistema comercial y de estudios.³⁸ Y, por otra parte, en los ámbitos de acción y difusión puesto que, sin desplazar a la práctica profesional, el amateurismo ejercido por esta sociedad compartió con ella ciertos espacios llegando incluso en ocasiones a ofrecerle competencia. De incluir a la SEBA en esta línea comparativa, es interesante advertir que allí la profesionalización de los pintores y la institucionalización –recordemos que se convirtió en Academia– corrían en paralelo.³⁹ La SFAA, en cambio, poseía un fuerte perfil institucional –no sólo tenía estatutos que regulaban funcionamiento, autoridades, actividades, etc. sino que sus vinculaciones con distintas instituciones del Estado reforzaban este carácter– a la vez que se definía como *amateurista*. En sus *Estatutos* se explicitaba esto claramente: “Es incompatible la calidad de socio activo con la de fotógrafo o empleado de fotografía”⁴⁰ (lo cual, oficio aparte y como ya vimos, no ha impedido el ocasional cruce de

actividades / intereses en relación con los profesionales).

Volvamos ahora un momento sobre los concursos y la designación de la autoría de las fotografías. Es interesante la lectura de un artículo de *Caras y Caretas* sobre el certamen realizado por la Sociedad en 1900.⁴¹ El texto daba cuenta de los premios otorgados en las diferentes categorías y mencionaba el nombre de cada ganador. En cuanto a la gráfica de la nota, se reproducían las obras fotográficas galardonadas y los retratos de los laureados. Cada uno de los retratos tenía como epígrafe el nombre de la persona. Cada fotografía premiada llevaba el rango y la categoría del premio, pero no el nombre de su autor. De modo que para poner en relación la fotografía con su fotógrafo y con su premio el lector debía referirse repetidas veces al texto y a las imágenes hasta hacer combinar los tres datos.⁴² Finalmente, al pie de la segunda página del artículo está escrito: “Fot. de la S. F. A. de Aficionados”. Así, al tiempo que eran premiadas las fotografías y laureados sus realizadores, las imágenes estaban cambiando de titularidad, en una puesta en página que echa luz sobre dos objetivos prioritarios de la entidad que reflejan, en cierto punto también, dos estéticas o esferas diferenciales para la fotografía, aun en el seno de esta misma entidad. Por una parte, se apuntaba al armado de un archivo (designado colectivamente y engrosado incluso por fotografías premiadas individualmente), perspectiva desde la cual el número adquiere una gran relevancia. Por otra parte, se abre en estos concursos una línea relativa a la fotografía como tributaria de un arte y de un sujeto productor, donde nuevamente cobra peso el número, aquí por su exigüidad –las bases para el primer concurso determinaban que no podían presentarse menos de dos negativos ni más de cuatro en cada grupo–.⁴³

Así, los concursos celebraban la creatividad y la individualidad y, según veremos en ciertas críticas, eran el momento de una mirada prioritariamente estética sobre las fotografías. A la vez, en otros contextos, sólo en el *proyecto* podría inscribirse el autor -colectivo-, la S. F. A. de Aficionados. Resultado de una idea rectora - la reunión de los aficionados, la promoción de la producción, la gestión de los recursos y la divulgación de las imágenes-, cada fotografía resulta una fracción de ese archivo global que se

estaba gestionando y difundiendo. En cierta medida, la designación de autoría colectiva impugna el oficio; el amateurismo y distinción social confluyen en la respuesta a un marco conceptual e ideológico concreto que opera como estímulo y condición de suscripción.

Los usos, los temas y las estéticas arman un entramado complejo; no obstante, de modo muy general cabe plantear que el recorte sobre la realidad dada *versus* la puesta en escena realizada con el propósito de obtener una fotografía serían los extremos para estas formas fotográficas; en el medio, toda una serie de matices entre el tema, la composición, los efectos de luz, la densidad de los contornos, etc. y, por fuera de la imagen, el título de la fotografía, y aún más lejano, el contexto de su difusión. En una vereda se encuentran aquellas imágenes que pueblan el grueso de los álbumes conservados en el principal repositorio de la SFAA -el Archivo General de la Nación-⁴⁴ y que se asemejan a las producidas contemporáneamente por los fotógrafos comerciales. Por el otro lado, con el correr de los certámenes de la SFAA se percibe cada vez más una estética cercana a las claves de la pintura: los paisajes pampeanos de Ayerza y de Pereyra Iraola o las composiciones de estudio con fondos difusos representando niños o ancianos con aires románticos premiados en los primeros años del 1900 se distinguen de muchas fotografías de recortes urbanos premiadas en la década anterior; la estética pictorialista ganaba la escena de los concursos.⁴⁵

Espacios de circulación y discursos críticos: una serie gauchesca bajo la lupa

A mediados de la década de 1890 Francisco Ayerza produjo una serie de fotografías con las cuales se proyectó ilustrar una edición de lujo de *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández.⁴⁶ Las imágenes se realizaron en la estancia San Juan perteneciente al otro socio fundador de la sociedad, Leonardo Pereyra, y para su composición Ayerza contó con la colaboración de los peones del campo. Unas copias de estas fotografías fueron montadas en álbumes y llevan la firma de Pacovich –seudónimo de Ayerza- y unos epígrafes manuscritos con fragmentos del poema de José Hernández que, cabe suponer, fueron también escritos por él.⁴⁷

El conjunto a que me refiero –las imágenes acompañadas por algunas líneas extraídas del texto de Hernández- se conserva en la Academia Nacional de Bellas Artes. Se evidencian en estas fotografías distintos grados de intervención o guionaje de las escenas, que van desde una línea descriptivo-documental (en las que el fotógrafo parece haberse limitado a registrar escenas de trabajo en un plano general amplio, como lo ha señalado ya Luis Priamo) a otra más narrativa. Así, una buena cantidad de imágenes representan las tareas y actividades del campo mientras otras teatralizan episodios vinculados al poema. En estas últimas destaca la libertad en la selección temática respecto de los sucesos más relevantes de la historia de Fierro: muchas fotografías hacen foco sobre una relación amorosa que en la obra literaria apenas se menciona y, en cambio, ninguna foto representa la bravura del gaucho matrero, sus peleas con la ley y los indios, ni ninguno de los sucesos dramáticos de su vida.⁴⁸ Evidentemente las teatralizaciones románticas no eran acciones cotidianas congeladas por la cámara sino minuciosas puestas en escena. No obstante, exceptuando algunas vistas generales ya mencionadas, en todos los casos se trata de composiciones muy cuidadas. De hecho, se pueden hallar varias versiones de las mismas situaciones (con un personaje de más o de menos o con cambios de pose o del lugar de algunos objetos). En cuanto a las primeras –las fotografías más descriptivas- participan del tema de escenas costumbristas tanto como del relativo a los tipos nacionales –rurales, mas también urbanos– sobre el que Ayerza trabajaba simultáneamente. Un artículo de Volsey en ocasión del segundo concurso de la Sociedad así lo confirma:

Su colección de costumbres nacionales es única: en ella figura desde el asqueroso *atorrante* que se revuelca en el vicio y el abandono hasta el correcto agente de policía, desde el pilluelo vendedor de diarios, hasta el perfumado vendedor ambulante, y desde el *paisano* que con su *moza* en ancas va a visitar a su *comadre*, hasta las escenas criollas que se desarrollan alrededor del *fogón*, en la puerta de un rancho, y que muchas veces terminan por un duelo a *puñal*, cuadro que tampoco falta en su colección.⁴⁹

Se abren aquí varios temas diferentes y a la vez vinculados entre sí: por un lado, en la línea que estamos analizando, la cuestión de la autoría

(como designación, realización, orquestación) a la que se suma el hecho de que esta producción dialogue con una obra literaria escrita por otra persona. Por otra parte, esta puesta en escena y el resultado iconográfico genera un complejo discurso en relación con la tradición, el gaucho, el campo, la floreciente cultura citadina y, a su vez, con el género gauchesco y el lugar del poema de Hernández en ese marco. Es decir, Ayerza habla paralelamente de la identidad nacional y de una posible tradición literaria nacional.

