

**DE LA IDENTIDAD A LA IDENTIFICACIÓN:  
EL PROYECTO DE LA SOCIEDAD FOTOGRÁFICA ARGENTINA DE AFICIONADOS.**

Verónica Tell\*

Así, más que cualquier otro arte medio, la fotografía es apta para expresar los deseos y las necesidades de las capas sociales dominantes, para interpretar a su manera los acontecimientos de la vida social.

Gisèle Freund, *Fotografía y Sociedad*.<sup>1</sup>

La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFAA)<sup>2</sup>, creada en 1889, ha estimulado la producción fotográfica y ha gestionado el archivo y atesoramiento de miles de negativos producidos por sus decenas de socios. Estas son las primeras líneas de avance del estudio del emprendimiento fotográfico colectivo de mayor envergadura que se ha llevado adelante entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX.

Varias cuestiones y problemas de la fotografía de fin de siglo atraviesan con una densidad particular a la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. En verdad, bajo una primera cuestión –referida a la autoría– se despliegan diferentes aspectos que podrían permitir una aproximación a la fotografía contemporánea.

Los miembros de la Sociedad no firmaban las copias ni los negativos que pasaban a formar parte del archivo y quedaban incluidos bajo la única designación de la SFAA.<sup>3</sup> Pero paralelamente, en los concursos organizados anualmente para la participación de los socios, los ganadores eran identificados por sus nombres. Y a la vez, se establecía en la normativa de los certámenes -ya en el primero-<sup>4</sup> que todos los negativos presentados pasarían a ser propiedad de la sociedad.

Podrían plantearse, a partir de aquí, algunas preguntas relativas a dos usos en apariencia diferenciales de la fotografía en la SFAA. Por una parte, el armado de un archivo (designado colectivamente y engrosado incluso por fotografías premiadas individualmente – individual en el sentido de un premio a una única fotografía y en cuanto a la designación del autor) permitiría poner el eje en un planteo documental. Desde esta perspectiva el número adquiere una gran relevancia. Por otra parte, se abre una línea relativa a la fotografía como tributaria de un arte, donde nuevamente cobra peso el número –las bases para el primer concurso determinaban que ningún concurrente podía presentar menos de dos negativos ni más de cuatro en cada grupo–

<sup>1</sup> Gisèle Freund, *Photographie et Société*, París, du Seuil, 1974, p. 6.

<sup>2</sup> El archivo fotográfico de la SFAA se conserva en el *Archivo General de la Nación*.

<sup>3</sup> No se tiene conocimiento de documentación subsidiaria que permita cruzar las fotografías con sus autores. Si bien cabría la posibilidad de que esta ausencia de índices se deba a una pérdida - por lo cual la falta del nombre del autor no sería atribuible a los gestores de la SFAA - el hecho de que la difusión de las imágenes de la SFAA - como veremos, su objetivo central - se diera siempre bajo el nombre de la SFAA permite sostener la hipótesis de este trabajo. Pues aunque en efecto existiera un registro interno éste no se habría puesto en ejercicio en los usos concretos que la SFAA hacía de sus fotografías. Por otra parte, la historiografía de la fotografía insiste en afirmar que los socios no firmaban sus fotos. En el presente trabajo se pretende avanzar algo más en el análisis y plantear algunas líneas que puedan aproximar respuestas a esta cuestión.

<sup>4</sup> Cfr. *El Mosquito*, 15.XII.1889. Firmada por dos de sus socios fundadores, Leonardo Pereyra y Francisco Ayerza se aclara: “Todos los negativos presentados pasarán a ser propiedad de la sociedad.” Esta primera convocatoria no parece haber cristalizado en concurso pues no hemos hasta el momento encontrado sus resultados ni ninguna otra referencia al mismo.

pero también los atributos particulares y la noción de autor. Aquí adquieren especial interés varios artículos publicados en diferentes periódicos sobre los concursos de la Sociedad.

Así, la designación de titularidad individual o grupal podría pensarse en términos de diversos usos de la fotografía sobre la base de distintos proyectos y también distintas concepciones en el seno de una misma iniciativa colectiva.

