

Paula Bertúa. Poética de la reinención. (Auto) cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 74-92.

Poética de la reinención.

(Auto) cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern

Paula Bertúa (UBA – CONICET)

Resumen

En este trabajo se analiza una serie de fotomontajes elaborados por la fotógrafa Grete Stern para ilustrar una columna psicológico-sentimental de la revista femenina *Idilio*. En ellos, Stern retomó, mediante la cita y la apropiación, fotografías ya concebidas, propias y ajenas, para intervenirlas en nuevas composiciones que resignifican sus efectos estéticos, redefiniendo, a su vez, el rol de la práctica artística en un medio de masas.

Palabras clave

Fotografía – Cita – Apropiación – Montaje – Grete Stern.

Grete Stern en *Idilio*

En agosto de 1948 la fotógrafa Grete Stern comenzaba un trabajo en colaboración de largo aliento que significaría una intervención cultural singular y original en el campo de las publicaciones populares argentinas de mediados de siglo. Convocada por el sociólogo Gino Germani participaría en una columna de consultorio psicológico-sentimental llamada “El psicoanálisis le ayudará” en la revista femenina *Idilio*, de la Editorial Abril.¹ La sección fue el producto de una intervención interdisciplinaria, que

¹ *Idilio* se comenzó a publicar el 26 de octubre de 1948, por la editorial Abril, fundada por Césare Civita. En sus páginas convivían una serie de géneros discursivos habituales en las revistas dirigidas a la mujer: cartas de lectoras, columna de consultorio sentimental, artículos referidos a problemáticas hogareñas, moda y belleza, publicidades e historias de amor, y novelas por entregas. Combinaba, en iguales proporciones, la selección y recopilación de notas importadas con las de producción local. Algunas secciones fijas, como los noticieros cinematográficos nacionales. A lo largo de los primeros cuatro años de existencia la revista mantuvo características visuales y de contenido relativamente homogéneas. Su formato era mediano y las secciones respondían a las exigencias del nuevo periodismo: artículos breves, información de fácil lectura, abundancia de fotografías e ilustraciones.

Paula Bertúa. Poética de la reinención. (Auto) cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 74-92.

conjugó saberes provenientes del psicoanálisis, la sociología y el arte de vanguardia y los transmitió, mediante diversas operaciones culturales y retóricas, en un registro adaptado al gran público, en un lenguaje que sintonizara con el imaginario medio y popular.

“El psicoanálisis le ayudará” abonaba cierta idea de la *self made woman*, una mujer joven y moderna capaz de construirse a sí misma. Gracias a la ayuda del psicoanálisis -y del especialista encargado de administrar dicho dispositivo- se podían detectar y, con empeño y buena voluntad, resolver los “complejos del alma”. Se aseveraba que el bienestar en distintos órdenes de la vida (pareja, vínculos familiares y amistosos, trabajo) podía alcanzarse y dependía de la propia voluntad, del carácter. “Queremos ayudarle a conocerse a sí misma, a fortalecer su alma, a resolver sus problemas, a responder a sus dudas, a vencer sus complejos y a superarse” (*Idilio* Nro.2, 1948: 2) con la frase precedente, *Idilio* estimulaba a sus lectoras, a partir del segundo número, a enviar cartas en las cuales relataran sus sueños y expresaran sus preocupaciones y conflictos más íntimos. La sección se ofrecía como consultorio por correspondencia, un medio que vehiculizaba la enunciación de una demanda de atención de las problemáticas relacionadas con la psiquis y también con el dominio de las relaciones sociales (amorosas, familiares, laborales).

La sección “El psicoanálisis te ayudará” fue el producto discursivo-visual de un colectivo, un trabajo en colaboración, de elaboración plural, una escritura con intervención de varias manos y miradas. Una clara división del trabajo y de las responsabilidades que atañían a cada integrante del grupo creativo operó desde el comienzo en una distribución amistosa de tareas: el editor y psicólogo Enrique Butelman seleccionaba la correspondencia enviada por las lectoras y contestaba a las problemáticas que allí se planteaban; Gino Germani analizaba los sueños *tipo* en una parte destacada de la sección. Grete Stern era la encargada de ilustrar con sus fotomontajes el apartado interpretativo de Germani.

Una de las particularidades de la columna fue la elección, por parte de los responsables, de la fotografía para ilustrar los relatos de contenido onírico enviados por las lectoras. La fotografía parecería ser considerada *a priori* una técnica con un grado de verosimilitud mayor que otros dispositivos de representación. Tiene la reputación de ser la más realista y verosímil de las artes. Tal afirmación, sin embargo, merece ser

Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN 1851-2577. Año 4, N° 7, Buenos Aires, abril de 2011. Dossier: “*Historia del Arte y Estudios Visuales en la UNSAM*”.