La edición parisina del libro de Hernández con las fotografías de Ayerza fue un proyecto que, por razones que desconocemos, quedó inconcluso. En cualquier caso, la propuesta quedaba inscripta temáticamente en una serie más amplia de ilustraciones del relato de *El gaucho Martín Fierro* realizadas con otros medios gráficos (las ilustraciones anónimas de la edición de 1874⁵⁰ y sucesivas, las diez ilustraciones de Carlos Clérice a *La vuelta de Martín Fierro* en 1879 y las de la reedición de la primera parte en 1883) y por supuesto de otros relatos de ficción, como las ilustraciones de Carlos Clérice para el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, publicado como folletín en *La Patria Argentina* entre 1878 y 1880. Por otro lado, destacaremos que algunas de estas fotografías de Ayerza no se distinguen en lo esencial de otras de Samuel y Arthur Boote o Samuel Rimathé, fotógrafos comerciales que fueron quienes contemporáneamente más registraron escenas de vida y trabajo en el campo. Acciones posadas durante un juego de cartas se encuentran tanto en un Ayerza como en Samuel Rimathé. También escenas más cercanas al registro documental se hallan, por ejemplo, en las yerras que el aficionado y los profesionales registraron. No obstante, si estas imágenes son temáticamente afines a otras realizadas contemporáneamente, al inscribirlas en el contexto de una ficción transcurrida veinte años antes y funcionando junto con fragmentos del texto de Hernández, tomaban distancia de aquellas otras producciones y, también, de la función del registro documental.

Cuando los peones de la estancia San Juan que hicieron de modelos a Ayerza aparecen en una escena más posada, cortando tientos, por ejemplo, se percibe un especial arreglo en la ropa. A estas cuidadas imágenes cabe sumar las más fuertemente pautadas y orquestadas por el

fotógrafo: el gaucho con su china tomando mate o en coloquio amoroso, escenas no ya de la vida del campo sino de un romance bastante edulcorado, el amor rural creado desde la perspectiva del folletín criollista. Varias fotografías representan a una pareja en distintas situaciones. Es curioso observar, en relación con una fotografía en que están montando un caballo, que una imagen de Arthur W. Boote responde a idéntica estructura: la mujer mira a cámara mientras el gaucho sigue la dirección de la cabeza del caballo que en las dos imágenes está en idéntica posición. Un campo sin árboles ni casas compone el fondo, apenas algo más amplio en la fotografía de Ayerza (**Figs.1 y 2**). Si bien se ignora qué fotografía fue anterior y si alguno vio la realizada por el otro al componer la suya, es llamativa la semejanza. Ahora bien, una vez más, lo que distingue a una imagen de la otra es su contexto: el *Martín Fierro* o un agrupamiento relativamente aleatorio de imágenes en un álbum.⁵¹ El poner las imágenes en diálogo con el poema de Hernández hace toda la diferencia. Retomo en esta dirección las palabras de Priamo que destaca “la disponibilidad servicial de los peones posando las representaciones de efecto paródico que el patrón les indicaba para ilustrar, precisamente, el libro que exalta la imagen del gaucho insumiso.”⁵²

Es que de publicarse en la edición de lujo mencionada, la imagen del gaucho que componía Ayerza hubiera obtenido una materialidad y un público diferentes del que había tenido el texto de Hernández. A ser publicado en París, el *Martín Fierro* ilustrado fotográficamente no se parecería a la edición de 1872 impresa en papel periódico y tampoco siquiera a la edición de *La vuelta* de 1879 ilustrada por Clérice y de la que el escritor mismo decía que tendría “las más aventajadas condiciones artísticas”.⁵³ El libro tendría, sobre todo, otro público. Adolfo Prieto señala que el libro de Hernández estaba dirigido a un público general tanto rural como urbano –al cual estaban destinadas algunas explicaciones sobre el habla y la vida del gaucho– pero, para *La Vuelta*, el autor dejaba claro en el prólogo que su destinatario era esencialmente el campesinado gaucho.⁵⁴ El público que podía imaginar Ayerza, en cambio, debía ser básicamente ajeno a la realización de las actividades rurales: urbano o propietario terrateniente, europeo incluso, debía encontrar

en las imágenes del *amateur* un relato amable y civilizado que lograra identificar el campo con una tradición al momento en que éste estaba sufriendo una fuerte transformación.⁵⁵

Ahora bien, la edición con las fotografías no llegó a realizarse. Eduardo González Lanuza – autor de introducción del libro *Escenas del campo argentino*, que reúne estas fotografías de Ayerza–,⁵⁶ sugiere que ésta no se hizo debido a que el fotógrafo habría quedado poco conforme con los resultados. Sin embargo, la publicación de estas imágenes en muchas revistas ilustradas de la época aún en vida de Ayerza e, incluso en alguna ocasión editadas junto con un fragmento del poema, van al cruce de esa hipótesis.⁵⁷ Pues por el contrario, él mismo debió dar su aprobación y, aun, fomentar su difusión, lo cual da cuenta de su satisfacción no sólo con las imágenes sino con el lazo entablado con el poema de Hernández.

En el primer volumen de *La Revista Moderna* (1897) se consigna en la lista de grabados al final del volumen: “ilustraciones fotográficas a Martín Fierro de José Hernández”: dos fotografías del aficionado se publicaban allí, ambas con pie de foto indicando que eran ilustraciones para esa obra y el nombre del fotógrafo.⁵⁸ Ninguna de las dos tiene nombre, pero una de ellas representando a un hombre cabizbajo sentado frente a su rancho, se encuentra acompañada por un fragmento de la obra de Hernández (**Fig.3**):

–... Quien no sentirá lo mismo
 Cuando ansi padece tanto
 Puedo asegurar que el llanto
 Como una mujer largué
 Ay, mi Dios, si me quedé
 Más triste que Jueves Santo!

En el segundo volumen de la publicación hay también fotografías de Ayerza de tema rural, tituladas “El reposo” y “El mal paso” (esta última formaría parte de la colección presentada por la Sociedad en la Exposición Nacional de 1898) y se indica en el pie de foto el nombre del autor.⁵⁹ En la tapa de la revista, sin embargo, lo que figura es “Fotografías de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados” (de la que había, por cierto, otras imágenes). A su vez, inserta en medio de un texto llamado “La Venganza” aparece una de las fotografías de Ayerza del gaucho con la mujer tomando mate sin absolutamente ninguna referencia de autor,

tema o título. (**Fig.4**). Luego, otra fotografía, representando tres hombres sentados frente a un rancho, es publicada con nombre del autor y sin referencia al texto de Hernández, encabezando un texto llamado “El fogón del gaucho”, de Santiago Estrada. Las mismas fotografías se emplearon entonces para ilustrar distintos textos o incluso funcionaron de manera autónoma respecto de todo relato textual; aparecieron con el nombre del fotógrafo y una vez (cosa muy extraña al tratarse de Ayerza) éste no fue consignado.

Exactamente las seis mismas fotografías –y ni una más ni una menos (algo quizás atribuible al provecho de los clichés existentes)- fueron publicadas al año siguiente en *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada*.⁶⁰ “Más triste que Jueves Santo” es todo lo que quedaba del fragmento del *Martín Fierro* publicado en la otra revista y no se consignaba tampoco que se tratara de una ilustración de ese relato sino que decía solamente “composición fotográfica del Dr. Francisco Ayerza”. El gaucho compartiendo un mate con la mujer, carente en la publicación anterior de todo anclaje textual, se acompañaba aquí por “Idilio (de fotografía del Dr. Francisco Ayerza)”.⁶¹ Por otra parte “El fogón del gaucho” ya no era el título de un micro-relato de un autor que no era Hernández, sino el de la fotografía misma, mientras que “El reposo” y “El mal paso” se mantenían idénticas respecto de la otra edición. También *La Ilustración Sud-Americana* publicó algunas de estas imágenes: la titulada “idilio” se convertía aquí en “pelando la pava” y consignaba al pie que era una “fotografía artística de la S. F. Argentina”. Por otro lado, en la breve sección donde se describían los grabados, se mencionaba al tío Paco, en alusión a Francisco Ayerza.⁶² La movilidad y las variaciones del sistema de referencias y de la mención del autor resultan tan interesantes como el hecho de que se reiteraran las imágenes en distintas publicaciones. Son notables la designación cambiante y superpuesta entre Ayerza o la SFAA, los cambios en los títulos o en el vínculo con el *Martín Fierro*.