La técnica fotográfica como creadora de imágenes que parecen auto-realizadas (coincidencia del punto de vista del fotógrafo, cámara y observador, ausencia de traza manual, creación de un *analogon* de la realidad) implicó que se haya instaurado tempranamente como documentalista. En el siglo XIX, y aún en buena parte del siglo XX, este punto de partida centrado en el funcionamiento del dispositivo fotográfico, convalida ciertos usos y prácticas de los que la fotografía fue objeto, según perspectivas, construcciones e ideologías concretas.<sup>5</sup>

En la Argentina, desde el último cuarto del siglo XIX, la documentación empezó a funcionar como parte constituyente e ineludible de gran parte de los emprendimientos modernizadores. Pero además la sistematización con que frecuentemente se ha encarado la tarea documental permite afirmar allí la existencia de otra función o, en verdad, la extensión de esta misma, derivada de la propia especificidad fotográfica a partir de la cual la imagen funciona como eco y confirmación de la realidad fotografiada.

Esta proposición según la cual la imagen no sólo representa sino que por su referencialidad, confirma la existencia de aquello que representa, ofrece una línea adicional para pensar la actividad sostenida por diferentes emprendimientos documentales, incluida la actividad de la Sociedad. La pregunta sobre los objetivos que impulsaron la creación de una entidad como esta debería, en principio, no sólo intentar referirse a los aspectos documentales entendidos como la creación de un banco de imágenes, sino también -en vistas del peso autenticador de la fotografía- como ratificación de *esa* realidad que ya no es sólo percibida, sino capturada. Volveremos luego sobre esta línea que nos permitirá avanzar sobre el valor del acto fotográfico en sí.

A través de estas cuestiones cabría preguntarse en qué medida la técnica fotográfica, especialmente al ponerse el énfasis, como contemporáneamente se ha hecho, en sus aptitudes de representación realista, de reproducción exacta de la realidad visible, podría permitir la inclusión de la noción de autor. Para aproximar respuestas a esta cuestión se necesita una amplia revisión del concepto moderno de autor en relación con la actividad en el campo fotográfico.<sup>6</sup> Desde una perspectiva netamente comercial, la inscripción autoral de los profesionales respondía al sistema promocional de los estudios. Pero la Sociedad tiene rasgos que le son particulares. Por empezar, se trata de fotógrafos aficionados y si bien esto no implica ninguna disparidad forzosa en el conocimiento de las técnicas e innovaciones fotográficas ni en la calidad de los trabajos fotográficos respecto de aquellos que actúan como profesionales, sí interviene, claramente, en las motivaciones e intereses puestos en juego. Podría plantearse como línea de análisis válida, aunque solamente parcial, la cuestión de la firma autoral en términos de profesionalidad según la cual, la presencia implicaría la promoción y la ausencia, la marca de la afición ejercida en favor de un placer privado o bien de un proyecto más abarcativo que la propia individualidad.

---

<sup>5</sup> Porque notemos que, evidentemente, la misma acentuación sobre el aspecto técnico en fotografía ha llevado, posteriormente, a otras soluciones, perspectivas y empleos. Véanse por ejemplo las líneas estéticas elaboradas por Laszlo Moholy-Nagy. Por otra parte, según ha afirmado Solomon Godeau, la categoría 'documental' para la fotografía no fue empleada hasta los años '20, asumiendo que previamente toda fotografía era percibida como inherentemente documental. En la Argentina, hemos encontrado pocas veces la palabra 'documento' aplicada a la fotografía. Cfr. Abigail Solomon-Godeau, "Who is speaking thus?", en: *Photography at the Dock. Essays on Photography History, Institutions and Practices*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pp. 169-170.

<sup>6</sup> Es un objetivo de la investigación doctoral en curso intentar circunscribir estas nociones en sus variables matices en el período 1870-1898 en la Argentina.

Pero el lugar de la autoría en los aficionados no sólo debería plantearse en oposición a la profesionalidad sino también -y principalmente- respecto de otra vía de realización del *amateurismo* promovido por la Sociedad misma, los concursos.

Éstos presentan fundamentales indicadores para la comprensión de la relación entre arte y fotografía o, mejor aún, para la concepción de un arte fotográfico de cierta autonomía respecto de las artes canónicas. Por esto, el estudio de las pautas de participación, premios, etc. proveerá un material de gran importancia para la estimación del valor artístico en fotografía, y seguramente, considerando el doble sesgo de la fotografía, de lo que podría plantearse su contrapartida de primado valor documental. No estamos proponiendo con esto una división dicotómica entre arte y documento que reduzca las imágenes a una única función pero sí partimos de la premisa de que la fotografía fue objeto de usos y prácticas que apuntaron preferentemente en una u otra dirección.<sup>7</sup>