Paula Bertúa. Poética de la reinención. (Auto) cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 74-92.

problematizada. Más aún en este caso particular en que el dispositivo fotográfico fue empleado como un medio que ayudaba a (re)construir una escena mental, un conjunto de imágenes plausibles de ser visibilizadas a partir de la puesta en discurso de las soñantes, una vez que el relato había sido atravesado e intervenido por la lectura del analista. Por otra parte, en virtud de la capacidad de captar el instante, ese momento fugaz, la fotografía vuelve aprehensibles aspectos frente a los cuales otros medios plásticos se revelan impotentes de suscitar. Según Walter Benjamin, la cámara fotográfica instaura un espacio no perceptible por el ojo humano, un “inconsciente óptico” únicamente por ella revelado, al igual que el “inconsciente pulsional” del cual sólo podemos saber gracias al psicoanálisis (Benjamin, 2007: 26-28). Es comprensible, pues, que los encargados del consultorio psicológico hayan avizorado en la técnica fotográfica un medio afín a su propia práctica interpretativa

Archivera, arqueóloga y montadora de la imaginería moderna

Con posterioridad a su colaboración en *Idilio* -y con motivo de la primera exhibición de la serie de los *Sueños* como obra autónoma en la ciudad de Buenos Aires, en el Foto Club Argentino en 1967- Grete Stern pronunció un discurso inaugural que opera como metatexto crítico de su producción visual (Stern en Priamo, 2003: 29-33).² En él expone, entre otras cuestiones, aspectos relativos a las modalidades del trabajo en colaboración en el marco de la columna “El psicoanálisis le ayudará”. La rutina se desarrollaba del modo siguiente: Gino Germani entregaba semanalmente a Grete Stern el texto del sueño, copia fiel, en la mayoría de los casos, de una de las cartas que se habían dirigido a la Editorial Abril con pedido de análisis. Luego ambos conversaban acerca de la interpretación y habitualmente Germani planteaba sugerencias en cuanto a la diagramación para destacar algún elemento del sueño que adquiriría relevancia en la interpretación del consultor psicológico.

Grete Stern comenzaba el proceso de composición de las imágenes con la diagramación de un boceto previo, en dibujo a lápiz, que organizaba los elementos que integrarían la imagen final; continuaba con la búsqueda de fondos adecuados, cuyos

² El texto titulado “Apuntes sobre fotomontaje” fue leído en el Foto Club Argentino, Buenos Aires, septiembre de 1967 y publicado en la revista *Fotomundo* n° 310 en Buenos Aires, febrero de 1994.

Paula Bertúa. Poética de la reinención. (Auto) cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 74-92.

tonos y texturas manipulaba, para lograr el acabado deseado. Por último, tomaba las fotografías de los objetos o personajes que necesitaba para armar la escena, fotografiaba el conjunto y lo recortaba para disponerlo sobre el fondo preparado.

La operatoria puesta en juego en el armado de las composiciones, propia del montaje, devela el sesgo de construcción y artificio (“montar” como sinónimo de armar con habilidad algo para lograr algún fin se vincula a las antiguas palabras *techné* y *mechané* que se atribuían en el mundo griego a todo lo realizado con astucia y habilidad). Stern colocaba distintas fotografías entre vidrios, sostenidas por cartones, jugaba con efectos de sombras y contrastes, primeros y segundos planos, como en un “escenario”, en sus propias palabras (Stern en Priamo, 2003: 30).

Combinaba elementos gráficos y fotográficos ya que retocaba manualmente las composiciones con sombras, subrayados y bordes, procedimiento habitual en la prensa gráfica de la época. Los *Sueños* incorporaron fotografías previas de Stern, también ciertas obras de su marido, Horacio Coppola. En la serie de fotomontajes es posible hallar desde citas autorreferenciales hasta sutiles homenajes a tomas ajenas. Las imágenes son de procedencia y datación variadas.

Desde este punto de vista, la serie de los *Sueños* puede ser leída como una galería retrospectiva imaginada que recupera e integra algunas instancias o hitos significativos de su propia trayectoria y del que fuera su compañero en lo profesional y en lo personal: Stern tomó trabajos individuales, en colaboración y ajenos, procedentes de la etapa de formación en Berlín y de las primeras décadas en Buenos Aires y los incluyó en nuevas composiciones, resemantizándolos. Este aspecto de la serie de los *Sueños* es una zona aún no explorada por la crítica que aquí pretendo relevar en parte e indagar. Stern operó con el fragmento y con el resto, decidiendo qué incluir (y también qué no). Conjugó fotografías tomadas expresamente para la resolución visual de cada sueño concreto con imágenes de archivo que conservaba y cuyo uso actualizaba de modo creativo en sucesivos sueños y, en años posteriores, en las exhibiciones. Planteo que tal trabajo de retorno a obras ya concebidas que evocan legados de las vanguardias no es mera repetición o estrategia utilitaria de quien por la exigencia de una entrega semanal para ilustrar la columna se había convertido en una suerte de profesional del periodismo, adaptándose a la premura y la urgencia de los ritmos del medio (hecho que probablemente incidió en el reciclaje de esas imágenes previamente inventariadas), sino

Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN 1851-2577. Año 4, N° 7, Buenos Aires, abril de 2011. Dossier: “*Historia del Arte y Estudios Visuales en la UNSAM*”.

