

caiana

Verónica Tell

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio, Universidad de San Martín – CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina

Impronta fuera de campo: Victor Delhez y la divulgación de sus “ensayos de fotografía modernista” (1929-1931)

Impronta fuera de campo: Victor Delhez y la divulgación de sus “ensayos de fotografía modernista” (1929-1931)

Verónica Tell

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio,
Universidad de San Martín – CONICET /
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Introducción

La historiografía fotográfica suele señalar la exposición de fotografías de Horacio Coppola (1906-2012) y Grete Stern (1904-1999) en los salones de la revista *Sur*, de 1935, como la primera muestra de fotografía moderna en el país.¹ Esa fue ciertamente la primera en contar con un texto-manifiesto redactado por los artistas, y en ser disparador de un texto de gran relevancia en la conceptualización de la fotografía, sus propiedades y propósitos, de autoría del joven crítico Jorge Romero Brest.² Pero no fue la primera en exhibir fotografías de lenguaje moderno: debemos retroceder a 1929 y focalizar sobre el artista belga Victor Delhez para reescribir esta línea de la historia de la fotografía local. En este sentido, es a destacar, por un lado, que un ensayo dedicado a la labor xilográfica del artista belga sea el único, hasta donde tenemos noticias, en donde se ofrece una información o interpretación, si bien escueta, sobre esta muestra y su lugar en la escena contemporánea:

Tal vez Delhez sigue con sus rayogramas las directrices de París, pero realiza una labor de pionero en Argentina, donde la fotografía generalmente se limitaba a plasmar

paisajes y retratos. Su trabajo fotográfico se expone en 1929, con una gran aceptación comercial y artística. Este éxito llega años antes del de Coppola, considerado por su influencia Bauhaus el primer fotógrafo modernista argentino.³

Por otro lado, cabe señalar que el trabajo fotográfico de Delhez –que es lo que quiero recuperar aquí– no fue expuesto ni mencionado en las principales muestras y bibliografía sobre fotografía, producidas en Argentina o en el exterior.⁴ El catálogo *Transatlantic Modernisms. Belgium-Argentina (1910-1958)*, recientemente publicado y que debía acompañar la exposición homónima que aún no pudo inaugurarse, buscó salvar esa omisión en la trayectoria de Delhez. Fui convocada por los curadores para la escritura de un breve texto;⁵ a ellos agradezco la invitación y el consecuente impulso para el presente artículo.

El desconocimiento de la obra fotográfica de Delhez se explica sin dudas por la escasa divulgación que tuvo más allá de los años inmediatos a su realización, la cual se comprende, a su vez, por las exiguas menciones que él mismo, una vez abocado de manera exclusiva al grabado, le destinó a aquella faceta temprana de su actividad artística. Así, surgen dos vías principales para llegar al Delhez fotógrafo: el relevamiento hemerográfico y la consulta a su archivo. Si la primera de estas vías es transversal a un sinnúmero de intereses y búsquedas, la del archivo personal se acota a quienes investiguen o aborden la figura de Delhez, y en este caso lo más probable es que sea en relación con su actividad en el campo del grabado –el medio con el que produjo, durante seis décadas, una obra de gran impacto visual y técnico, con diversas temáticas y poéticas. No obstante, es allí donde se preserva un curriculum mecanografiado, redactado por él mismo en 1975, en donde menciona que en 1929 realizó la “primera exposición de fotografía modernista en Buenos Aires con ensayos de fotos surrealistas y abstractos y collage refotografiado y montaje y fotogramas”.⁶ Y se conserva también allí, en uno de sus libros de recortes, la escasa documentación sobre la misma.

Victor Delhez (Amberes, Bélgica, 1902 - Chacras de Coria, Argentina, 1985) estudió en la Real Academia de Bellas Artes de Amberes y en la Universidad de Lovaina, en la que obtuvo el título de agrónomo. A principios de 1926, tras la muerte de sus padres, emigró a la Argentina. Luego de pasar siete años en Buenos Aires y otro tanto entre Cocaraya (Cochabamba, Bolivia), Santiago de Chile y El Totoral (Córdoba), en 1940 se radicó de manera definitiva en Chacras de Coria (Mendoza). Si bien en los inicios de su carrera incursionó en la fotografía, la pintura y las artes decorativas, Delhez se definía a sí mismo, fundamentalmente, como grabador. Sobre su interés por la fotografía dijo: “Mi fiebre fotográfica que se inició alrededor de 1924, se extinguió definitivamente en 1927”.⁷

No obstante esta afirmación, todo lo que conocemos de la exhibición y la publicación de su trabajo fotográfico es posterior a la declarada extinción de su interés por ella. Se concentra, muy concretamente, en tres años: entre 1929 y 1931. Es probable que el breve tiempo en que se interesó en este medio sea el motivo por el que escasea la información sobre esta faceta de su actividad artística y, sobre todo, la explicación para la ausencia (casi) total de obras fotográficas suyas. En su archivo personal hemos encontrado unas pocas imágenes atribuibles a su labor artística como fotógrafo. Lo que hallamos son fotos de la travesía marítima hacia la Argentina y que incluyen el barco, y otras del cielo y el mar. También, fechadas en 1926, hay varias fotos de ciudades y lugares de Bélgica, en general nocturnas y sin personas, y alguna representando el objeto –torres o chimeneas– en contrapicado; y, sin fecha, cinco fotos tomadas en Bolivia y el norte de Argentina. Finalmente, podríamos adjudicarle, aunque no están firmadas, media docena de fotos de estudio de objetos y composiciones propias de los nuevos lenguajes y búsquedas estéticas de la primera posguerra. Se reproduce aquí la que la familia reconoce con certezas como de su autoría y, por sus características formales y materiales, como parte de un conjunto mayor extraviado al día de hoy (**Fig.1**). Tenemos la información de que una copia o reproducción de segunda generación de cada una de sus composiciones fotográficas fue hecha en algún momento antes del fallecimiento del artista, y que han sido entregadas en conjunto

a un museo en Bélgica, pero aún ha sido imposible dar con ellas.