En los concursos se exigía la presentación con seudónimo con un número pautado de negativos (entre dos y cuatro por categoría). La cifra mínima aseguraría la eliminación del azar en el logro de una fotografía y la máxima, el conocimiento de una ‘obra’ más amplia de su autor. Creo que se puede asumir aquí el reconocimiento de que el fotógrafo no es siempre el responsable de una buena fotografía.<sup>8</sup>

En el primer llamado las categorías de participación intentan una suerte de solución entre los contenidos temáticos y la especificidad técnica de la fotografía.<sup>9</sup> Ésta última fue puesta en primer plano especialmente en el tercer grupo -para “instantáneos (movimiento)”- dando cuenta de los lenguajes y dificultades que le son propios. Los otros tres, si bien tienen una relación más estrecha con los géneros artísticos convencionales (paisajes y vistas generales; grupos al aire libre y animales; interiores y monumentos), evidencian también la necesidad de categorías temáticas a partir de dificultades técnicas diferenciales. Por unos pocos años los grupos estuvieron entre las divisiones temáticas más o menos específicas según los problemas técnicos de la fotografía y, en el 1900, según los aparatos empleados (comunes o estereoscópicos). En 1903, el tamaño de las placas fue lo que estableció los límites de las categorías.

Según escribió el periodista Justo Solsona respecto de ese concurso:

Esta amplitud redundaba en daño del interés de los concursos; porque los socios que quieren tomar parte, se inclinan, en su gran mayoría, a 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.<sup>10</sup>

Justo Solsona, de hecho, se evidencia como una interesante conexión de la SFAA con la difusión de sus actividades y con España. Escribió sobre casi cada concurso de la Sociedad en *La Ilustración Artística* desde los primeros años del siglo y, en una vinculación personal que habrá que intentar esclarecer, alababa en cada ocasión los trabajos y la actividad de Francisco Ayerza dentro de la institución, armando incluso artículos sobre los “Tipos y costumbres” con el apoyo gráfico de sus fotografías o de las de Leonardo Pereyra. Sus escritos apuntaban inequívocamente

<sup>7</sup> Son un buen ejemplo de esto las exposiciones (industriales, continentales, etc.) donde la fotografía era por una parte expuesta por su valor representacional, por otra, se impregnaba de un sentido de modernidad por sus atributos técnicos y por último se reintroducía por medio de la documentación gráfica de las exposiciones mismas.

<sup>8</sup> Cfr. Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*. París, du Seuil, 1987, p. 159. “*beaucoup plus que dans n'importe quel art, le simple hasard objectif peut produire un résultat esthétiquement tout aussi appréciable qu'une prise d'image longuement récléchie selon des exigences artistiques.*”

<sup>9</sup> El Mosquito, 15.XII.1889.

<sup>10</sup> Justo Solsona, “República Argentina – Buenos Aires. Quinto concurso de la sociedad fotográfica Argentina de Aficionados.” *La Ilustración Artística*, Año XXIII, Núm. 1171, 6 junio 1904, p. 380, 381 y 384 –385.

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. No extraña por eso que viera en la definición de las categorías por tamaño un cercenamiento a las posibilidades expresivas. Lejos de toda apreciación documentalista, Solsona buscaba aplicar en sus escritos las mismas herramientas y conceptos con los se apreciaba entonces una obra pictórica. Desde una perspectiva netamente romántica, asumía incluso que había que buscar aquello que “es lo que va más directamente á conmover la imaginación y el sentimiento del que la contempla” y bregaba asimismo por un pictorialismo temático que lleva a pensar en fotógrafos ingleses como Oscar Rejlander o Henry Robinson<sup>11</sup>. La construcción de las escenas va claramente en una dirección opuesta a la documentación.

Es cierto que del discurso de un crítico no pueden extraerse las intenciones de una agrupación, pero es sin embargo interesante en cuanto que, de uno u otro modo, el desencadenante de tales argumentos son las fotografías de los socios y, sobre todo, porque Solsona debió conocer personalmente a Ayerza. En ocasión del concurso de 1901, por ejemplo, el premio obtenido por el recientemente fallecido Ayerza propició una necrológica profundamente enaltecida por parte del periodista.<sup>12</sup>

En esta vía será importante descubrir los vínculos de la SFAA con otras esferas, especialmente con fotógrafos profesionales y con artistas. Pues si repasamos por ejemplo los nombres de los miembros del jurado para el concurso del 1900, aparecen -en palabras de *Caras y Caretas*- dos artistas fotógrafos y dos artistas pintores (A. S. Witcomb, S.G. Chandler (de la casa Chute y Brock [sic.] Francisco Parisi y José Artal)<sup>13</sup> Con esto, la SFAA renuncia a cerrarse en sí misma buscando en actividades y personalidades afines la evaluación de los trabajos. Así, a la vez que la Sociedad deja de lado en este aspecto su autonomía, establece un rico diálogo con círculos próximos. Respecto de estas zonas limítrofes, será de gran interés evaluar la comprensión que pudieron tener de la extensión de las fronteras que los separaban.