Paula Bertúa. Poética de la reinención. (Auto) cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 74-92.

que la reactivación de imágenes precedentes redefine las concepciones sobre el propio arte y el rol de la práctica artística en un medio de masas como lo era *Idilio*.

Hal Foster sostiene que los nuevos espacios de intervención crítica activados por las *neovanguardias* y el arte de posguerra -especialmente a través de la industria cultural- habilitaron estrategias estéticas a la par que político-culturales. En este sentido, los movimientos y artistas que retomaron ciertos procedimientos de las vanguardias históricas, lo hicieron desde un reciclaje crítico, mediante una operación compleja de repetición y reconstrucción que no se basa en la simple reiteración, sino en lo que Foster denomina *Nachträglichkeit* o *acción diferida*.³ En consonancia con tales postulados, es posible pensar que a través de la reelaboración de producciones anteriores, Stern construyó nuevas configuraciones que reinterpretaron y resignificaron, en un nuevo contexto de producción y recepción, dichas imágenes mediante distintos procedimientos: cita, apropiación y montaje.

Cabe recordar que la técnica del montaje, desde sus usos políticos o propagandísticos, una vez que las vanguardias históricas ya se habían afianzado e institucionalizado, comienza a tener penetración en los medios populares. Es así que en la primera mitad del siglo XX funcionó no sólo como un conjunto de procedimientos artísticos, sino también como una forma simbólica que proveyó un lenguaje novedoso para los distintos aspectos de la cultura moderna: urbanización, industrialización, pasaje a la sociedad de masas, transformación de un orden social en el que se redefinían los tradicionales roles de género, fundamentalmente con el ingreso de las mujeres en el mundo del trabajo (Phillips, 1992: 20-35).

En el campo cultural argentino, el fotomontaje como técnica fotográfica decididamente moderna, con potencialidades estéticas y expresivas específicas, contaba con escasos y erráticos antecedentes. Había sido empleado en el medio gráfico, esporádicamente, para ilustraciones de tapa o de secciones de revistas populares (*Caras y Caretas*, *El Hogar*), pero para el momento en que Grete Stern colabora en *Idilio* no

³ Para la conceptualización de la noción de *acción diferida*, Foster se basa en el estudio de Freud sobre el “hombre de los lobos”, un caso de neurosis infantil mediante el cual el psicoanalista advirtió que un acontecimiento se registra como traumático sólo si hay otro posterior que lo recodifica retroactivamente. Foster utiliza la sugerente analogía para pensar las relaciones entre los movimientos del arte moderno “(...) la vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar, como un proceso continuo de propensión y retención, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición” (Foster, 2001: 31).

Paula Bertúa. Poética de la reinención. (Auto) cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 74-92.

gozaba de gran difusión y popularidad en el medio artístico. Hacia la década del 40, la fotografía, como tecnología comunicacional y gráfica, había penetrado -tanto gracias a los profesionales como a los aficionados- en distintas esferas sociales de actividad (medios de comunicación, ámbito científico, fotografía artística y de estudio, publicidad). No obstante, la práctica fotográfica como arte moderno y plenamente autónomo todavía se encontraba en vías de consolidación en Argentina. Aún persistían los últimos resabios de la figura del fotógrafo aficionado, seguidor del estilo pictorialista que habían implantado en la escena local los retratistas franceses del siglo XIX. Personalidades tales como Alejo Grellaud, Pablo Caldarella, Hiram Calógero o Humberto Zappa eran los representantes más conspicuos de esa corriente, una expresión que procuraba seguir las mismas pautas estéticas que la pintura tradicional en los motivos, los procesos, las poses de los modelos o las perspectivas. En las antípodas de este paradigma, Grete Stern y Horacio Coppola, entre otros, acometían la embestida modernizadora, alineados en las filas de las expresiones de vanguardia. De modo que los fotomontajes de Stern representaron un desafío a las convenciones plásticas y estéticas que dominaban en *Idilio*, enfrentaron a sus lectores con nuevos modos de percepción y aprehensión de lo visual, con una tecnología que despertó un nuevo *sensorio* congruente con los fenómenos inexplorados que se disponía plasmar: las imágenes del inconsciente.