Ahora bien, mayor detenimiento merece el *Almanaque Peuser* que consagraba una buena cantidad de páginas al trabajo de Ayerza. Bajo el título “El arte fotográfico en Buenos Aires”, el *marchand* de arte español José Artal describía y analizaba las imágenes, una decena de las cuales

se encontraban reproducidas total o parcialmente en la publicación que pertenecía a Jacobo Peuser, miembro también de la SFAA (**Figs.5 y 6**).⁶³ Artal afirmaba allí que “el poema popular alcanzó al fin la glorificación que el arte le debía.”⁶⁴ Curiosamente, la palabra “glorificación” es la que emplearía González Lanuza en la introducción a *Escenas del campo argentino* para hablar de la obra de Ayerza y, además, el modo en que con frecuencia se ha entendido la relectura de Leopoldo Lugones sobre el poema. Sin dudas cabe poner en relación ambas posiciones respecto del *Martín Fierro*. Varios años antes de que Leopoldo Lugones pronunciara sus conferencias en el Teatro Odeón en 1913, atribuyendo al poema un carácter fundacional en la expresión del ser nacional,⁶⁵ Ayerza parece haber encontrado ahí algún lugar originario o, al menos, una oposición a la ciudad moderna y cosmopolita que se estaba construyendo y a la fortísima inmigración que estaba ocupando y trabajando el campo de una manera diferente a la de los tiempos de Fierro (y acordemos que, a la vez que se dieron con esto las condiciones para una mirada nostálgica, se reveló un anacronismo entre el trabajo del fotógrafo y el texto que iría a ilustrar). Así, con todas las diferencias de sus posiciones en el campo intelectual, del modo y –por supuesto, del tiempo– en el que se refirieron al *Martín Fierro*, cabe pensar el lugar de Ayerza a la luz de las palabras que Altamirano y Sarlo plantean en relación con el de Lugones y de Ricardo Rojas, es decir, de los escritores que se abocaron a hallar allí el fundamento de una tradición nacional:

Si el texto de Hernández contenía el secreto de la nacionalidad, volver sobre él significaba resucitar esa verdad primordial, pero ya no únicamente para evitar que el “gaucho simbólico” se eclipsara frente a los cambios que el progreso introducía. También para afirmar, a través del mito del origen, el derecho tutelar de la élite de los “criollos viejos” sobre el país. [...] ¿Y quien mejor que el escritor para ejercer, por delegación, este derecho? ⁶⁶

Si los más de quince años que separan la lectura e intervención de Ayerza de la de Lugones no permiten equiparar sus posiciones en una intención o en un marco intelectual común, sí cabe pensar que hay una búsqueda afín tendiente a ubicar lo nacional frente a la inmigración y al progreso que tendía a

desfigurarlo.⁶⁷ Dentro de la élite de los “criollos viejos” se encontraban Ayerza y también Pereyra, quien había ofrecido la locación para las fotografías. Ellos eran, a la vez, parte del sector que muy claramente tenía que ver con la formación de la Argentina moderna y la nueva configuración material y la organización social que estaba desplazando a la cultura criolla y al gaucho errante.⁶⁸ Lo que cabe subrayar aquí es cómo desde su práctica fotográfica – eminentemente moderna por su condición técnica y concepción *amateurista*– dieron cuenta de ambas posiciones y articularon discursos en las dos direcciones, las cuales no eran contrapuestas sino que correspondían a los dos lados del progreso.

En este sentido, corresponde destacar el hecho de que Ayerza trabajara sobre el gaucho literario antes que (o además de) sobre el “real” tal como lo hacían los fotógrafos profesionales desde Panunzi en adelante. Si los habitantes y los trabajos del campo registrados por ellos colaboraban en la conformación de una imagen prototípica del hombre de campo argentino, la tarea de Ayerza se reunía ya con otro nivel de producción simbólica. Las imágenes del *amateur* posicionarían al gaucho, poema mediante, como un doble referente cultural para la tradición argentina. Esta debía ser la idea que guiaba el pensamiento de Artal al escribir que a través de las fotografías el poema alcanzaba la glorificación que el arte le debía. ¿Pero a qué arte se refería Artal aquí?

Reproducidas en estas páginas, algunas de las escenas del *Martín Fierro*, creadas por el Doctor Ayerza, huelga todo encomio acerca de su sabor local, porque con cualquiera de sus negativos el artista nos prueba acabadamente lo que el poeta rimó. [...] Pero a que seguir enumerando bellezas de conjunto y de detalle, si la obra está ahí, saliéndose de estas páginas, adquiriendo los contornos de verdadero monumento del arte nacional.

Al gaucho se le debía en justicia una reparación. La negra fama de los Juan Moreira transmitida sin comentarios, con la indiferencia de la crónica policial a las nuevas generaciones, llegaría a hacer molesto el recuerdo del antiguo habitante del campo argentino, y se confundiría al paisanaje en una sola condenación al gaucho malo, enemigo del alambrado y de la partida. No habrían quedado de él más que páginas de sangre, narraciones de vida

nómada, mamarracheadas muy de tarde en tarde por algún lápiz poco escrupuloso, con más buen deseo que condiciones artísticas.⁶⁹

Artal estructuraba un paralelismo de glorificación: éste se establecía entre lo que el arte –alcanzado por la fotografía donde el lápiz ya había fallado, decía– había hecho por el poema de Hernández y lo que el poema había hecho por el gaucho y el pasado nacional. Al ilustrarlo con fotografías, Ayerza estaría dando nueva visibilidad al *Martín Fierro* y, a través de ello, contribuiría a elevar al gaucho al lugar de digno referente de la cultura y sociedad del campo argentino.

El español iniciaba su artículo refiriéndose a aquello que daba a la fotografía el rango de arte: el superar las cuestiones mecánicas. La posibilidad de reproducir interiores, escenas al aire libre, de lograr detalles e instantáneas le otorgaba el lugar de “arte fotográfico”. Con este comienzo, el autor insinuaba el problema del arte en fotografía que, recordemos, no había sido tema de debate ni reflexión entre cronistas o fotógrafos, quienes, las más de las veces se referían genéricamente al “arte de la fotografía” o a la “fotografía” sin mayores distinciones. La ausencia de discusión no ocultaba sin embargo el hecho de que la pintura y el arte en general se constituían en términos de legitimación para ciertas formas y géneros fotográficos.⁷⁰

Como Artal, el colaborador de la revista catalana *La Ilustración Artística*, Justo Solsona, elogiaba particularmente a Ayerza –al punto de escribir una necrológica profundamente enaltecedora a su muerte durante el transcurso del certamen de 1901–.⁷¹ Y como él también, mostró especial preocupación por definir las cualidades artísticas de las fotografías de los miembros de la SFAA, elogiándolas particularmente cuando semejaban “verdaderos y acabados cuadros”.⁷² Sus escritos apuntaban inequívocamente a la búsqueda del arte en las fotografías concursantes y denotaba el esfuerzo de aplicación de un discurso perteneciente al ámbito de las artes plásticas. Desde una perspectiva netamente romántica, asumía incluso que había que buscar aquello que “es lo que va más directamente a conmover la imaginación y el sentimiento del que la contempla” y bregaba asimismo por un pictorialismo temático. Escribió sobre casi cada concurso de la Sociedad en *La Ilustración Artística* desde los primeros años del siglo XX y

alababa en cada ocasión los trabajos y la actividad de Francisco Ayerza dentro de la institución, armando incluso artículos sobre los tipos, paisajes y costumbres con el apoyo gráfico de sus fotografías o de las de Leonardo Pereyra. En el mismo año de 1898 en que Artal publicaba su nota en el *Almanaque Peuser, La Ilustración Artística* reproducía en tres entregas diferentes diez fotografías del campo y del *Martín Fierro* tomadas por Ayerza (**Figs. 7 y 8**).⁷³ Algunas son las mismas imágenes editadas en las otras publicaciones. Solsona era el autor de los artículos en que se insertaba el trabajo del *amateur* y en cada uno de los tres textos hablaba del fotógrafo y describía las imágenes enfatizando sus cualidades plásticas, mediante una clara mirada pictoricista. Simultáneamente, estas notas apuntaban a los aspectos locales del campo argentino y sus habitantes, detallando sus vestimentas, costumbres, quehaceres. Utilizaba incluso las imágenes para producir textos de cierto cuño literario que introducían palabras del ambiente gauchesco.

Pero extrañamente se dejaba de lado en esta publicación toda referencia al poema de Hernández. En esta ocasión, ni los textos ni los epígrafes de las fotografías enlazaban la producción de Ayerza de temática gauchesca con el *Martín Fierro*. En cambio, una fotografía con una pareja gaucha al lado de un pozo de agua llevaba como epígrafe “Un Fausto criollo”.⁷⁴ De este modo, el temprano poeta del género gauchesco, Estanislao del Campo, sustituía a José Hernández en la revista catalana. Esa misma imagen había sido publicada en el *Almanaque Peuser* (con el texto de Artal fechado un par de meses antes que este número de *La Ilustración Artística*) con unas palabras de Cruz –contrincante primero y luego compañero de Fierro– extractadas del poema de Hernández. Aquí, en cambio, uno de los textos de Solsona comentando cada una de las cuatro fotografías de Ayerza allí impresas, comenzaba:

El celebrado poeta argentino D. Estanislao del Campo escribió hace años una hermosísima “Relación de las impresiones sentidas por el gaucho Anastasio el Pollo en la representación de la ópera *Fausto*, contadas a su amigo en paisano D. Laguna” [...] Esta joya del parnaso argentino acude a nuestra memoria al contemplar la fotografía en que el Dr. Ayerza reproduce la interesante amorosa pareja, sorprendida junto al brocal del pozo, en pleno sol, en

plena naturaleza, en la inmensidad del cielo que les cobija y de la solidaria pampa que les rodea. La *Margarita* criolla no es como la de Goethe, sentimental y rubia, sino *morocha*, ardiente, apasionada, y al contacto del primer beso siente desbordarse el amor que llena su corazón y la hace esclava de su amoroso dueño, sin pensar que, como dice de la flor el poema citado... [cita fragmento sobre la vida efímera de la flor].