La designación autoral, empleada evidentemente tanto por fotógrafos profesionales como por artistas, se hace necesaria -además de ser un fomento para la participación- al momento de premiar obras en los concursos. En este sentido, es interesante la lectura de un artículo de *Caras y Caretas* sobre uno de los concursos realizados por la Sociedad.<sup>14</sup> Un texto da cuenta de los premios otorgados en las diferentes categorías (grupos) y menciona el nombre de cada ganador. En cuanto a la gráfica de la nota, se reproducen las obras fotográficas galardonadas y los retratos de los laureados.<sup>15</sup> Cada uno de los retratos lleva como epígrafe el nombre de la persona. Cada fotografía premiada lleva el rango y la categoría del premio, pero no el nombre de su autor. De modo que para poner en relación cada 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 puntos.<sup>16</sup>

<sup>11</sup> “... nuevos rumbos, poniendo temas de gran conjunto. Escenas decorativas, interpretación de las descritas en libros clásicos, en novelas ó en comedias; ya del país ya del extranjero; copia exacta de usos y costumbres de todos tiempos y todas edades, desde los mitológicos hasta nuestros días, y en los que se dé toda la verdad posible á tipos, indumentaria, localidad, acción, carácter y ambiente”. Justo Solsona, *Letras y Colores*, Año I, N° I, 10 de mayo de 1903.

<sup>12</sup> Justo Solsona, *La Ilustración Artística*, Tomo XXI, N° 1060, 21 abril 1902, p. 272- 274.

<sup>13</sup> *Caras y Caretas*, 5 de mayo de 1900.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Es 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. Su historia y evolución en el siglo XIX. 1840-1899*, Buenos Aires, Abadía, 1986, p. 117.

<sup>16</sup> Si bien la claridad en el diseño no fue siempre constante, la información de pie de foto es de una importancia que la propia redacción de *Caras y Caretas* puso en palabras al solicitar fotografías para la ilustración de notas: “todas las fotografías publicadas llevarán al pie el nombre de su autor”. Esta investigación pretende indagar también sobre la cuestión de la titularidad o propiedad fotográfica en relación con los usos editoriales. Es una línea de estudio

Finalmente, al pie de la segunda página del artículo está escrito: “Fot. de la S. F. A. de Aficionados”. A la vez que eran premiadas las fotografías y laureados sus realizadores, las fotografías estaban cambiando de titularidad.

De este modo, se hace inmediatamente efectiva la regla según la cual las fotografías presentadas pasarán a ser parte del archivo de la Sociedad. Es claro que la SFAA no sólo buscaba con los concursos fomentar la actividad fotográfica de sus socios mediante el otorgamiento de distinciones sino que éstos impulsaban a la vez la realización del primer objetivo, la construcción de una amplia colección que pudiera difundirse. *Caras y Caretas* lo señalaba: “Once años de existencia cuenta ya la Sociedad Fotográfica, la que, además de reunir una soberbia colección de negativos, ha contribuido de gran manera á dar á conocer lo que de más pintoresco y artístico encierra nuestro país”<sup>17</sup>. El *Almanaque Peuser* apuntaba en esa misma dirección “una colección de 600 negativos de asuntos nacionales, cuya reproducción será en todo momento una inagotable fuente de recursos”<sup>18</sup>

Respecto de la difusión, cabe retomar parte de un discurso pronunciado a diez años de la fundación de la SFAA donde el entonces presidente, Antonio Montes, señalaba los objetivos:

Cuando 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.<sup>19</sup>

Ciertamente, estos objetivos no son exclusivos de la SFAA sino que están en consonancia con otros esfuerzos puestos en mostrar al país en sus facetas más modernas y su impulso progresista. Desde la fotografía, el trabajo realizado en este sentido es señalado tempranamente por Christiano Junior quien en 1876, en el prólogo de uno de sus álbumes, argumentaba sobre la elección de sus temas: “Hasta hoy han cuidado poco los artistas de la Ilustración en su Ilustraciones, presentando únicamente escenas del campo, donde solo se transparenta la vida rústica, prescindiendo de aquellos signos inequívocos del progreso, que elevan sus cúpulas arrogantes en el centro de las ciudades.”<sup>20</sup>