Así, las reproducciones publicadas en periódicos y revistas contemporáneas (o casi) a su producción, son un material invaluable para aproximarnos a esas obras. Se agregan a ellas referencias escritas en esas mismas páginas o en catálogos. Ese es el material central a partir del cual se entrama este texto. Ojalá en un futuro próximo surjan nuevos datos.



Fig. 1. [Victor Delhez]: s/t, impresión al gelatino bromuro de plata, 9 x 6 cm. Archivo V. Delhez, Chacras de Coria, Mendoza, Argentina.

Una exposición

La exposición “con ensayos de fotos surrealistas y abstractos y collage refotografiado y montaje y fotogramas” –en palabras del propio Delhez–, tuvo lugar en agosto de 1929 en la Asociación Amigos del Arte, la cual había comenzado su muy influyente trayectoria cultural en 1924 y había alojado en 1926, el mismo año del arribo del artista belga al país, una muestra suya con pinturas, dibujos y grabados, y en 1928 otra de retratos xilográficos y “composiciones libres”.⁸ La muestra fotográfica se exhibió además, en septiembre de 1929, en el hall de

los Cursos de Cultura Católica del grupo Convivio. Según el folleto de Amigos del Arte, la exhibición consistía en cincuenta y cinco fotografías. Estaban numeradas y cada una tenía una breve descripción/título. Eran seis paisajes de Buenos Aires (cuatro de ellos nocturnos), dos paisajes navales, dos objetos (Buda de Baccarat y pisapapeles), treinta y seis composiciones con objetos variados (detallados en cada obra y repetidos en varias de ellas: figurita de biscuit, espejo, mano, reglas, lámpara, collar, papel cortado, lente, cuerda, escuadra, botellas, hacha, vaso, rueditas, botellón, embudo, figuras de ajedrez, fósforos, papel de estaño, púas de fonógrafo, chinchas), cuatro fotogramas (de vaso, lámpara y pisapapel) y cinco composiciones con fotogramas. Sin dudas, un universo de objetos cotidianos puestos a jugar ante la lente de la cámara.



Fig. 2. Victor Delhez, "Elefante en libertad sobre un tablero de ajedrez", en *La Prensa*, 1 de septiembre de 1929.

Se publicaron dos notas firmadas por autores del círculo cultural Convivio –del que participaba el propio Delhez–.⁹ Además, el diario *La Prensa* le dedicó un artículo y un espacio para tres reproducciones, en días consecutivos.¹⁰ Es a señalar que *La Prensa* no sólo era uno de los periódicos más importantes y con mayor circulación en el país, sino que se revela como un espacio clave en la comunicación de lo que ocurría en el ámbito artístico y en la difusión de obras contemporáneas, en particular desde su sección ilustrada. Respecto de la fotografía en su vertiente más moderna, corresponde destacar que publicó notas breves referidas a episodios que hoy percibimos centrales,

reproduciendo cada vez, en excelente calidad de rotograbado, algunas de sus imágenes. En efecto, en sus páginas se suman a la exposición de Delhez de 1929 dos hechos destacados del año 1935: la exposición de Coppola y Stern en los salones de la revista *Sur*, y la publicación del libro *Maravillas de nuestras plantas indígenas y algunas exóticas*, de Ilse von Rentzell, de la que el diario se hizo eco reproduciendo algunas de las fotografías de Anatole Saderman allí incluidas. En 1936 reprodujo fotografías de Horacio Coppola publicadas en el libro *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica*.¹¹

La nota sin firma publicada en *La Prensa* no es muy relevante en términos de nuestro análisis pues se limita a unos elogios al “joven grabador belga” Delhez y a una breve disquisición –que se remonta a los orígenes de la fotografía– sobre su posible consideración en tanto arte, a través de la comparación con la pintura y bajo las categorías de inventiva y composición.¹² Pero sí son relevantes, y mucho, las fotos que se reproducen en el periódico al día siguiente. Por un lado, un par de escenas extrañas: “Elefante en libertad sobre tablero de ajedrez” y “Una cuerda de despertador entre dos caballos”.¹³ En la primera (Fig. 2), la estatuilla realista de un elefante se cuela entre las figuras de peones, reina, torre y caballo, desarticulando tanto la lógica del juego como aquella del lugar de los objetos en el hogar. En cierto modo, la figura animal y el ajedrez son reducciones o modelos a escala –del mamífero más grande sobre la tierra y de un sistema que replica jerarquías, poder y servicio–; y en esa escena la fuerza animal irrumpe en la racionalidad del juego.

De modo semejante, y también con una iluminación que refuerza los contrastes entre las luces y sombras, en la segunda imagen los equinos –del mismo juego de ajedrez– salen de su lugar para situarse junto a otro objeto –elemento interno de un reloj, emblema de racionalidad, orden y control–, también desprovisto de su función original (Fig. 3). Algo relativo a lo reducido y lo domesticado aparecen en estas dos imágenes. Por su parte, la tercera reproducción en el periódico corresponde a un leve contrapicado de las chimeneas de un transatlántico (Fig. 4). Esta última imagen evidencia la exploración de los puntos de vista y la maleabilidad de la

cámara. Sobre este tipo de obras se detiene Isidro de Anzoátegui en su breve reseña (no ilustrada) de la exposición, publicada en *Criterio*, revista católica de corta vida (1928-1930).



Fig. 3. Victor Delhez, “Una cuerda de despertador entre dos caballos”, en *La Prensa*, 1 de septiembre de 1929.

Existe, sin embargo, en la obra expuesta, una serie de paisajes – números 1 a 8 del catálogo– que acusa en su autor una manera distinta, fundada ya directamente en las posibilidades de la fotografía. El fotógrafo aquí es el desfalsificador de las imágenes acomodadas en los estantes del aire por ese extraño sentido de la perspectiva que poseen nuestros ojos. La máquina, sin el poder de acomodación de los ojos, sin las riendas de alambre de la perspectiva, mira en las ciudades de Delhez altos edificios peligrosamente inclinados como si estuvieran apuntalándose de cabeza en una nube... Y cada patio desde la altura es para ella un vértigo suicida.¹⁴



Fig. 4. Victor Delhez, “Impresión de un trasatlántico”, en *La Prensa*, 1 de septiembre de 1929.