¿El cambio de Cruz por el gaucho asistente a la representación del *Fausto* de Charles Gounod en el teatro Colón era un guiño para que el público español comprendiera mejor o sintiera menos lejano el mundo criollo al mostrarlo en contacto con la cultura universal o luego de que hubiera traducido el modelo europeo?⁷⁵ El texto de Goethe en que se inspiró la ópera, en todo caso, ya había sido mencionado en uno de los juicios críticos que precedían al poema de Hernández en varias de las ediciones de la década del '80: “Si Italia tiene su Divina Comedia, España su Quijote, Alemania su Fausto, la República Argentina tiene su Martín Fierro.” Posiblemente Solsona leyera estas palabras, pero más allá de universalizar la literatura y acercar a sus interlocutores españoles, ¿la mención de Solsona a Goethe y a Margarita era una forma de emparejar la situación y poner las imágenes en relación con el otro gran poema de la gauchesca? Después de todo, era con el poema de Del Campo, de 1866, que Hernández rivalizaba en el prólogo de *Martín Fierro*:

Ud. [José Zoilo Miguens] lo juzgará con benignidad, siquiera porque Martín Fierro no va a la ciudad a referir a sus compañeros lo que ha visto y admirado un 25 de mayo u otra función semejante, referencias algunas de las cuales, como el *Fausto* y varias otras, son de mucho mérito ciertamente, sino que cuenta sus trabajos, sus desgracias.

Es difícil proponer conjeturas sobre el reemplazo en esta revista de Fierro por Anastasio el Pollo.⁷⁶ Como él, Solsona comparaba a Margarita con una flor: no queda claro sin embargo si trataba de una Margarita externa a la imagen –la mujer criolla en general– o si, cruzando las dos ficciones literarias –y la tradición europea con la gauchesca–, Solsona la situaba junto al gaucho en la fotografía de Ayerza. En todo caso, si la versión de Ayerza sobre *Martín Fierro* era por momentos folletinesca (en particular cuando

hacía foco sobre las relaciones amorosas), hacer corresponder la fotografía de la pareja con el despolitizado y paródico poema de Del Campo y terminar Solsona la referencia con un tono algo erótico en relación con la Margarita criolla, era poner la imagen en relación con un texto que difícilmente ilustraba y cambiar definitivamente su clave de lectura.

Ahora bien, el *Almanaque Peuser*, editado por un miembro de la sociedad, proponía un texto de Artal sobre Ayerza mientras Solsona escribía en *La Ilustración Artística* el mismo año en que publicaba una nota sobre la segunda de las exposiciones de pintura realizada por Artal en la casa fotográfica de Alejandro Witcomb.⁷⁷ Ciertamente la vinculación entre Solsona, Artal y la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados presentada hasta aquí se afirma al incluir en ella al fotógrafo Witcomb.⁷⁸ Por un lado, Witcomb y el *marchand* español fueron dos de los cuatro miembros del jurado del concurso de la SFAA de 1900.⁷⁹ El fotógrafo inglés ya había sido jurado en otras ocasiones – del primero de los concursos, inclusive –, copiaba los negativos de los miembros de la SFAA y promocionaba su casa fotográfica en su *Boletín*.⁸⁰ Asimismo, su salón de pose había sido fotografiado por algún socio, incluyéndose las imágenes en el archivo de la entidad. Además, lazos personales unían a Witcomb y Ayerza. De ello y del carácter y personalidad del aficionado hablaba largamente José Luis Cantilo en un texto incluido en un libro homenaje a la galería Witcomb.⁸¹ Pero sobre todo, fue en su galería fotográfica donde en 1896 José A. Ayerza (“de la dinastía de los Ayerza” y entonces presidente de la SFAA) o el pintor uruguayo Manuel Larravide propusieron realizar una exposición de sus telas en lo que sería la primera muestra de pinturas en ese espacio.⁸² Si bien no se sabe si esa exhibición tuvo lugar, el hecho es que al año siguiente Artal realizó allí la que iniciaría la larga serie de exposiciones de pinturas y dibujos de la escuela española.⁸³ Parte de la obra pictórica exhibida en esa ocasión (y seguramente en las siguientes ediciones de las exposiciones de Artal) fue reproducida fotográficamente por Witcomb e ilustró artículos periodísticos.⁸⁴ Witcomb fue también el autor de un retrato del coleccionista y *marchand* que figuraba en otra nota de prensa.⁸⁵

La casa Witcomb, que venía acumulando una tradición fotográfica desde fines de la década de 1860 cuando Christiano Junior inició su actividad en Buenos Aires – recordemos que Witcomb compró el fondo de Junior cuando este se retiró –, se transformaba de este modo en la primera galería profesional dedicada a la venta de artes plásticas en el tiempo en que comenzaban a profesionalizarse las prácticas y los actores del comercio artístico.⁸⁶ La pintura encontraba también en la casa fotográfica de Freitas y Castillo (de José Freitas Henriques, hijo de Christiano Junior y el peruano Teófilo Castillo) un espacio para exposiciones. Estos espacios, aun a veces percibidos como inadecuados para las necesidades de una muestra de pintura,⁸⁷ operaban de una manera novedosa respecto de los bazares de las décadas anteriores.⁸⁸ Mientras el bazar mantenía un stock de pinturas, en estas galerías que se abrieron a las exposiciones de obras pictóricas en los últimos años del siglo XIX y los primeros del siguiente, se renovaban continuamente las exhibiciones de distintas escuelas organizadas junto con importadores y *marchands* de diferentes nacionalidades.⁸⁹

En este marco de vinculaciones entre los espacios dedicados a la fotografía y su apertura a la pintura y los discursos y prácticas que articulaban ambas esferas, es interesante destacar el hecho de que Solsona y Artal partieran del trabajo de los miembros de la SFAA y de Ayerza en particular⁹⁰ para escribir las páginas que más claramente buscaban desprender a la fotografía de una función de registro mecánico y la comprometían con las búsquedas y realizaciones del arte pictórico. Esto hace volver la mirada sobre esta asociación que actuó más allá del registro de la realidad – que, no dejo de señalar, era un objetivo central –. Volver a mirar cierta producción de la SFAA a partir de estas escrituras críticas y de las claves de los concursos anuales permite marcar la afinidad de esta entidad con sociedades *amateur* de países centrales, espacios donde las búsquedas fotográficas tendían frecuentemente a una vinculación temática o estética con la pintura, hallándose libres, precisamente, de las imposiciones de la fotografía comercial. Mirar nuevamente estas producciones permite, asimismo, pensar los efectos de la circulación internacional de imágenes y pautas estéticas y percibir el lugar de la SFAA en esa escena. El progreso del país que la entidad esperaba hacer

visible y difundir no era sólo aquel material y concreto que podía percibirse en las vistas urbanas como las elegidas para aquella primera edición de postales ilustradas, sino el progreso artístico y cultural mediante estas otras imágenes, costumbristas y de estética pictorialista, a tono con los modernos lenguajes fotográficos europeos.⁹¹

Es por esto que resulta importante haber destacado aquí la línea de los concursos internos y analizar estas imágenes más líricas como nuevos modelos estéticos para la fotografía y, a la vez, como la búsqueda y el énfasis sobre un referente nacional en el tiempo en que la modernización amenazaba con transfigurarlo.⁹² Conviene recordar aquí que esta fue la línea de producciones priorizada en la selección que, contemporáneamente a la publicación de las fotografías de Ayerza y a estos artículos de Artal y de Solsona, la Sociedad de Aficionados envió para representarse a sí misma y al país en la Exposición Nacional de 1898.