Sin embargo, ni el *corpus* de fotografías que se conserva en el Archivo General de la Nación, ni las que se encuentran publicadas en diferentes periódicos contemporáneos permitirían hacer encajar aquí las palabras de Junior. Si bien existe en los álbumes de la SFAA una enorme cantidad de imágenes de Buenos Aires en su faceta más pujante, donde algunas fotografías muestran incluso un mismo sector de la ciudad con algunos años de diferencia, señalando los cambios producidos, la SFAA no se dedica exclusivamente a lo que podrían expresar claramente los sitios emblemáticos del progreso. Nada de arrogancia en algunos bucólicos paisajes pampeanos de Pereyra ni en las escenificaciones gauchescas de Ayerza. Tampoco en muchos de los primeros premios de los concursos.<sup>21</sup> Pero, aunque distantes de la alegoría modernizadora y de sus símbolos, estas imágenes estructuran un relato que no confronta necesariamente con

---

especialmente relevante en el caso de la SFAA que ha dado a divulgación cientos de imágenes de su archivo para la prensa nacional y extranjera.

<sup>17</sup> *Caras y Caretas*, art. cit.

<sup>18</sup> *Almanaque Peuser*, Año IX, 1896, Buenos Aires.

<sup>19</sup> Cit. en Juan Gómez, op. cit. p. 137.

<sup>20</sup> Christiano Junior, *Vistas y Costumbres de la República Argentina* publicadas por Christiano Junior. Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires, 1876.

<sup>21</sup> Las fotografías reproducidas de algunos concursos se reproducen en *Caras y Caretas*, 5 mayo 1900; *La Ilustración Artística*, Año XXII, N° 1112, 20 abril 1903, p 271 a 274; Tomo XXI, n° 1060, 21 abril 1902, p. 272, 273 y 274; Año XXIII, N° 1171, 6 junio 1904, p. 380,381 y 384 –385; *Letras y Colores*, Año I, N° I, 10 de mayo de 1903

aqué. Pues tampoco sería exacto hablar de una contracara del progreso desde una perspectiva nostálgica, sino tal vez de una tradición redefinida.<sup>22</sup> Es importante señalar en este sentido, que el campo fue para algunos de los socios de la SFAA -especialmente Pereyra y su hijo L. Pereyra Iraola, pero también otros- un ámbito de acción cotidiano que implicaba no un retorno folclórico sino un camino de progreso en la producción agrícola-ganadera. De este mismo empuje derivaría la gran cantidad de fotografías de distintas razas vacunas, bovinas y caballares expuestas por la Sociedad Rural.

Cabría asumir, al menos transitoriamente, que más allá de algunas elecciones personales que podrían intentar situarse, la SFAA fue voluntariamente abarcadora. Esto no sólo respecto de la cantidad de socios, sino también de negativos y de temas, poniendo así de relieve su afán documental. Por otra parte, más que intentar descubrir oposiciones en algunos temas (campo – ciudad / caballo – ambulancia recién estrenada) debe considerárselos como coexistentes en un momento de cambio del que los fundadores de la Sociedad debían estar plenamente conscientes. Es por la percepción de la coexistencia de realidades en principio diacrónicas, de las modificaciones que se estaban dando contemporáneamente, que el sentido de documentación adquiere mayor relevancia. En el llamado al primer concurso se aclara que no se tomaría en consideración ningún negativo hecho con anterioridad a la publicación de la convocatoria.<sup>23</sup> En fotografía, evidentemente, una toma reciente implica una situación reciente.

Por otro lado, también se decía en la promoción del primer concurso que los negativos debían presentarse exentos de todo retoque. De aquí se desprende algo que Solsona pudo haber denostado, esto es, la especificidad de la fotografía como única opción. Las consecuencias de esto son la plasmación objetiva de la realidad fotografiada (que podríamos vincular a la vertiente documental) y un respeto a la lógica fotográfica que, ciertamente, convalida el nombre de la Sociedad.