En este breve comentario, el autor apunta una diferencia entre la visión ocular (binocular) y la de la cámara en lo que hace a la perspectiva. En su argumento, el volumen y el espacio que perciben los ojos desaparecen en la fotografía, y sobre la superficie lisa solo quedan los tamaños. Y afirma que Delhez trata el paisaje desde el objetivo de su máquina “como si quisiera rescatarlo del engaño de los ojos”. Más allá de lo particular de este argumento que trastoca las posiciones esperables entre lo “engañoso” y lo “desfalsificador” referido a la visión directa y a la fotografía, se hace interesante su punto de partida. Considerando que aun un siglo después de su invención la fotografía parecía seguir imponiendo a los comentaristas y críticos, a escala internacional, la necesidad de una reflexión respecto de su relación con la pintura y su historia –tal como la nota en *La Prensa* arriba referida–, se hace notorio que Anzoátegui no menciona siquiera a la pintura. Sus comparaciones son con la visión ocular, con la música (afirma que la máquina tiene “un papel semejante al del instrumento musical con relación a la obra del compositor”) y con otras imágenes fotográficas (comenta elogiosamente las imágenes de Delhez contraponiéndolas a

efectos más vulgares obtenidos con la cámara fotográfica).

Por su parte, bajo el título de “La nueva fotografía. Fotografía suprarrealista”, Tomás de Lara ofrece una valiosa descripción de las imágenes:

El artista belga Victor Delhez sacó del misterio cincuenta y cinco ensayos de arte fotográfico. Adivinó su existencia; equilibró sus posibilidades; creyó en la belleza de un surtidor de luces, supo combinar un milagro de cristales y una estrella de sol en una composición de lo inverosímil; y con reales objetos, humildes y perdidos o raros –púas de fonógrafo, pisapapeles, cartones, ídolos, muebles acerados, juguetes, alfiles de ajedrez, manos humanas– es decir, fuentes de sombra, de luz, de efectos, de misterios, puso la pasión del arte en la suprema mentira de un retratado reflejo o en la suprema verdad del espíritu que ha sabido infundir a sus fotografías.¹⁵

El escrito estaba acompañado por la reproducción de una fotografía y tres fragmentos que recortaban objetos fotografiados: una figurilla en cristal de Baccarat, espejos y lentes dan cuenta de una búsqueda en torno a las luces, la transparencia y las proyecciones de sombras.

A la luz de la “desfalsificación” de la que habla Anzoátegui y de la “suprema verdad del espíritu” que menciona de Lara, son muy interesantes las palabras con las que, según el amigo y biógrafo del artista, el escritor boliviano Fernando Díaz de Medina, Delhez respondió al pedido de sintetizar sus ideas:

La buena máquina fotográfica es un ojo magnífico que nunca se equivoca ni quiere engañar. Está dotado de psicología robusta y sincera, de una sola pieza, donde actúan correctamente todos los elementos físicos que la constituyen. Es, entre otras cosas, un buen detective. Cuando interpreta lo hace por leyes inamovibles, que pueden conducir a resultados infinitamente variables. Los fotogramas son el primitivismo inconsciente del arte fotográfico.¹⁶

Llama la atención en estos tres breves textos la apelación a un carácter común llamado verdad, desfalsificación o sinceridad. Y es interesante la interpretación de Delhez según la cual la fotografía tiene en el fotograma un precedente del que, también, surge una verdad irreprimible. La fotografía, ligada a la óptica y sus leyes, funge como detective –agregaremos, una actividad plenamente consciente, voluntaria y acechadora– en tanto el “primitivismo inconsciente” anida en los fotogramas.¹⁷ Las palabras de Delhez son pocas y no conocemos otras reflexiones suyas sobre fotografía, de modo que mayores inferencias serían especulativas. Por eso solo referiré, al paso, el nombre de Walter Benjamin y su idea de inconsciente óptico,¹⁸ y la imagen del primigenio elefante sobre varios escaques del tablero de ajedrez, juego cuyas leyes inamovibles permiten estrategias de variabilidad infinita.

Volvamos ahora a las obras: los artículos se añaden al folleto de la exposición para brindar una idea sobre las piezas exhibidas, sobre la variedad del conjunto, y sobre las vinculaciones con distintas vertientes de la vanguardia fotográfica europea, de la Nueva Objetividad a la Nueva Visión, pasando por la influencia del Surrealismo. Podría decirse que la multiplicidad de lenguajes está en consonancia con aquella que había presentado Laszlo Moholy Nagy en su libro *Pintura, Fotografía, Film*, de 1925.¹⁹ Sin adherir a un único lenguaje o corriente, Delhez echaba mano a los recursos de la fotografía directa, del fotomontaje y del fotograma en una exposición que, no obstante su novedad, parece haber pasado desapercibida o haber sido olvidada entre quienes se interesaron por la fotografía moderna poco después.

Porque es más que probable que tanto Horacio Coppola como Jorge Romero Brest²⁰ vieran esta exposición. Ambos impulsaron la formación del Cine Club, el cual comenzó a exhibir films públicamente en la sede de la Asociación Amigos del Arte el 21 de agosto de 1929. En su libro antológico *Imagema* (1994), además, Coppola señala haber visto allí la exposición de Alfredo Guttero, ocurrida en septiembre de ese mismo año. Estos datos indican una frecuentación del espacio de la Asociación Amigos del Arte en momentos muy cercanos a la muestra fotográfica del

belga. Por cierto, también participó de la creación del Cine Club Jorge Luis Borges, quien sí se vio conectado con Delhez a través de su “Séneca en las orillas” republicado en *Sur*, según se verá enseguida. Con la mención a esta publicación emblemática llegamos a la figura de Victoria Ocampo –vinculada a la Asociación Amigos del Arte y creadora de *Sur* poco más de un año después, en 1931–, revista clave para el último episodio del belga en la difusión de su trabajo fotográfico. Pero antes de avanzar sobre *Sur* notemos que Amigos del Arte sería sede del Primer Salón Anual de Fotografía, organizado en 1930 por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, y que Delhez participó con una única fotografía –“Jarrón con gato siamés”, según consta en el catálogo–. No tenemos registro de la foto expuesta, aunque existen en el archivo del artista dos fotografías de un gato siamés junto a una mujer joven, de identidad desconocida.