Así, mientras el progreso desdibujaba los contornos de lo tradicional, algunos de estos aficionados iban en su busca y en esa operación dotaban a sus imágenes de cualidades que tanto temática como materialmente adquirirían cierto lirismo. Las escenas del campo argentino que presentaba Ayerza cumplían según Artal con el doble objetivo: el del arte y el de lo nacional y lo llevaban a hablar del arte argentino:

Son estas en nuestro modesto sentir, las más hermosas páginas que haya producido el arte argentino desde que aquí se piensa en arte, se habla de arte y se cultiva el arte, páginas de las que pueden envanecerse el doctor Francisco Ayerza y la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados que lo cuenta entre sus elementos más activos y perseverantes. [...] Pasarán algunos años y cuando el pueblo argentino haya alcanzado en su cultura artística el nivel a que lo llama la grandeza de sus próximos destinos, el poeta compartirá su popularidad con el artista, se sucederán las ediciones ilustradas del poema gaucho y se hablará a un tiempo de Hernández y de Ayerza al recordar a *Martín Fierro*.⁹³

Así, el gaucho simbólico se elaboraba también a partir de estas imágenes que, juzgadas como lo más alto en el arte argentino, participaban de un marco de producción que se distanciaba de aquel archivo con imágenes de registro, la

documentación de la realidad que la SFAA venía haciendo desde hacía más de un quinquenio. En esta doble línea de análisis sobre las representaciones y el sujeto enunciador, es destacable que mientras el progreso material que desplazaba a la cultura gauchesca era el estandarte sostenido por el grueso de la producción iconográfica de la SFAA conservado bajo el nombre grupal, esta valorización del poema de Hernández y de su personaje apareciera firmada por el más sobresaliente de sus miembros. La personalidad de Ayerza era puesta de relieve al punto de ser su retrato la imagen de la portada de la nota de Artal: un retrato clásico de busto que apuntaba a señalar la individualidad y temperamento del *amateur*.⁹⁴ Del mismo modo que desde 1874 el retrato de José Hernández precedía desde la portada el poema del *Martín Fierro*, la imagen de Ayerza –quien había elevado como lema el nombre grupal del proyecto que encabezaba– preludiva aquí el elogio al arte fotográfico.

Notas

¹ Además de los mencionados, se reunieron el 29 de abril de 1889 en casa de Francisco Ayerza, para impulsar la fundación de la Sociedad: Roberto Wernicke, Ricardo N. Murray, Fritz Büsch, Juan D. Quevedo, Isidro Calderon y Piñero, Daniel Mackinlay, Leonardo Pereyra Iraola, Fernando Steinius y Fernando Denis. Cf. Juan Gómez, *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX*. 1840-1899, Abadía, 1986.

² *Estatutos de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados*, Buenos Aires, Imp. & Lit. Mariano Moreno, 1889. La SFAA mantenía vínculos con sociedades fotográficas de otras partes del mundo tal como lo demuestra la existencia de un ejemplar de sus Estatutos –inhallable en reservorios públicos de la Argentina– en la biblioteca de la Société Française de Photographie. Además, en el boletín editado por la sociedad gala se publicó en 1899 el anuncio del concurso de la SFAA (Cf. *Bulletin de la Société Française de Photographie*, Paris, Gauthier-Villars, 1899, p. 536). No se sabe sin embargo de la existencia de un lazo formal entre ambas instituciones. Respecto de las normas para la presentación y aceptación de nuevos miembros –debían ser conocidos por tres socios y sus nombres se afichaban por 8 días–, es importante establecer el lazo con la sociedad gala que, en 1854, había estipulado en sus estatutos que los aspirantes debían ser conocidos por dos socios y sus nombres debían ser afichados por 15 días (Cf. *Statuts de la Société Française de Photographie*, Dupont, Paris, 1854). Si bien los estatutos de la SFAA muestran un gran parentesco con los de la Société Française de Photographie, el origen de

ambas instituciones es bien distinto. La sociedad gala reunía miembros titulares, correspondientes y *amateurs*; la argentina reunía varias categorías también pero, exceptuando algunos corresponsales y claro al profesor y jefe del taller, Pedro Sanquirico, se componía solamente de aficionados. En el artículo 19 de sus *Estatutos* excluía expresamente a los fotógrafos comerciales: “Es incompatible la calidad de socio activo con la de fotógrafo o empleado de fotografía”. Otra diferencia radica en que, aunque se distinguiera de su antecesora al auto-proclamarse como sociedad civil, la Société tuvo su primer antecedente en la Mission Heliographique (1851), entidad creada por la Commission des Monuments Historiques, dependiente del gobierno francés, para realizar el relevamiento de monumentos históricos.

³ *Estatutos de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados*, op. cit. Capítulo I, Artículo 10.

⁴ En 1896, el número de socios ascendía a 192 (cf. “La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados”, *Almanaque Peuser*, 1896).

⁵ No se tiene conocimiento de documentación subsidiaria que permita actualmente cruzar las fotografías con sus autores y no es posible saber si existió o si jamás se realizó un registro semejante. Sí existía, en cambio, un índice temático de las fotografías.

⁶ *Estatutos de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados*, op. cit. Capítulo X, Artículo 25. Vale señalar que tal disposición no era original de la SFAA sino que replicaba lo resuelto por entidades como la Société Française de Photographie. La biblioteca, el museo o conservatorio de artes y oficios o al menos los archivos de una sociedad de existencia pública se preveían como los depósitos finales en caso de disolución de la entidad gala. (Cf. *Statuts de la Société Française de Photographie*, op. cit.).

⁷ Destaquemos que hasta la aparición del *Boletín* de la SFAA, publicado desde 1890, no existían publicaciones locales especializadas en fotografía. Luego, en 1893 surgió la *Revista fotográfica ilustrada del Río de la Plata*, dirigida por Francisco Pociello y editada por Enrique Lepage.

⁸ *El Nacional*, 24 de diciembre de 1890, “Florida 365. Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. II”.

⁹ *Almanaque Peuser*, Año IX, 1896, Buenos Aires, pp. 53-57. Los destacados son míos.

¹⁰ Si el consumo cultural y artístico está predispuesto, en forma explícita o no, a cumplir con una función de legitimación de las diferencias de clases, lo mismo cabe afirmar respecto de ciertas prácticas culturales. Al respecto, ver: Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988.

¹¹ Leonardo Pereyra, miembro fundador de la SFAA lo fue también de la Sociedad Rural Argentina. También el cofundador de la SFAA Roberto Wernicke participó de Sociedad Rural.

¹² Por tomar el caso de uno de los fundadores de la SFAA, véase que Leonardo Pereyra –una de las grandes fortunas de aquél tiempo– pasó del mitrismo a ser un entusiasta partidario de la Unión Cívica Radical (lo que incluso lo llevaría al exilio, al igual que a Francisco Ayerza) y que, en términos de poder, vio declinar su influencia sobre el

gobierno durante la presidencia de Roca. Cf. Roy Hora, *Los terratenientes de la pampa argentina. Una historia social y política 1860-1945*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2001, p. 45-47.

¹³ En La Plata era corresponsal Francisco Boeuf, director del observatorio. A él correspondió ser el único argentino en ocupar un lugar en el Congrès International de la Photographie de 1889 que se realizó en ocasión de la Exposición en conmemoración del centenario de la Revolución. Cf. *Exposition Universelle de 1889. Congrès International de la Photographie de 1889. Rapports et documents*, Paris, Gauthier-Villars et Fils, 1889.

¹⁴ Según el relevamiento temático realizado en el AGN por la Fundación Antorchas, de las 4717 fotos de la SFAA allí conservadas 3643 corresponden a la ciudad de Buenos Aires. Cf. Marta Mirás, “La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, una mirada sobre Buenos Aires” en: *Historia de la fotografía. Memoria del 5º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina*, Buenos Aires, Comité Ejecutivo Permanente, 1997, pp. 9-16.

¹⁵ Cf. Marta Mirás, “Imágenes de Buenos Aires-1900”, en *Boletín del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"* N°11, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008.

¹⁶ *Caras y Caretas*, 5 de mayo de 1900.

¹⁷ Cit. en Juan Gómez, *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX. 1840-1899*. Buenos Aires, Abadía, 1986, p. 143. Como muchos otros socios, el banquero y pedagogo Antonio Montes, entonces presidente de la SFAA, estaba vinculado a la Sociedad Rural Argentina (donde ganó en 1899 un premio por un sistema de marcas para ganado).

¹⁸ Citado en: Héctor Luis Pezzimenti, “Tarjetas postales. Su creación hace 135 años”, en *Historia de la Fotografía. Memoria del 8º Congreso Nacional y 3º Latinoamericano de la Fotografía*, Buenos Aires, Sociedad Iberoamericana de la Fotografía, 2006, pp. 223-226. Una sola de las diez fotografías era ajena a la SFAA, y pertenecía a Samuel Rimathé.

¹⁹ *Exposición Nacional de 1898. Revista Oficial Semanal Ilustrada*, Entrega XXXIII, 16 de junio de 1898. “Arte fotográfico. Junio 3 1898. Señor Presidente de la Sociedad Fotográfica de Aficionados. La Comisión Directiva, en el deseo de ofrecer el mayor interés posible á los visitantes de la Exposición Nacional, me encarga solicite del señor presidente la concurrencia de esa sociedad con una colección completa de las vistas fotográficas que posee y la que no sólo servirá para demostrar el trabajo esmerado y el adelanto a que ha llevado este arte esa meritoria sociedad sino para que el público conozca y aprecie la hermosa naturaleza de la república, revelada por las vistas de esa sociedad...” Esta no era la primera vez que la SFAA enviaba una colección de fotografías a una exposición del país: ya lo había hecho, junto a Boote y a la casa de fotografía Salinas, en la preliminar de Chicago de 1894, realizada en 1893 en Buenos Aires. (Cf. *La Nación*, 24 de enero de 1893).