Grete Stern utilizó el montaje como estrategia de intervención en la cultura de masas, como un *modo de pensamiento*⁴ que, a través del empleo de perspectivas múltiples y expandidas, registró el shock producido por dichas transformaciones sociales, en imágenes que condensan elementos de distintos ritmos, temporalidades, orígenes y horizontes culturales. La apropiación y reelaboración de imágenes variadas - algunas fotografías del propio archivo personal, otras tomadas para la ocasión y otras provenientes de recortes de fotografías de prensa y publicidad- hacen de los *Sueños* un

⁴ Chevrier advierte en el uso del montaje un “modo de experiencia transversal” que habilita operaciones diferenciales respecto del modelo de “cuadro” de gran formato. En la extensa entrevista realizada por el crítico Jorge Ribalta a Chevrier, el primero precisa las implicaciones de una y otra modalidad fotográfica: mientras el cuadro está relacionado con la imagen como totalidad y con la representación de la historia y lo descriptivo; el montaje, por el contrario, se vincula con la secuencia y con lo cinematográfico, la fragmentación, la construcción y la reproductibilidad (Chevrier, 2007).

Paula Bertúa. Poética de la reinención. (Auto) cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 74-92.

espacio donde convivieron tiempos y claves estéticas heterogéneas, conformando un horizonte sensible caracterizado por la dislocación y el *anacronismo*.⁵

El procedimiento del montaje permitió, como se sabe, un despliegue heterodoxo de las imágenes, un dinamismo crítico y hasta dialéctico de gran potencia visual. El uso que Stern hace del montaje tiene una doble genealogía: enlaza con la herencia dada porque superpone materiales prestigiados por la institución cultural con materiales típicos de la emergente cultura de masas, operando así una suerte de doble descalificación. Por otro lado, establece una clara filiación con el surrealismo ya que profundiza en la dimensión de lo inconsciente, penetrando en los niveles psíquicos en donde los significantes de otros tiempos y espacios interpelan al presente. La utilización del montaje evoca una de las principales estrategias críticas de las vanguardias: el sabotaje del régimen estético capitalista y la exhibición del carácter absurdo y angustiante de la vida cotidiana. No es arriesgado ver en esto una “toma de posición” en el sentido que da a esta expresión Didi Huberman, cuando afirma que mediante el empleo del montaje como estrategia compositiva se vuelven a disponer diferentes materiales en un gesto estético y político que permite otras formas de legibilidad e inteligibilidad del mundo (Didi-Huberman, 2008).

La fotógrafa actuó como una archivera sagaz, conservando materiales fotográficos de tiempos, espacios y soportes diversos y como una coleccionista alucinada porque reelaboró materiales del pasado trabajando con desechos, restos y fragmentos en una suerte de operación arqueológica que recuperaba expresiones propias y ajenas. Fue también, y ante todo, una montadora avezada que supo recombinar esos materiales significantes inscribiéndolos en nuevas configuraciones. En los *Sueños* éstas se organizan siempre en torno a motivos clásicos, como cuerpos, rostros y ciudades que en sí han constituido los núcleos de géneros ya tradicionales en las artes visuales: el desnudo, el retrato y el paisaje.

⁵ Esta noción, en relación con la historia del arte y la compleja temporalidad de las imágenes ha sido problematizada por Georges Didi-Huberman. El crítico sostiene que las imágenes son portadoras de memoria, de modo que la relación entre tiempo e imagen supone un montaje de tiempos diversos y discontinuos que se conectan (Didi-Huberman, 2006).

Paula Bertúa. Poética de la reinención. (Auto) cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 74-92.

Rostros y cuerpos. Exhibición y escamoteo

Cuando se le preguntaba a Grete Stern por el origen de su interés en la fotografía, ella rememoraba una exposición de Edward Weston y Paul Outerbridge que había circulado por Alemania en la década del 20. Las tomas expuestas allí la habían impactado fuertemente por su capacidad de representar el cuerpo humano en sus mínimos detalles (Gulco, 1982: 2). Esa fascinación no era nueva: confluía con las percepciones que conservaba de los retratos de Durero y su discípulo Baldung Grien, motivo que animó a la joven Stern a interesarse en la fotografía. Es así que en 1927, aconsejada por Umbo (Otto Umbehr) se acercó a Walter Peterhans, un fotógrafo que por ese entonces enseñaba en la Bauhaus de Berlín. Con él, Stern se inició en un nuevo camino de entrenamiento en la visión fotográfica: aprendió el tratamiento específico de la imagen, examinó la perspectiva, atendió a las propiedades plásticas y morfológicas de los objetos, prestó particular atención al punto de vista y a los procedimientos propiamente técnicos de captura y fijación.