Una revista

En 1934 de Guillermo de Torre –integrante del consejo de redacción de *Sur* y otro de los socios fundadores del Cine Club Buenos Aires– publicó la nota “La fotografía animista” en *Gaceta de Arte*, revista tenerifeña de marcada afinidad surrealista.²¹ En un panorama internacional, de Torre situaba a Victor Delhez y a Horacio Coppola como los referentes en la Argentina de una nueva fotografía marcada, entre otros rasgos, por los movimientos libres de la cámara y la variedad de los puntos de vista (rasgos que, en su argumento, surgieron de las rupturas y propuestas estéticas practicadas antes en el cine). Si nos preguntamos por la reunión de esos dos nombres en 1934 –cuando ya habría cedido el interés de Delhez por la fotografía y faltaba un año para la primera exhibición del trabajo del argentino, junto a Stern–, solo hay una respuesta: *Sur*.

Ciertamente, lo circulado en sus páginas estaba en mente del escritor y crítico español. En el primer número de la revista se publicaron cuatro fotografías bajo el nombre de Delhez: dos con el texto “Palo borracho – Argentina” y otras dos como “Inscripciones de carros”. En los números cuatro y cinco se reunían conjuntos de siete y seis imágenes bajo el título “Siete temas de Buenos Aires”, de Coppola.²² Todas estas imágenes se ajustan a la descripción que daba el escritor

español sobre las búsquedas estéticas de la nueva fotografía: diversificación de los ángulos de visión, ruptura con la horizontalidad, búsqueda de detalles y contrastes –y consecuente capacidad de promover una “revolución por el ojo” y de revelar una subjetividad artística–.

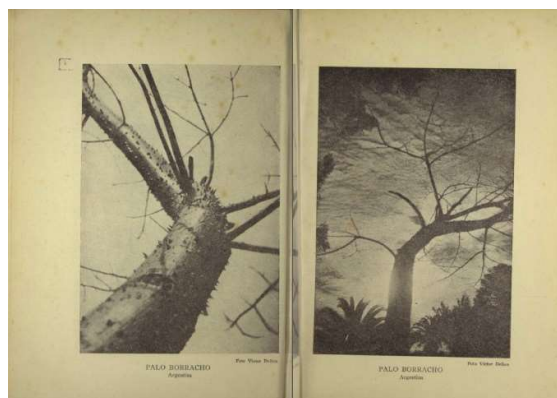


Fig. 5. Victor Delhez, “Palo Borracho. Argentina”, en *Sur*, año 1, n° 1, verano 1931, páginas sin numerar.

En el caso de las fotos de los palos borrachos (Fig. 5), del artista belga, se trata de una doble página.²³ Contrariando la lectura usual, aparece en la página izquierda lo que podría ser un detalle o acercamiento del árbol representado más cabalmente en la página siguiente. Por otra parte, ambas generan cierta imprecisión: en la imagen de la derecha se produce a causa del fuerte contraluz, y en la de la izquierda, a través del contrapicado, con la consecuente pérdida de la línea de horizonte. En la puesta en página, con la palabra “Argentina” en el epígrafe, estas imágenes seguían el esquema de las cuatro fotografías anónimas de paisajes argentinos de zonas geográficas tipificadas que se publicaban en ese mismo número de *Sur*, que además del nombre del país indicaban en sus epígrafes: Paisaje de las pampas, Paisaje Andino (el Tupungato), Zona Tropical: Cataratas del Iguazú, Paisaje Austral: Tierra del Fuego. Pero solo en eso coinciden. Por lo demás, se diferencian en que el par que representa los palos borrachos, a doble página, es legible de modo relacional, y en que no se inscriben ni en un paisaje ni en una locación geográfica determinada. Las imágenes de Coppola, por su parte, ya han merecido múltiples lecturas e interpretaciones,²⁴ de modo que solo mencionaré que eludían las zonas más convencionales de la iconografía porteña o la manera de representarlas, y que los reflejos y

las proyecciones de sombras, los encuadres no ortodoxos y las tomas en picado hacían evidente un lenguaje fotográfico moderno.

En las fotografías de los tres conjuntos mencionados –Delhez, Coppola y paisajes anónimos– se reitera una situación autónoma e independiente respecto de toda nota o artículo, lo cual señala un empleo novedoso en el contexto editorial de la época.²⁵ Esto cambia en las otras dos fotos del belga en el número inaugural de la revista. En dos páginas se despliegan composiciones de fotografías (cuatro en la página izquierda, cinco en la derecha) de carros con inscripciones (**Fig. 6**).²⁶ Estas imágenes, sin dudas hechas por encargo, se vinculan con el texto “Séneca en las orillas” –de Jorge Luis Borges, publicado a veinte páginas de distancia– que recoge y valora poéticamente las inscripciones en los carros porteños. Además de varias páginas, había dos años de diferencia entre la escritura del texto y la búsqueda de las fotografías, ya que lo de Borges había sido publicado antes en otra

revista.²⁷ Entonces, si Borges fue “cazador de esas escrituras: epigrafía de corralón que supone caminatas y desocupaciones más poéticas que las efectivas piezas coleccionadas”,²⁸ Delhez fue simultáneamente perseguidor de las huellas del cazador y de lo cazado. De la ciudad, de las calles, de los carros, el fotógrafo recortó las palabras. En picado, de frente o de modo oblicuo aparecen los textos encuadrados: “Me lo hubieras dicho” o “Yo voy y vengo. A nadie envidia le tengo” –el primero y parte del segundo de estos relevado por el mismo Borges–, entre otros. Estas fotografías de los fragmentos de carros aparecen en la revista separadas por bordes blancos allí donde se superponen unas con otras y arman una forma irregular contenida por rectángulos verticales grises enmarcados en las páginas. Así, Delhez opera encuadrando y enmarcando, es decir tanto en el plano de la fotografía como en el del diseño y expone, en ambos órdenes, una concepción parejamente moderna.