²⁰ La selección se conoce por las fotografías del stand de la SFAA en la Exposición Nacional, realizadas por Pedro Sanquirico, profesor de la SFAA, quien ganó -junto con otros dos fotógrafos- la licitación para la exclusividad de los trabajos fotográficos del evento. En el Archivo General de la Nación se encontraba, en un sector no abierto

habitualmente a los investigadores, una pequeña caja de madera con una inscripción interior que decía “Exposición Industrial de 1898” y donde había entre ochenta y noventa negativos estereoscópicos de 8 x 17 cm. Antes de que esta caja desapareciera del acervo, Luis Priamo llegó a reproducir 14 de estas imágenes en diapositivas. Sus copias de los negativos de vidrio son las que nos permiten reconstruir, entre otros sectores de la exposición, el stand de la SFAA. Agradezco a Priamo el haberme cedido copias de este material.

²¹ *Almanaque Peuser*, Año IX, 1896, *op. cit.*

²² Resolución reproducida en el *Boletín de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados*, Número 22, octubre de 1891. Agradezco a Juan Gómez el haberme proporcionado fotocopia de esta y otras páginas del *Boletín*, cuyos números son inhallables en las bibliotecas públicas.

²³ *Proyecto de Reglamento de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes – Redactado por la Comisión Provisoria*, Buenos Aires, Peuser, 1876 (cit. en Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001).

²⁴ Cf. Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos*, *op. cit.*

²⁵ Las “artes aplicadas” comprendían la ebanistería artística, carpintería artística y de construcción, tornería, herrería, marmolería, etc. Cf. Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos*, *op. cit.*

²⁶ Cf. Ofelia Manzi, *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, Buenos Aires, Atenas, s/f. p. 30. A fin de exponer similitudes y diferencias con la SFAA, señalaremos aquí que la SEBA requería a los candidatos a socios activos ser presentados por dos miembros de la sociedad, al igual que la Société Française de Photographie (cf. nota 2) y a diferencia de la SFAA, que elevó ese número a tres. Notemos también que además de la categoría de socio activo, la SEBA contemplaba la inscripción de corresponsales y transeúntes que podían ser “artistas” o “aficionados”. Como analiza Malosetti Costa, es difícil discernir en qué consistía cada uno de estos perfiles, pues no había aun instancias claras de legitimación artística. (Cf. Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos*, *Op. cit.*, pp. 99 y ss.). Siguiendo nuestra línea de comparación, lo interesante a marcar es que la SEBA contemplaba ambas categorías, a diferencia de la SFAA que llevaba la palabra “aficionado” en su nombre.

²⁷ Respecto del financiamiento de la institución, se logró recurriendo tanto a subsidios estatales como a rifas, cuotas de socios y donaciones de benefactores. Sobre esto y la Sociedad Estímulo de Bellas Artes más ampliamente, ver Malosetti Costa, *Los primeros modernos*, *op. cit.*

²⁸ Por su parte, los gravámenes a las exportaciones, suprimidos en 1887, fueron puestos nuevamente en vigencia en el invierno de 1891. Cf. Roberto Cortés Conde, “Auge de la economía exportadora y vicisitudes del régimen conservador (1890-1916)”, en Ezequiel Gallo y Roberto Cortés Conde, *Historia Argentina. La república Conservadora*, Vol. 5, Buenos Aires, Paidós, 1972, p. 98 y ss.; Fernando Rocchi, “El péndulo de la riqueza: la economía argentina en el período 1880-1916” en Mirta Zaida Lobato, *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*. Nueva historia argentina, Buenos Aires,

Sudamericana, 2000, tomo V, p. 62 y ss. Los impuestos internos se aplicaron a la producción de tabaco y alcohol desde principios de 1891.

²⁹ *El Mosquito*, 18 de octubre de 1891. Unos meses más tarde su reclamo en lo relativo al control que se haría sobre el uso de los materiales obtenía respuesta. El *Boletín de la Sociedad* advertía: “Queda absolutamente prohibido a todo socio el hacer uso del nombre de la Sociedad para la introducción de todo artículo o producto fotográfico, y que en aquellos casos en que fuera absolutamente indispensable hacer uso del nombre social, deberán dirigirse por escrito a la Comisión Directiva, y ésta resolverá en cada caso, si el pedido debe ser o no admitido”. *Boletín de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados*, Número 30, junio de 1892.

³⁰ *El Mosquito*, 1 de noviembre de 1891.

³¹ En el convulsionado año de 1890, la SFAA había llevado a cabo su primer concurso dirigido, como los sucesivos, exclusivamente a los socios. El anuncio del concurso fue publicado en *El Mosquito* (15 de diciembre de 1889). Está firmado por dos de sus socios fundadores, Leonardo Pereyra y Francisco Ayerza. *La Nación* publicó los seudónimos de los premiados el 11 de mayo de 1890. El 22 de mayo, dos días después de la entrega de premios en el local de la SFAA (Florida 365), *La Nación* volvió a publicar los laureados, esta vez con sus nombres reales.

³² “Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. El segundo concurso”, *El Nacional*, 23 de mayo de 1891. Al descubrir a un socio de la SFAA como autor de la nota publicada en *El Nacional*, resultan descomedidas sus palabras al decir: “Vamos a descender el velo detrás del cual se ocultan verdaderos artistas, espíritus dedicados, que por un principio de egoísmo (se me perdonará la expresión) ocultan su nombre bajo un seudónimo, concurriendo, aún en esa forma, a los concursos que abre la sociedad”.

³³ Los primeros datan de 1891: “Vistas de Buenos Aires y Mendoza” y otros dos denominados “Álbum de Vistas de la República Argentina tomadas por la Soc. Fotográfica Argentina de Aficionados. 1888-1890”. Cf. Juan Gómez, *La fotografía en la Argentina*, *op. cit.*, p. 124 y ss.

³⁴ *La Nación*, 22 de mayo de 1890.

³⁵ Señalemos que en los países europeos habían surgido dos tipos de instituciones diferentes en torno a la fotografía: unas establecidas tempranamente y que abordaban la investigación, las aplicaciones científicas y técnicas (Société Française de Photographie, Royal Society of London) y otras más tardías (décadas del '80 y '90) que, considerando la fotografía como arte, apuntaban más bien al desarrollo de aspectos estéticos (Photo Club de Paris, The Linked Ring). En el caso argentino no existió esa distinción, siendo la Sociedad de Aficionados la única institución fotográfica que, como analizamos, desarrolló su actividad en varios frentes.

³⁶ David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 2 volúmenes, 1994 (1964), p. 230.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ Señalemos que a diferencia de la escritura, que podía ser –siguiendo a Viñas– excursión, *causerie*, impresiones y ráfagas, la fotografía exigía un aprendizaje específico para iniciarse.

³⁹ Laura Malosetti Costa afirma que “el tránsito hacia la profesionalización de los pintores comienza a producirse precisamente a partir de la formación de la SEBA”, *Los primeros modernos, op. cit.*, p. 105.

⁴⁰ *Estatutos de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, op. cit.*, capítulo II, artículo 19.

⁴¹ *Caras y Caretas*, 5 de mayo de 1900. En los concursos las obras se presentaban con seudónimos que resultaban altamente transparentes en relación con los nombres reales.

⁴² Si bien la claridad en el diseño no fue siempre constante, la información del pie de foto era generalmente considerada por *Caras y Caretas*. Esto fue claramente expuesto al solicitar fotografías para la ilustración de notas: “todas las fotografías publicadas llevarán al pie el nombre de su autor”.

⁴³ No obstante, en el segundo concurso este principio varió. Por exceso, un número elevadísimo (190 negativos) le valió a un socio la crítica: “cuando hay empeño en producir cantidad, se expone al sacrificio la cualidad esencial, la calidad”. (“Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. El segundo concurso”, *El Nacional*, 23 de mayo de 1891).

⁴⁴ Actualmente distintos organismos custodian fotos de la SFAA: el Archivo General de la Nación (42 álbumes), el Museo de la Ciudad de Buenos Aires, el Museo Histórico Nacional, la Academia Nacional de Bellas Artes, el Museo Mitre y la Biblioteca Manuel Gálvez. Mirás (“Imágenes de Buenos Aires-1900”, *op. cit.*) hace notar que “paradójicamente, según hemos constatado, las bibliotecas del Jockey Club y de la Sociedad Rural, ámbitos frecuentados por los asociados, no poseen material del grupo.”