Ya en su etapa de desarrollo profesional independiente, una vez emigrada a la Argentina, la fotógrafa se inclinó hacia la abstracción y el análisis de valores estructurales de objetos, personas o paisajes. El interés por reproducir rostros, aquel que había motivado tempranamente su contacto con la fotografía, la acompañaría durante todo su trayecto artístico. Los retratos fueron un género privilegiado dentro de su producción. Comenzaron en sus inicios en Berlín, la acompañaron durante su breve estadía londinense en la diáspora de 1933 cuando, en un gesto eminentemente político, fotografió a Bertolt Brecht, a la reconocida actriz y esposa del dramaturgo, Helene Weigel y a Karl Korsch, activo militante de la izquierda alemana. Y continuaron, ya desde su arribo a la Argentina, conformando un nutrido friso visual de personajes del arte, la literatura y la cultura, que se extendió hasta su retirada de la actividad profesional. Artistas alineados en las filas del arte moderno durante las décadas del 30 y 40, como Spilimbergo, Berni o Castagnino, escritores de la talla de Borges y Sábato, o mujeres políticas e intelectuales de visible protagonismo hacia mediados de siglo, como lo fueron la militante feminista Susana Larguía y la psicoanalista Marie Langer, son algunas de las figuras que dominan ciertos tramos densos de las galerías de personalidades retratadas por Stern. Sus fotografías de rostros se caracterizaron por la nitidez y la ausencia de claroscuros y de retoques estetizantes, rasgos que les valieron el

Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN 1851-2577. Año 4, N° 7, Buenos Aires, abril de 2011. Dossier: "Historia del Arte y Estudios Visuales en la UNSAM".

Paula Bertúa. Poética de la reinención. (Auto) cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 74-92.

nombre de “desnudos faciales” adjudicado por María Elena Walsh, quien arriesgaba que en esas composiciones “retratos de un realismo despiadado, Grete Stern parec(ía) proponerse no ya objetividad, sino descarnamiento, incisión sobre lo que es más rotundamente alma en un rostro” (Walsh, 1952: 146).

Para la colaboración en la columna “El psicoanálisis le ayudará”, Stern eligió rescatar algunos estudios de cabezas y los primeros ensayos de retratos tomados durante sus estancias en Berlín y en Londres, por medio de los cuales exploraba la morfología del cuerpo humano. El análisis minucioso del modelo, la exactitud y precisión en la toma, la omisión de detalles accidentales o superfluos, la ausencia casi total de fondo o decorado, la búsqueda de cierto carácter neutro en las composiciones, así como la utilización de una iluminación natural que evitaba los efectos de claroscuro pronunciados, son algunas de las marcas de identidad que aluden claramente a los aprendizajes de fotografía en la Bauhaus, bajo a las enseñanzas de Walter Peterhans. En el estudio berlinés de fotografía, diseño y publicidad *ringl & pit*, plataforma profesional creada por Grete Stern y su amiga Ellen Auerbach, profundizaron dichos aprendizajes en la experimentación con retratos a personas de su círculo íntimo o a modelos anónimos. La mayoría de las composiciones de ese período exponen cabezas ladeadas o inclinadas sobre géneros y cojines. Son retratos de líneas depuradas y definidas, figuras hieráticas. Al dorso sólo llevan un título, que siempre es genérico, y la fecha de la toma.

Mujer es uno de los estudios de aquella etapa, incorporado a “Los sueños de autorreproche” (*Idilio* n° 119, 1951: 2), con adaptaciones que tienden a enfatizar el tono dramático de la historia narrada.



1. Grete Stern, *Mujer*, 1934 (Londres)



2. Grete Stern, “Los sueños de autorreproche” en *Idilio* n° 119, 27 de febrero, 1951

Paula Bertúa. Poética de la reinención. (Auto) cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 74-92.

La imagen original fue rotada e intervenida con una grafía de difícil decodificación en la frente de la figura femenina; el maquillaje de la joven fue retocado con evocaciones estéticas expresionistas y se modificó la iluminación del original para destacar los rasgos faciales. La gestualidad denota un aire melancólico y resulta afín al motivo del relato: la soñante se encuentra perpleja porque su “rostro habla”, exhibe aquello que ella prefiere callar; en la frente lleva escritos sus sentimientos como mandatos. Resulta sugerente que, a contrapelo de la línea estética que caracterizó a los retratos de Stern, renuente al retoque y al detalle embellecedor, en esta ocasión ella haya optado por exasperar tales procedimientos como recurso que entra en franca sintonía visual con el tono melodramático que domina la escena, un tipo de sensibilidad identificable en los rostros de la pantalla grande.

En otros fotomontajes afloran la carnalidad y sensualidad de algunos desnudos que Stern realizara una vez instalada en Buenos Aires y afianzada en la fotografía y el diseño. *Desnudo I* y *Desnudo II*, ambos de 1946 fueron reutilizados en “Sirena del mar” y “Cuerpos celestes”, imprimiendo distintos matices en la figuración del cuerpo femenino. En el primero de ellos, mediante una sinécdoque (cadera y nalgas), se presenta una parte del cuerpo femenino inmovilizado y congelado como síntoma de la manipulación por parte de una figura masculina, representada a través de dos brazos en franco intento de tocar las zonas íntimas.



3. Grete Stern, *Desnudo I*, 1946



4. Grete Stern, *Sirena del mar*, ca. 1948.

Paula Bertúa. Poética de la reinención. (Auto) cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 74-92.