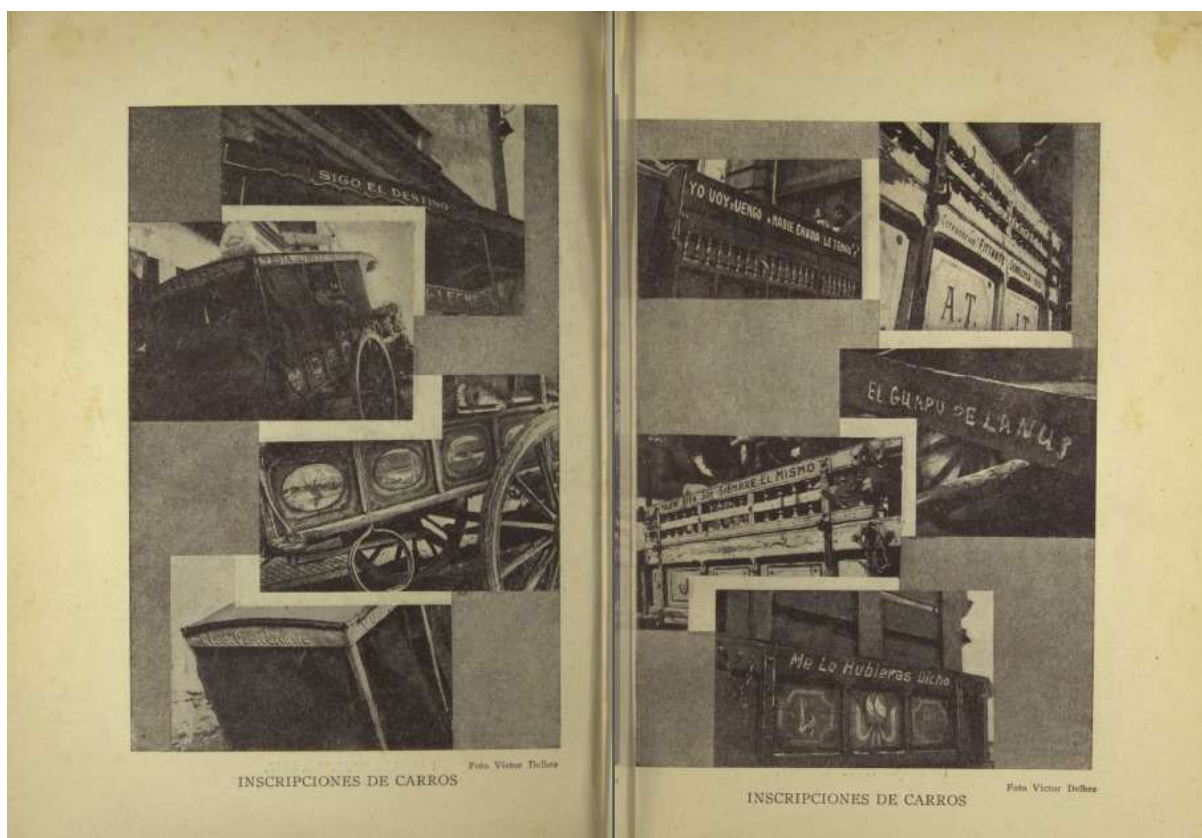


Fig. 6. Victor Delhez, “Inscripciones de carros”, en *Sur*, año 1, n° 1, verano 1931, páginas sin numerar.

El segundo número de *Sur* vuelve a contar con la participación del belga. De nuevo, se da bajo formas distintas. Cuatro imágenes llevan su nombre en el pie de foto. Se trata de dos fotografías de objetos pertenecientes a la Exposición de Artes e Industrias Británicas,²⁹ otra con un fuerte juego de sombras y sin mayor dato que “Pescado”. La cuarta es afín temáticamente a las fotos de máquinas voladoras de la exposición británica, pero se diferencia técnica y formalmente: es un fotomontaje que bajo el título “Hélice” establece un juego entre el todo y la parte, al poner un pequeño aeroplano sobre la superficie acerada de una hélice (Fig. 7).

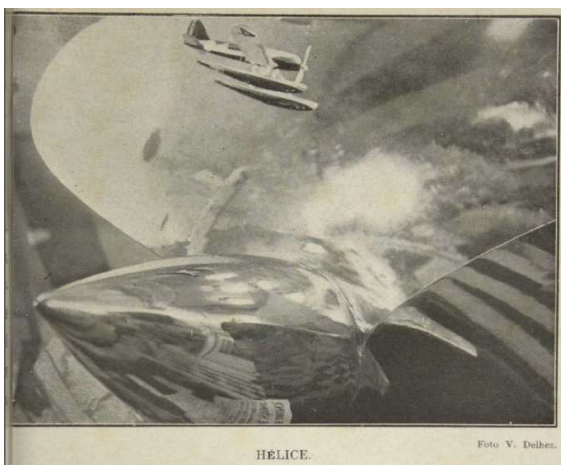


Fig. 7. Victor Delhez, “Hélice”, en *Sur*, año 1, n° 2, otoño 1931, página sin numerar.