⁴⁵ Sobre los premios adjudicados en los concursos de la SFAA de los primeros años del siglo ver: *La Ilustración Artística*, 21 abril 1902, 20 abril 1903 y 6 junio 1904. Los textos de Justo Solsona que acompañan las reproducciones enfatizan sus características “artísticas”, elogiando las fotografías cuando semejan “verdaderos y acabados cuadros”. Al respecto, ver mi artículo: “De la identidad a la identificación: el proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados”, en *Actas de las VI Jornadas Estudios e investigaciones. Artes visuales y música*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” FFyL, UBA, cd-rom.

⁴⁶ No se ha hallado documentación sobre las intenciones originales de Ayerza al iniciar su trabajo en la estancia San Juan, es decir si el diálogo con el *Martín Fierro* estaba previsto desde el inicio o si fue una alternativa posterior. En todo caso, estamos en condiciones de afirmar que Ayerza avaló y propició esa vinculación. Pues no sólo cabe suponer que él escribió los fragmentos del poema junto a las copias que firmó sino que, como veremos, las fotografías han circulado vinculadas al texto de Hernández en vida de Ayerza y se publicó incluso en el *Almanaque Peuser* un largo artículo firmado por José Artal analizando su trabajo desde tal perspectiva: todo esto informa sobradamente sobre su aceptación y conformidad tanto con las imágenes como con el lazo con el *Martín Fierro*. La edición parisina proyectada nunca vio la luz. En 1910, en una edición popular (Vida argentina, Buenos Aires), ilustrada con imágenes de distintos orígenes y técnicas, se reprodujeron, sin mención de su autor, algunas de las

fotografías de Ayerza. No me detendré sobre esta edición que excede los límites cronológicos y los problemas abordados en este trabajo centrado en la difusión de sus fotografías en la prensa periódica y su recepción crítica contemporánea; sólo señalaré que entre esas imágenes (donde se incluían también las ilustraciones anónimas de las primeras ediciones) se contaba, entre otras fotografías de indígenas, aquella de la mujer ona trabajando en cestería que se había expuesto en el stand de la SFAA en la Exposición Nacional de 1898, una imagen que ha obtenido una amplísima difusión). Otra edición que reprodujo algunas de estas fotografías (esta vez siendo las únicas ilustraciones al poema) fue aquella revisada y prologada por Ricardo Rojas proyectada para publicarse en 1914 y que vio la luz en 1919 (Librería La Facultad, Buenos Aires): se imprimieron allí más de media docena de fotografías en hojas aparte, pegadas intercaladas entre las páginas de texto.

⁴⁷ Cf. Luis Priamo, “Los gauchos de Ayerza”, en Memoria del 2º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina, Buenos Aires, Comité Ejecutivo Permanente, pp. 55-60. Sobre estas fotografías ver también: Adolfo Luis Ribera, *Francisco Ayerza (1860-1901). Fotografías*, Catálogo de exposición, Buenos Aires, Jockey Club Argentino/Academia Nacional de Bellas Artes, 1987.

⁴⁸ Al no haber documentación subsidiaria sobre las intenciones de Ayerza, poco puede inferirse de esta elección y recorte temático (podemos suponer, junto con González Lanuza, limitaciones técnicas para la representación de escenas de gran acción o, siguiendo a Luis Priamo, un intento por “civilizar” al gaucho, actitud sintomática de la *intelligentzia* ante la torsión cultural contemporánea; o una combinación de ambas, según se analiza a continuación).

⁴⁹ “Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. El segundo concurso”, *El Nacional*, 23 de mayo de 1891.

⁵⁰ Sobre éstas cf. Guillermina Filipetti, “Las primeras ediciones ilustradas de *El gaucho Martín Fierro* (1874-1894)”, presentado en I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Arte, CAIA – Universidad Nacional de Luján, 18 al 20 de octubre de 2012, Luján.

⁵¹ Con el mismo texto inscripto en dorado sobre cuero rojo -“Vistas y costumbres de la República Argentina”- he hallado álbumes de Boote agrupando diferentes fotografías sujetadas por los ángulos.

⁵² Priamo, “Los gauchos de Ayerza”, *op. cit.*

⁵³ Cf. Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 54.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Cf. Priamo, “Los gauchos de Ayerza”, *op. cit.*

⁵⁶ *Escenas del campo argentino. 1885-1900*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1968.

⁵⁷ Respecto de esta hipótesis de inconformidad de González Lanuza, dice Priamo en “Los gauchos de Ayerza” ya citado: “de cualquier forma, la existencia de un álbum con las fotografías y los epígrafes correspondientes a cada pasaje del texto que ilustra, indica que la inhibición crítica de Ayerza llegaba sólo hasta el punto de prohibirse la edición de sus fotos junto al texto de Hernández.” La publicación

de las fotos con los epígrafes en el *Almanaque Peuser* de 1898 muestra que al menos en una ocasión, Ayerza no sintió esa inhibición tampoco (cf. nota 44).

⁵⁸ *La Revista Moderna*, Buenos Aires, Mayo, Junio, Julio de 1897.

⁵⁹ *La Revista Moderna*, Buenos Aires, Agosto- Septiembre de 1897.

⁶⁰ *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada*, 21 de agosto, 2 y 9 de octubre y 11 y 18 de septiembre de 1898.

⁶¹ Cabe notar que *Idilio criollo* es el nombre de uno de los cuadros más emblemáticos de Juan León Pallière, obra que representa a un gaucho y su enamorada frente al rancho. En la imagen de Ayerza la charla se da tranquera de por medio y los personajes adquieren poses de gran distensión y naturalidad. Cabe citar las palabras que Roberto Amigo dedica a la obra de Pallière para atribuirles, ahora, a las imágenes de parejas de Ayerza: hay “una mirada que pierde la intención descriptiva, documentalista para construir una imagen del gaucho y de lo rural sostenida en aspectos narrativos y sentimentales para producir emoción al espectador.” En “Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses”, en *Historia y Sociedad* nro. 13, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, 2007.

⁶² *La Ilustración Sud-Americana*, 16 de agosto de 1898. “Pelando la pava – Pasan las horas sin que se acuerden los enamorados de las cuestiones vitales de la lucha contemporánea [...]. Después... vendrá el tío Paco, con la rebaja. “Pelando la pava” fue el título con que se editó esta imagen en una postal de la década del 900. No me adentraré en la reproducción de las imágenes gauchescas de Ayerza en postales pues excede los objetivos de este artículo pero quiero destacar que este archivo ha nutrido múltiples ediciones de distintas casas en los años subsiguientes.

⁶³ Cf. Juan Gómez, *La fotografía en la Argentina*, op. cit. Notemos que al menos dos de las fotografías reproducidas para ilustrar esta nota eran exhibidas ese mismo año en el stand de la SFAA en la Exposición Nacional.

⁶⁴ José Artal, “El arte fotográfico en Buenos Aires. Fotografías del Dr. F. Ayerza”, *Almanaque Peuser*, 1898, pp. 100-108.

⁶⁵ Aparte de otorgar al texto de Hernández el lugar de “fundador” de la nacionalidad, Lugones producía una “transfiguración mitológica del gaucho”. Cf. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, op. cit., p. 187.

⁶⁶ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 188. Como lo señala Oscar Terán “también en *El payador* se expresa la confianza en que ese pilar popular de la nacionalidad resulta funcional con la oligarquía gobernante, gracias a que los gauchos aceptaron ‘el patrocinio del blanco puro con quien nunca pensaron igualarse política o socialmente, reconociéndole una especie de poder dinástico que residía en su capacidad urbana para el gobierno’”. Oscar Terán, “El pensamiento finisecular (1880-1916)”, en Mirta Zaida

Lobato, *El progreso, la modernización y sus límites*, op. cit., p. 359.

⁶⁷ El gaucho representado por Ayerza puede contraponerse, asimismo, al inmigrante que ocupa la ciudad caótica y fenicia, visto con desconfianza. Como lo señala Viñas, para 1900 –apenas unos años después del trabajo de Ayerza– el ‘enemigo social’ dejó ser el indio para ser el inmigrante y la barbarie ya no se era situada en los campos sino en la ciudad. David Viñas, *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2003, p. 125

⁶⁸ Como lo señala Blanca Zebeiro, el desarrollo urbano, el comercio y los servicios en la Argentina se favorecieron por los efectos multiplicadores del capitalismo agrario – originado en la existencia de un mercado internacional de bienes primarios– y no por la expansión del capitalismo industrial tal como se dio en buena parte de los países europeos. Afirma Zebeiro que las relaciones de producción del campo preexistentes no entraron en contradicción con el nuevo proyecto sino que se adaptaron a las nuevas condiciones, impactando a su vez sobre la expansión urbana. (Cf. Blanca Zebeiro, “Un mundo rural en cambio”, en Marta Bonaudo (dir.), *Liberalismo, estado y orden burgués (1852-1880). Nueva historia argentina. Tomo IV*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 293-362.