En el segundo, anverso de la figura anterior que exhibe el pecho desnudo de la modelo suspendido en una constelación de astros, Stern plantea una corporeidad entre etérea y sensual que actúa como soporte y a la vez protagonista de las fantasías femeninas.



5. Grete Stern, *Desnudo II*, 1946.



6. Grete Stern, “Cuerpos celestes”, *Idilio* N° 18, 22 de marzo, 1949.

Cabe precisar que en el corpus de fotomontajes publicados en *Idilio* no aparece el cuerpo femenino erotizado ni la sexualidad como centro de preocupaciones tal como se evidencia, por ejemplo, en la práctica de los surrealistas, que se habían basado en las contribuciones hechas por Freud acerca de la especificación de una carga altamente sexual en las fantasías y sueños de la mujer y de la erotización de un cuerpo femenino que exhibía desviaciones y desbordes respecto de los parámetros burgueses de decencia.⁶ En cuanto al tono de la revista, una publicación atravesada por el discurso médico y psicoanalítico de la época –que funcionaba como dispositivo de control y promoción de una sexualidad y vida amorosa acordes a una moral sexual tradicional– resulta impensable que fotomontajes con una impronta altamente provocativa en la figuración del cuerpo femenino como los dos últimos consignados, hayan sido exhibidos en sus páginas. “Sirena del mar” pertenece al conjunto de obras faltantes en la colección de *Idilio* de la Biblioteca Nacional, corpus en el que, según Luis Priamo, hay un fotomontaje sobrante, es decir, elaborado pero finalmente no incluido en ningún número de la publicación. En tanto que “Cuerpos celestes” fue una reelaboración muy

⁶ Sobre este tema, véanse, entre otros: Fer Briony (1993) y Juncal Caballero (2002).

Paula Bertúa. Poética de la reinención. (Auto) cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 74-92.

posterior -presuntamente motivada por la exposición de los *Sueños* celebrada en el Foto Club en 1967-, una segunda versión del fotomontaje “Sueño cósmico” que se publicó en *Idilio*. En éste, la figura central no había sido el torso desnudo, sino una silueta femenina vestida que flotaba sumida en sueños románticos en el mismo escenario, el fondo de planetas (*Idilio* n° 18, 1942: 2).

Redescubriendo la ciudad

Otros de los motivos revisitados en la serie de fotomontajes son las imágenes de ciudad, escenarios imaginarios de las peripecias oníricas. Si se procede a un rastreo de las raras imágenes de exteriores urbanos que integran los *Sueños*, se evidenciará que Stern realizó una selección rigurosa de los espacios y ambientes que escenifican la serie. En su archivo seguramente la fotógrafa contaba con un conjunto vasto de recursos de los que podía echar mano. Si bien la época de *ringl & pit* se caracterizó por el trabajo en estudio y por la excepcionalidad de las tomas de la ciudad, algunas calles y detalles arquitectónicos de Berlín habían despertado el interés de las fotógrafas. Ute Eskildsen advierte la atmósfera que prima en las composiciones urbanas del dúo creativo: “la ciudad parece un escenario desierto. Aquí no se capta la vitalidad de una metrópolis con perspectiva y dinamismo, sino que el anonimato de la gran ciudad adquiere en estas imágenes vacías una dimensión mágica” (Eskildsen, 1993: 14). Las representaciones de una Berlín neblinosa, moderna, industrial y profunda aparecen dispersas en el conjunto total de las fotografías de los inicios de carrera que aún se conservan en el archivo de Stern. La arquitectura había sido uno de los polos de desarrollo de la Bauhaus y también una zona de interés para los fotógrafos que fijaron en sus películas las formas netas y depuradas de sus construcciones. Desde su llegada a Argentina, la topografía urbana fue uno de los motivos que deparó la mayor atención de Stern. Las formas geométricas de la urbe moderna la atrajeron tempranamente y se plasmaron en varias series de fotografías que realizó a la ciudad de Buenos Aires en las primeras décadas luego de su arribo al país. Paralelamente a la colaboración en *Idilio*, trabajó como fotógrafa y diseñadora del Estudio Plan de Buenos Aires EPBA, de los arquitectos Kurchan, Ferrari-Hardoy y Bonet, e iniciaba la serie *Patios de Buenos Aires* que luego sería publicada con un prólogo de Alberto Salas (1967). Hacia la década del 50, la fotógrafa se dedicaría a las

Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN 1851-2577. Año 4, N° 7, Buenos Aires, abril de 2011. Dossier: “*Historia del Arte y Estudios Visuales en la UNSAM*”.