Por otro lado, se publican más de media docena de diálogos formales sin firma, pero que sin dudas podemos atribuir a Delhez dado que tres de los epígrafes indican, también, “Exposición Británica”.³⁰ Los diálogos consisten en yuxtaposiciones de imágenes en el interior de una página o en dobles páginas que buscan exponer semejanzas visuales entre formas naturales y de producción humana, ya sean de índole cultural y remotas en tiempo y espacio, o industriales recientes (Fig. 8). Tanto en las formas naturales como en el acercamiento a detalles industriales, es clara la afinidad con la fotografía alemana contemporánea, en particular con las obras de Karl Blossfeldt en el libro *Urformen der Kunst* (Las formas originales del Arte) –de donde Delhez toma fotografías para sus correspondencias visuales– y de Albert Renger-Patzsch en *Die*

Welt ist schön (El mundo es bello), ambos publicados en 1928. Ahora bien, es igualmente clara la distancia que adopta Delhez frente a la práctica fotográfica en sí y, en este sentido, también es perceptible una afinidad con el universo Dadá y de los *monteur*. Y esto no tanto por los recursos como la superposición –que Delhez no comparte con un John Heartfield o una Anna Höch–, como por el empleo de materiales preexistentes y la recontextualización para subrayar o modificar sentidos. Con esto, Delhez se reorienta hacia un ejercicio visual complejo más allá de la imagen fotográfica exenta, y pone en juego, con mayor alcance que en los palos borrachos o las inscripciones de carros, la materialidad y la visualidad de la revista. Es decir, la producción fotográfica que Delhez había explorado en la multiplicidad de lenguajes modernos da paso aquí, además, a la apropiación de imágenes ajenas (de Blossfeldt, pero también de Max Schmidt –*Kunst und Kultur von Peru*, 1929–, y de Otto Fischer –*Die Kunst Indiens, Chinas und Japans*, 1928)³¹ y a las exploraciones significantes del diseño gráfico (otra disciplina que las vanguardias europeas estaban reinventando entonces, en estrecha relación con la fotografía). Quizás pueda leerse este desplazamiento puntual operado en las páginas de *Sur* como la evidencia del que tuvo –o estaba teniendo–, en el universo de intereses de Delhez, la fotografía toda.

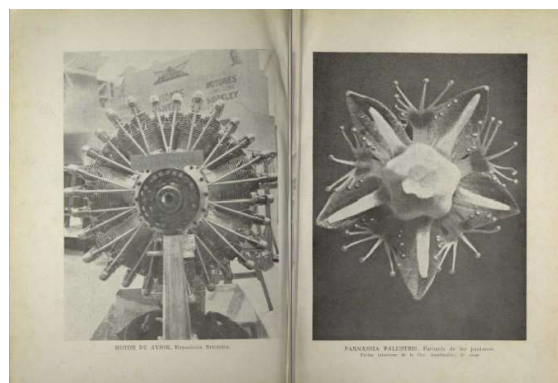


Fig. 8. [Victor Delhez, composición de dos fotografías en doble página], en *Sur*, año 2, n° 1, otoño 1931, páginas sin numerar.

Conclusiones

Las particiones académicas de los objetos de estudio se hacen eco de las divisiones entre campos disciplinares y de las trayectorias

individuales; también las magnifican a veces. En este caso, en los años posteriores se fueron definiendo las rutas de Victor Delhez y de Horacio Coppola, y con ello las miradas que se les dirigieron. Mucho de lo que siguió a estos años tempranos es conocido. Después de la publicación de las fotos de Coppola en *Sur*, la propia revista alojaba en su redacción la exposición del argentino junto con Grete Stern. El intendente de la ciudad, Mariano de Vedia y Mitre, fue invitado por Victoria Ocampo a visitar la exhibición, y eso condujo a la comisión del que terminó siendo uno de los fotolibros más conocidos de nuestro país, *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica*, un volumen central para el imaginario urbano. Las fotografías eran de Coppola y los textos de Isidro Anzoátegui y de Alberto Prebisch, este último cercano también al grupo cultural Convivio, y luego a *Sur*; y arquitecto del Obelisco erigido en conmemoración del cuarto centenario de la fundación de la ciudad.

Entretanto, Delhez había exhibido las series xilográficas sobre *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, en dos muestras consagratorias en la Asociación Amigos del Arte, en 1932 y 1933. Poco después se mudó a una estancia en el estado boliviano de Cochabamba, Bolivia, donde realizó su serie sobre los Evangelios. Y mientras en abril de 1936 Coppola ascendía en el montacargas del Obelisco para obtener, mediante fotografía y film, registros de una modernidad creciente, Delhez presentaba en una sala de Amberes estampas sobre los Evangelios junto a otras de temas bolivianos y algunas de *Les Fleurs du Mal*, sumergiéndose cada vez más en las fuentes de una tradición gráfica e iconográfica occidental en la cual se distinguiría como maestro.

Notas

¹ También yo suscribí a esa idea en “Entre el arte y la reproducción: el lugar de la fotografía”, en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comps.) *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 242-26. Además: Luis Priamo, Grete Stern. *Obra fotográfica en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995. La idea se replica en Patricia Artundo, “Cronología” y en Natalia Brizuela, “Horacio Coppola y el extrañamiento de lo real”, ambos en AA. VV., *Horacio Coppola - Los Viajes*, Buenos Aires, Jorge Mara La Ruche, 2009.

² Jorge Romero Brest, “Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern”, *Sur*, n° 13, 1935, pp. 91-102. Un análisis pormenorizado de ese texto se encuentra en Verónica Tell, “Entre el arte y la reproducción: el lugar de la fotografía”, *art. cit.*

³ Henri Delanghe, “Victor Delhez y el arte del grabado en la Argentina”, en AAVV, *En los deltas de la memoria. Bélgica y Argentina en los siglos XIX y XX*, Leuven, Leuven University Press, 1998, pp. 193-200. Por su parte, Patricia Artundo menciona la existencia de la exposición sobre la base del curriculum de Delhez (1975), pero no ofrece informaciones sobre la misma, en “La fotografía en la revista *Sur*: Víctor Delhez, fotógrafo”. *I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas. Ficciones metropolitanas: revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana*, Espigas, 2017, http://publicaciones.espigas.org.ar/index.php/espigas/artundo_fotografia#popup (acceso 6 de julio de 2021).