⁶⁹ José Artal, “El arte fotográfico en Buenos Aires. Fotografías del Dr. F. Ayerza”, op. cit.

⁷⁰ Cf. mi artículo “Blanco y negro (y matices): la fotografía en las críticas periodísticas sobre la Exposición Continental, 1882”, en *Avances – Revista del Área Artes*, Nro. 19, Córdoba, 2011-2012, pp. 211-222.

⁷¹ Justo Solsona, *La Ilustración Artística*, Tomo XXI, Núm. 1060, 21 de abril 1902, p. 272-274.

⁷² *Ibidem*. Respecto del concurso de 1903, por ejemplo, que había armado los grupos según el tamaño de las placas, Solsona argumentaba: “Esta amplitud redundante en daño del interés de los concursos; porque los socios que quieren tomar parte, se inclinan, en su gran mayoría, á preocuparse más de las operaciones de taller y de la perfecta manipulación, que de vencer dificultades de composición y presentar trabajos en que el buen gusto, el arte y el estudio sean causa y efecto primordiales del triunfo.” Cf. “República Argentina – Buenos Aires. Quinto concurso de la sociedad fotográfica Argentina de Aficionados”, *La Ilustración Artística*, Año XXIII, Núm. 1171, 6 junio 1904, pp. 380, 381 y 384-385.

⁷³ “República Argentina. Tipos criollos. – Gaucho de la Pampa”, p. 204 y 205; “República Argentina. Paisajes y costumbres (Véanse las fotografías del Dr. D. Francisco Ayerza en las páginas 288 y 289)”, pp. 286, 288 y 289); “República Argentina. Paisajes, tipos y costumbres”, pp. 636-637.

⁷⁴ *La Ilustración Artística*, 3 de octubre de 1898, pp. 636-637.

⁷⁵ Traducción del modelo europeo y apropiación de una tradición universal son los términos empleados por Claudia Román. Cf. “La vida color rosao. El Fausto de Estanislao del Campo”, en Julio Schwartzman (dir.), *La lucha de los lenguajes. Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 2. Buenos Aires, Emecé, 2003, pp. 59-81.

⁷⁶ Puesto que referimos las ideas de Lugones al hablar de la relación que Ayerza estableció con *Martín Fierro* en sus imágenes, cabe señalar su posición crítica hacia el poema de Del Campo al que consideró inverosímil y perteneciente al género de la parodia, “de suyo pasajero y vil”. Como lo señala Claudia Román, la denuncia de Lugones contra el poema de Del Campo tiene una función estratégica para argumentar sobre el carácter épico de *Martín Fierro*. Cf. “La vida color rosao”, *op. cit.*

⁷⁷ Justo Solsona: “República Argentina. Segunda exposición de pinturas organizada por D. José Artal en los salones de la gran fotografía de A. S. Witcomb”, *La Ilustración Artística*, 1898, p. 768.

⁷⁸ Recordemos que este inglés junto con Roberto Mackern habían comprado en 1878 el fondo de comercio de Christiano Junior que incluía su archivo de negativos.

⁷⁹ El jurado nombrado para el concurso de la SFAA de 1900 estaba conformado por Witcomb, S.G. Chandler (de la casa uruguaya de fotografía Chute y Brooks), José Artal y Francisco Parisi. Este último era un pintor italiano radicado en Buenos Aires que además actuó desde inicios del siglo como organizador y *marchand* en exposiciones de arte italiano, también en la casa Witcomb. Su presencia en el jurado refuerza aun más esta trama de relaciones que estoy exponiendo. El articulista de *Caras y Caretas* (5 de mayo de 1900) se refería a ellos como dos artistas fotógrafos y dos artistas pintores, aunque Artal no lo fuera.

⁸⁰ Witcomb fue jurado del primer concurso, de 1890, del que era miembro también el fotógrafo Chandler. En el segundo concurso, el jurado estuvo compuesto por los fotógrafos Samuel Boote (vinculado a la SFAA por Pedro Sanquirico, quien le había copiado negativos) y José Freitas (hijo de Junior). La publicidad de Witcomb se encuentra por ejemplo en el Número 30 del *Boletín* correspondiente al mes de junio de 1892.

⁸¹ *La casa Witcomb en su 70 aniversario. 1868-1939*, Buenos Aires, 1939. Cit. en Patricia M. Artundo, “La galería Witcomb. 1868-1971” en: Fundación Espigas. *Archivo Witcomb 1896-1971. Memorias de una galería de arte*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.

⁸² Patricia M. Artundo, “La galería Witcomb. 1868-1971”, *op. cit.*, p. 21.

⁸³ La actividad comercial de Artal fue fundamental para el coleccionismo de arte español en Buenos Aires. Al respecto ver: María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006 y AA.VV., *Los salones Artal. Pintura española en los inicios del s. XX*, Catálogo de exposición, s/d. A este marco de vínculos y actividades interrelacionadas se suma el hecho de que varios socios de la agrupación *amateur* se interesaran en la pintura. Como ya se ha referido, Leonardo Pereyra fue presidente de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y coleccionista de arte al igual que Ayerza, Ángel Roverano, Federico Leloir, Alfredo González Garaño o Victoria Aguirre, todos miembros de la entidad. Asimismo, el buen criterio y juicio estético atribuido a Ayerza queda expuesto al habérselo escogido como miembro del jurado del primer concurso de carteles para los cigarrillos París (Cf. *La ilustración Artística*, 1901, pp. 86 y 87).

⁸⁴ *Buenos Aires. Revista Semanal Ilustrada*, 7 de agosto de 1898.

⁸⁵ *La Ilustración Artística*, 23 de octubre de 1899.

⁸⁶ Cf. María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte*, *op. cit.*, p. 189 y ss.

⁸⁷ Afirma un articulista de *La Ilustración Sud-Americana* (30 de septiembre de 1901, p. 279): “Sin quitar sus méritos de elegantes saloncillos de espera a los que generosamente entendemos que han prestado los fotógrafos señores Freitas y Castillo y Witcomb, es lo cierto que no reúnen tampoco las condiciones necesarias para la buena exhibición de las obras de arte.” Cit. en Patricia M. Artundo, “La galería Witcomb”, *op. cit.*

⁸⁸ La calle Florida y sus adyacencias eran el centro de comercialización de obras de arte en tiendas, casas de óptica, de fotografía, bazares, casas de música. Cf. Roberto Amigo, “El resplandor de la cultura del bazar”, en *actas Segundas Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, 1996, pp. 139-147.

⁸⁹ Cf. María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte*, *op. cit.*

⁹⁰ Señalo aquí, puesto que Artal y Solsona estaban culturalmente vinculados con España, que en su actividad profesional también Ayerza lo estaba. Era abogado del Banco Español del Río de la Plata y “el abogado de confianza de una gran parte del alto comercio español”, según las propias palabras que le dedicó Solsona a su muerte (Cf. *La Ilustración Artística*, 21 de abril 1902, *op. cit.*).

⁹¹ No obstante, saltan también las diferencias: ser *amateur* fotográfico en Europa significaba, mayormente, estar al margen de las aplicaciones comerciales y ser ajeno al apoyo de las estructuras institucionales. Como se ha visto, no es exactamente el caso de la SFAA que se convirtió en una sólida entidad que contaba con cierto amparo del Estado y que, de varios modos relativos a su actividad, colaboraba con sus instituciones. En efecto, las sociedades de aficionados más destacadas que funcionaban en Europa en la década de 1890 fueron el Linked Ring en Gran Bretaña y, al otro lado del canal, el Photo Club de París; también el Camera Club de Viena. En todos los casos, los aficionados iban al cruce de las búsquedas científicas y técnicas de las sociedades formadas en las décadas anteriores y apostaban a una estética pictorialista. Al respecto, ver: Grace Seiberling and Carolyn Bloore, *Amateurs, Photography and the mid-Victorian imagination*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986 y André Rouillé, *La photographie*, Paris, Folio, 2005.

⁹² Como lo afirman Altamirano y Sarlo: “El gaucho, el desierto, la carreta ya no son los representantes de una realidad ‘bárbara’ que hay que dejar atrás en la marcha hacia la ‘civilización’, sino los símbolos con los que se trama una tradición nacional que el ‘progreso’ amenaza disolver” en “La Argentina del Centenario...”, *op. cit.*, p. 184.

⁹³ José Artal, “El arte fotográfico en Buenos Aires. Fotografías del Dr. F. Ayerza”, *op. cit.*

⁹⁴ En interesante observar que si bien era una práctica usual, aparecen en el acta de fundación de la SFAA los retratos de sus miembros fundadores. Reproducida en Juan Gómez, *La fotografía en la Argentina*, *op. cit.*, p. 117.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

TELL, Verónica; “*Gentlemen, gauchos y modernización. Una lectura del proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados*”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 3 | Año 2013.

URL:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=110&vol=3