Paula Bertúa. Poética de la reinención. (Auto) cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 74-92.

vistas aéreas o realizadas desde ángulos poco usuales de la ciudad de Buenos Aires. Algunas edificaciones y sitios emblemáticos de la metrópolis porteña, así como ciertos barrios periféricos, son los protagonistas de un número considerable de fotografías: la Plaza Constitución, los edificios Barolo y Kavanagh, así como también ciertas vistas de Liniers, La Paternal, Mataderos o Avellaneda. El interés por la fotografía urbana fue compartido con Horacio Coppola, con quien colaboró, entre otros proyectos, en la documentación visual del trazado de la Plaza de la República y el Obelisco y en el registro de las obras del Cuarto Centenario de la Fundación de Buenos Aires en 1936.

Al momento de elegir imágenes urbanas para ambientar los *Sueños*, Stern no recurrió a sus escenarios de juventud, tampoco a las imágenes prototípicas de Buenos Aires y sus edificaciones más simbólicas o representativas; eligió algunas fotografías propias y varias de Coppola que tienen como protagonistas a los viejos caserones de fines de siglo XIX y principios del XX, sujetos a las transformaciones de una urbe en plena renovación arquitectónica. En cuanto a las de autoría personal, se destaca la de una casa en demolición de 1937 tomada a poco tiempo del arribo de Stern al país. La individualidad de las casas porteñas había sido un detalle que impresionó a la fotógrafa, tal es así que en esa época comenzó a documentar edificios antiguos por su “belleza y también por su valor histórico” (Stern, 1981: s/n). *Demolición* es el escenario de “Los sueños de destrucción” (*Idilio* n° 73, 1950:2) con ciertos cambios: las pequeñas figuras humanas que caminan por los escombros en la versión original desaparecen en el fotomontaje.



7. Grete Stern, *Demolición*, 1937



8. Grete Stern “Los sueños de destrucción”, *Idilio* n° 73, 11 de abril, 1950

Paula Bertúa. Poética de la reinención. (Auto) cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 74-92.

La fotógrafa, además, invierte la lateralidad y retoca la iluminación para recrear una atmósfera teatral. En “Los sueños de destrucción”, el relato verbal sostiene que luego de una experiencia traumática que había perturbado gravemente a la protagonista, la representación onírica de la vivencia pasada adopta la imagen de un paisaje desolador, una ciudad en ruinas, con edificios devastados. Las ruinas se perfilan como el signo de una crítica a la cultura burguesa contemporánea. Contrariamente a lo esperado, la joven protagonista aparece lujosamente vestida, bailando con su pareja entre los escombros. Posa levemente inclinada hacia atrás, con coquetería, mirando hacia el dispositivo fotográfico. Su postura, probablemente muy ensayada, evoca aquella de las figuras del espectáculo, que se sometían a largas sesiones de tomas fotográficas en busca de la imagen perfecta. El equilibrio de la composición, logrado gracias a una modulación de la iluminación, el uso del fondo y la gestualidad de la pareja, imita paródicamente la estética de los retratos de artistas femeninos característicos de las décadas del 30 al 50. Reproduce el tono general y la pose de algunas fotografías que le son contemporáneas, por ejemplo una galería de las figuras del teatro (Mecha Quintana, Mirtha Legrand) retratadas por otra fotógrafa contemporánea a Stern, Annemarie Heinrich, imágenes signadas por la mascarada, el *glamour* y el artificio.

El vínculo de la mirada moderna con la arquitectura y con la ciudad emerge a través de algunas fotografías de Horacio Coppola incorporadas a los *Sueños*. Ya desde los años 20, Coppola había demostrado una “intuición de lo moderno”, en palabras de Jorge Schwartz, en su modo de aprehender y registrar el paisaje urbano a través de composiciones que tendían hacia la geometría y la abstracción de los edificios y las calles de Buenos Aires (Schwartz, 2008: 22). Jugaba con la acentuación de los puntos de fuga, las diagonales y la proyección de bloques de sombras sobre las construcciones. En 1936 llevó a cabo un registro iconográfico del ensanche de la calle Corrientes; una de esas fotografías, en las que se destaca la sombra de una farola proyectada sobre la fachada de una confitería, fue reutilizada por Stern en “El sueño de vestido” (*Idilio* n° 4, 1948: 2). Pero si en la fotografía original esa sombra, aunque resulte curiosa, mantiene contornos precisos y es claramente identificable, luego de la manipulación de Stern, se vuelve una mancha amenazante que acompaña el clima dramático de la secuencia narrativa del sueño. La fotógrafa ajusta el encuadre para que el fragmento oscuro adquiera una proporción mayor, de este modo sirve de trasfondo a un grupo de

Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN 1851-2577. Año 4, N° 7, Buenos Aires, abril de 2011. Dossier: “*Historia del Arte y Estudios Visuales en la UNSAM*”.

Paula Bertúa. Poética de la reinención. (Auto) cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 74-92.

personajes que se burlan de la protagonista, una joven avergonzada por circular públicamente en “ropa íntima”.