⁴ La exposición antológica *Mundo propio. Fotografía moderna argentina 1927-1962* (Malba, marzo-mayo 2019) y su extenso catálogo no exhiben ni mencionan obras suyas. Tampoco *Photography in Argentina. Contradiction and Continuity* (J. Paul Getty Museum, 2017 – Fundación Proa, 2018), ni libros previos como Valeria González, *Fotografía en la Argentina 1840-2010*. Buenos Aires, Fundación Alfonso y Luz Castillo Arte x Arte, 2011. En este contexto deben ser señalados como excepciones Rubén Biselli, “Tecnologías comunicacionales y procesos culturales modernizadores: el lugar de la fotografía en la revista *Sur* durante la década del ‘30”, *La Trama de la Comunicación*, v. 7, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario, 2002, <https://latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/241> (acceso 6

de julio de 2021); Verónica Tell, “*Latitud-Sur: coordenadas estético-políticas de la fotografía moderna en Argentina*”, en AA.VV., *Territorios de Diálogo, España, México y Argentina, 1930-1945*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006, pp. 195-201; Raúl Antelo, “A protossemlhança fotográfica: trabalho de luto”, en *Vetores: artes visuais em debate*, São Paulo, Ministério de Cultura/ Banco do Brasil, setembro, 2015, pp. 7-19; y Patricia Artundo, “La fotografía en la revista *Sur*: Víctor Delhez, fotógrafo”, *op. cit.*

⁵ Verónica Tell, “Delhez and Photography: the Relevance of a Fleeting Interest”, en *Transatlantic Modernisms. Belgium-Argentina (1910-1958)*, Ostende, Muzee, 2020, pp. 48-61. Los curadores de la exposición y editores de su catálogo son: Juan Cruz Andrada, Laurens Dhaenens, Emma Driesprong y Adriaan Gonissen.

⁶ Víctor Delhez, “Victor Delhez: actividades, estudios obra”, mimeo, 1975. Su archivo-taller se encuentra en Chacras de Coria, en el estado y orden en que lo dejó el artista al momento de su fallecimiento, en 1985. Agradezco a su nieto Cristóbal Farmache el acceso y su generosa colaboración para buscar el material fotográfico.

⁷ Citado en Guillermo Petra Sierralta, *Victor Delhez*, Mendoza, Sociedad Argentina de Escritores, 1969, p. 70.

⁸ Cf. Silvia Dolinko, “Engravings of a flemish artist in Argentina”, en *Transatlantic Modernisms. Belgium-Argentina (1910-1958)*, Ostende, Muzee, 2020, pp. 62-87.

⁹ Así fue hasta la renuncia como director de la publicación de Atilio Dell Oro Maini, en noviembre de 1929, ocasión en la que Delhez, Tomás de Lara e Ignacio B. Anzoátegui –quienes escribieron sobre la exposición de Delhez– se separaron también de la revista *Criterio*. Tras el “cisma” originado por diversos factores ideológicos y también por divergencias estéticas, se abrió *Número*, una nueva publicación más afín a las vanguardias y a la renovación de los lenguajes y formas artísticas, la cual tuvo como secretarios a Anzoátegui y de Lara, y la participación de Delhez (cf. Lucas Adur, “*Número*, una cruzada intelectual”, en *Criterio digital*, n° 2455, <https://www.revistacriterio.com.ar/bloginst-new/2019/01/31/numero-una-cruzada-intelectu> al/ 2019 (acceso 6 de julio de 2021). Sobre la religiosidad de Delhez y su vínculo con el grupo Convivio, cf. Dolinko, “Engravings of a flemish artist in Argentina”, *op. cit.*

¹⁰ 31 de agosto de 1929 y 1 de septiembre de 1929.

¹¹ “De la flora argentina”, por Ilse von Rentzell, *La Prensa*, sección Cuarta, 5 de enero; 23 de febrero; 22 de marzo; 3 de mayo; 5 de julio; 8 de

noviembre de 1935. En referencia a la trama que se tejió entre ciertos espacios, notemos que algunas fotos de plantas de Saderman fueron expuestas en junio del año siguiente en la Asociación Amigos del Arte. Las fotos de Coppola se reproducen en la segunda sección de *La Prensa*, el 29 de octubre.

¹² La nota comienza con la pregunta de si puede considerarse a la fotografía como un arte. Finalmente afirma: “Observando con atención las copias que allí exhibe se ve bien que la cámara oscura ofrece múltiples posibilidades de satisfacción artística cuando se la emplea con exacta comprensión de lo que es la forma plástica y la estructura material de las cosas.”

¹³ “El en Salón de la Asociación Amigos del Artes realiza Víctor Delhez una exposición de fotografías originales”, *La Prensa*, 1 de septiembre de 1929. La mención de que se trata de “fotografías originales” merecería un análisis mayor al que cabe en este artículo: si el término refiere a la idea de lo novedoso o si se vincula con la noción de “original” que, paradójicamente aplicada a una obra múltiple, se instituyó en el ambiente del grabado en la búsqueda por valorizar la impresión hecha por el propio autor, firmada y numerada, cf. Dolinko, “Engravings of a flemish artist in Argentina”, *op. cit.* De modo provisorio podríamos inferir que en el contexto de *La Prensa* pueda adjudicarsele a “original” un sentido intermedio, implicando fotografías autónomas, “obras de arte” desligadas de una función ilustrativa o documental.

¹⁴ I.B.A. [Isidro Anzoátegui], “Exposiciones. Víctor Delhez”, *Criterio*, 12 de septiembre de 1929. Cabe mencionar que Anzoátegui –escritor, docente y abogado católico y con afinidad con el nacionalsocialismo– escribiría, siete años más tarde, uno de los textos del libro con fotografías de Horacio Coppola, *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica*. El libro cuenta más de doscientas fotografías, y el otro texto es de Alberto Prebisch quien, por cierto, era también cercano al grupo Convivio y escribió en *Criterio* sobre el trabajo xilográfico de Delhez expuesto en Amigos del Arte en 1928.

¹⁵ Tomás de Lara, “La nueva fotografía. Fotografía suprealista”, *La Raza*, año 10 n° 225, segunda quincena de noviembre de 1929.