Desde esta perspectiva, si bien es posible discernir dos líneas diferenciales en los usos y prácticas que hace y fomenta la SFAA y asumir que se modifica en ellas el status del operador fotográfico según se privilegien distintos aspectos dentro de las posibilidades de la fotografía, la base es la absoluta atención a los requerimientos y la lógica de la fotografía. Esto nos permite volver sobre la técnica fotográfica. Así, desde una configuración que ubicara en primer plano el aspecto técnico y la autonomía del proceso físico-químico, el dispositivo sería la única mediación *necesaria* entre las imágenes fotográficas (el registro de una huella físico-química) y la realidad. Desde esta línea de la fotografía como imagen auto-generada, como creadora de un *analogon*, que pudiera terminar en la creación de documentos -esto exclusivamente en vistas a los usos contemporáneos, no como imperativo atemporal- podría llevar a que la fotografía fuera comprendida como una construcción donde no caben los nombres.

Pero, a la vez, preguntarnos exclusivamente por la eliminación del nombre en el archivo, donde se asumiría, *a priori*, que la documentación impide toda inscripción personal, suprimiría el espesor histórico y social de la actividad colectiva de la Sociedad donde el borrado de la autoría individual se da en favor de una empresa común. El análisis debe extenderse entonces hacia los objetivos propios de la sociedad, de todos sus miembros y, en particular, de los impulsores que han pautado las normas para su funcionamiento y membresía.

---

<sup>22</sup> Respecto de esto, el proyecto de Ayerza para la ilustración fotográfica del *Martín Fierro* merece un estudio aparte donde habrán de analizarse los debates en torno al arte nacional que se llevaron adelante desde los años '80, y desde el campo literario, los distintos aspectos tradicionalistas, aunque la revalorización del poema en términos nacionalistas ha tenido su punto de condensación en 1913, con la relectura de Lugones. Cfr. 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 [1983].

<sup>23</sup> Cfr. *El Mosquito*, art. cit.

Entre los miembros fundadores existen varias afinidades: por un lado, todos pertenecían a clases sociales pudientes. Varios de ellos accedieron, también, a posiciones en el gobierno o cargos públicos. Luego, aparecen otros espacios institucionales compartidos como el Departamento Topográfico y la Sociedad Rural Argentina, este último de especial importancia para nuestro estudio.<sup>24</sup>

La pertenencia social se transforma en una razón para el vínculo societario.

Porque detrás de las adhesiones y de la entrega de los negativos y del nombre en virtud del proyecto colectivo debe asumirse, sin dudas, la base de un sentido de pertenencia no sólo a la época y a la afición por la fotografía, sino claramente, social. Cabe indicar que, por su pertenencia social así como por sus distintos lugares de acción, ellos no eran solamente testigos de una realidad que les tocaba o les venía dada sino que formaban parte de los sectores con mayor injerencia en su construcción y cambio.

La práctica fotográfica de los socios de la SFAA puede entenderse entonces como un relato sobre esa construcción que muchos de ellos estaban en efecto realizando o apoyando desde diferentes esferas de participación pública. Así, siendo un relato sobre la historia, el archivo debía permanecer abierto a las transformaciones y sumar más imágenes, más ángulos desde donde pudiera percibirse y difundirse un país que estaba atravesando una etapa de modernización y progreso.

Y de este modo, si ciertas actividades profesionales y ocupaciones aglutinaban a sus miembros, la afición a la fotografía, en tanto práctica para el tiempo de ocio, devenía otro fundamental punto de encuentro. Un lugar desde donde la percepción de la realidad mutable no sólo fue captada fotográficamente sino también desde el cual se confió al *acto fotográfico* la experiencia de esos cambios; una experiencia individual que da cuenta asimismo de una experiencia grupal desde una determinada concepción histórica y de clase. Y es que finalmente no se trata sólo de la obtención de una imagen sino, también, del ejercicio fotográfico en sí, de la *toma* como gesto.

Entonces, a la vez que cada miembro renunciaba a la exclusiva pertenencia y autoría de sus negativos se hacía por extensión titular de todos los que se encontraban en poder de la Sociedad y cada fotografía pasaba a ser sólo una fracción del documento total que la SFAA estaba gestionando. Así, podría asumirse que la eliminación del nombre particular responde, básicamente, al sentido de una autoría compartida, donde, en última instancia, sólo el proyecto puede contener la idea de autor.

\*CoNICeT. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", UBA

---

<sup>24</sup> 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 Soc. Rural. cfr. Vicente O. Cutolo, *Nuevo diccionario biográfico argentino*. Buenos Aires, Elche, 1985. En cuanto a las líneas políticas, si bien las filiaciones no son unívocas, tanto Francisco Ayerza como Leonardo Pereyra, los más fervientes y destacados socios, eran radicales y ambos, incluso, fueron exilados por razones políticas.