¹⁶ Fernando Díaz de Medina, *El arte nocturno de Víctor Delhez. Biografía poética con 64 grabados del artista*. Buenos Aires, Losada, 1938. El autor afirma que las palabras de Delhez fueron destinadas a un diario vespertino, pero no cita la referencia del periódico y no hemos hallado aún el artículo original del que proceden. También afirma que Delhez realizó fotografías para

publicidades. Hemos hallado en su archivo la tapa de *Boletín Philips*, año 2, n° 20, diciembre de 1929 donde se reproduce una fotografía de producto que podemos atribuirle.

¹⁷ Señalemos que la fotografía emplea el dispositivo óptico que regula la perspectiva y el foco mientras que el fotograma es la impronta obtenida ante el contacto directo de los objetos con la superficie sensible y por el hecho de haber sido –o no, o en qué grados– atravesados por la luz.

¹⁸ Afirmaba Benjamin en "Pequeña historia de la fotografía", de 1931: "La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo, distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana" (en: *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p 26).

¹⁹ *Malerei, Photographie, Film* (Munich, Albert Langen Verlag, 1925) fue un libro pionero en su concepción amplia de la fotografía y sus potencialidades estéticas. Esta reunión de ensayos programáticos se convirtió enseguida en una referencia insoslayable para la vanguardia fotográfica europea, incluida la Unión Soviética.

²⁰ Más tarde Romero Brest escribiría sobre los grabados del artista belga ("Grabados de Víctor Delhez", *Argentina Libre*, Buenos Aires, 8 de julio de 1943). Por otra parte, recordemos que en 1935 en la misma *Sur*, el crítico publicó un largo texto sobre la exposición de Coppola y Stern realizada en los salones de la revista. Retomaba allí el todavía vigente debate sobre la artísticidad de la fotografía para concluir que el verismo de las obras de estos fotógrafos interpretaba el sentido moderno del arte. Comenzaba así: "Una exposición de fotografías en Buenos Aires no debiera parecer de tan extraordinaria importancia, como le atribuyo, si no se advirtiera que es acaso la primera manifestación seria de "arte fotográfico" que nos es dado ver. Las fotografías de Coppola y Stern plantean ante nosotros problemas de distinto orden: técnicos, filosóficos, sociales, que es necesario tener en cuenta para juzgar su obra". Vista la fotografía bajo el prisma de la relevancia social, es claro que la muestra de Delhez difícilmente podría haber interesado a Romero Brest en términos críticos.

²¹ *Gaceta de Arte, revista mensual de cultura*, año 3, n° 24, marzo 1934. La publicación, dirigida por Eduardo Westerdahl contaba con la declaración de André Breton que la calificaba de surrealista. Mostraba, a la vez, una fuerte inclinación hacia la Bauhaus y el constructivismo.

²² Números de primavera de 1931 y verano de 1932.

²³ En páginas de papel ilustración sin numerar, están insertas entre las páginas 88 y 89, y enmarcadas por sendas reproducciones de obras de Picasso.

²⁴ A la bibliografía consignada en otras partes de este trabajo y en particular en la nota 27 pueden sumarse artículos del reciente libro editado por Natalia Brizuela y Alejandra Uslenghi: *La cámara como método*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2021.

²⁵ Sobre el lugar de la fotografía en *Sur*, ver Biselli, "Tecnologías comunicacionales y procesos culturales modernizadores: el lugar de la fotografía en la revista *Sur* durante la década del '30", *op. cit.*

²⁶ Aparecen, como todas las páginas de ilustración, sin numerar. Están insertas entre las páginas 152 y 153, y enmarcadas por sendas fotos de paisajes de Brasil, de autor no identificado. "Séneca en las orillas" comienza en la página 174.

²⁷ Jorge Luis Borges, "Séneca en las orillas", *Sur*, año 1, n° 1, verano, 1931, pp. 174-179. Es interesante señalar, en esta trama de espacios e individuos, que "Séneca en las orillas", del que *Sur* ofrecía una versión con un final acortado, fue publicado originalmente 1928 en la revista *Síntesis*, y en 1930 fue retomado por su autor con escasas variantes en *Evaristo Carriego*, libro que contaba con la reproducción de dos fotografías de Coppola. Sobre cruces entre Borges, Coppola y *Sur*, ver Verónica Tell, "Portraits of places: Notes on Horacio Coppola's Photography and Short Urban Films", en *Journal of Latin American Cultural Studies.Travesía*, 2015. Sobre estas dos fotografías en particular, ver Adrián Gorelik, "Horacio Coppola, 1929. Borges, Le Corbusier y las casitas de Buenos Aires", in AAVV: *Horacio Coppola. Fotografía*, Madrid, Fundación Telefónica, 2008; Luis Priamo, "El joven Coppola", en AA.VV. *Horacio Coppola. Los viajes*, Buenos Aires, Jorge Mara La Ruche, 2009.

²⁸ Borges, "Séneca en las orillas", *op. cit.*

²⁹ "Pájaro volante del siglo XVIII" (cuyo negativo hemos hallado en el archivo Delhez) y "Barco Volante del siglo XVIII". La Exposición británica de Artes e Industrias se realizó entre marzo y abril de ese mismo año en el Pabellón de la Sociedad Rural Argentina, es decir que no medió casi tiempo entre las tomas fotográficas de Delhez y la edición de otoño de *Sur*.

³⁰ "Engranaje", "Viruta de acero", "Motor de avión".

³¹ Un análisis de estas fotos y relaciones se encuentra en Artundo "La fotografía en la revista *Sur*: Víctor Delhez, fotógrafo", *op. cit.*

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Tell, Verónica; “Impronta fuera de campo: Victor Delhez y la divulgación de sus ‘ensayos de fotografía modernista’ (1929-1931)”, en *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n° 19 | segundo semestre 2021, pp. 1-12.

URL:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articulos/article_2.php&obj=411&vol=19

Fecha de recepción: 8 de julio de 2021

Fecha de aceptación: 5 de octubre de 2021