9. Horacio Coppola, *Corrientes*, 1936



10. Grete Stern, “El sueño de vestido” en *Idilio* n° 4, 16 de noviembre, 1948.

En otro de los fotomontajes “Los sueños de dinero”(*Idilio* n° 51, 1949: 2), Stern se vale de una parte de la fotografía de Coppola *Suipacha, entre Avenida Alem y Posadas* (1936) que representa una calle tomada en contrapicado desde donde se perfila una diagonal de edificaciones de aspecto similar. La figura del personaje masculino replicada acentúa, en lo formal, la simetría y el ritmo de la composición y apoya la idea que subyace al relato onírico, la acumulación y reproducción de un orden social mercantil-capitalista. El personaje femenino, por su parte, recoge apresuradamente aquello que se erige como parámetro y valor en la ciudad moderna: el dinero.



11. Horacio Coppola, *Suipacha entre Avda. Alem y Posadas*, 1936



12. Grete Stern, “Los sueños de dinero”, *Idilio* n° 51, 8 de noviembre, 1949.

Paula Bertúa. Poética de la reinención. (Auto) cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 74-92.

Otra zona de la fotografía de Horacio Coppola privilegió una vertiente descriptiva a la par que estetizante. Sara Facio expresa: “Coppola pasea por la ciudad buscando rincones, juego de luces diurnas y nocturnas para captar ese especial clima que refleja en una visión de enorme atractivo plástico. Su estilo está nítidamente ligado a la memoria colectiva de la imagen de los años 40, en especial las vistas nocturnas, densas y misteriosas” (Facio, 1995: 77-78). Resulta entendible, entonces, que las atmósferas sugeridas por las vistas urbanas del fotógrafo, fuesen el escenario apropiado para la representación de las fantasías crepusculares de las soñantes. Una fotografía del Parque Lezama aparece como el fondo boscoso en “Los sueños de elecciones ineludibles” (*Idilio* n° 27, 1949: 2). Y de acuerdo al relato onírico, lo que debe elegir la soñante, que se ve representada a sí misma como una niña, es volver con sus padres o emprender un camino vital de independencia. Sus fantasías infantiles se escenifican en ese parque idealizado sobre el que flotan los personajes, un paisaje mágico vedado, sólo accesible en la dimensión imaginaria.

Si se establece una mirada retrospectiva sobre la obra completa de Grete Stern, se advierte que una zona considerable aparece gobernada por las vistas urbanas de una Buenos Aires en plena modernización o de paisajes naturales donde prevalece un espíritu de abstracción y el interés por las formas, las estructuras y los valores plásticos. Muchas de estas imágenes se caracterizan por la ausencia de figuras humanas; son sugerentes e inquietantes escenarios no habitados. Cotejando esas fotografías con las de los *Sueños*, uno puede aventurar que -de algún modo, en diferido o de forma complementaria- las imágenes contenidas en esas fantasías diáfanas o en las terribles pesadillas creadas para *Idilio* lograron instalarse en la ciudad abstracta y desierta de aquellas vistas depuradas. Con sus fantasmagorías, habitaron los espacios de la ciudad moderna, trazando recorridos caprichosos y desplegando, a su vez, una voluntad narrativa. En este sentido, Stern, aún cuando acepta las limitaciones de la fotografía como imagen fija que sólo existe en el espacio, trata de colocar a sus fotomontajes en la perspectiva de una pequeña fábula interrumpida que introduce en la imagen no sólo la sugerencia de una temporalidad, sino también la de su dislocación alucinada. Es esta capacidad para sorprender a la ciudad en su *momento de peligro* donde Stern juega su apuesta más creativa.

Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN 1851-2577. Año 4, N° 7, Buenos Aires, abril de 2011. Dossier: “*Historia del Arte y Estudios Visuales en la UNSAM*”.

Paula Bertúa. Poética de la reinención. (Auto) cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 74-92.

Bibliografía

BENJAMIN, Walter (2007): *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos (Versión original 1931).

BRIONY, Fer (1993): “Surrealismo, mito y psicoanálisis”, en: BRIONY, Fer et al, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*, Madrid, Akal, pp. 175-253.

CABALLERO, Juncal (2002): *La mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de André Breton*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.

CHEVRIER, Jean François (2007): *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2008): *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*, Madrid, Machado Libros.

——— (2006): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

ESKILDSEN, Ute (1993): “Fotografie und Berlin –Ausgangspunkte einer Frauenfreundschaft”, en: *ringl + pit. Grete Stern, Ellen Auerbach*, Museum Folkwang Die Fotografische Sammlung, pp. 8-15. (Traducción al español: Sara Gullco).

FACIO, Sara (1995): *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 hasta nuestros días*, Buenos Aires, La Azotea.

FOSTER, Hal (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal.

GULLCO, Jorge Ben (1982): *Stern. Pintores Argentinos del Siglo XX. Serie complementaria: Fotógrafos Argentinos del Siglo XX/5*, Buenos Aires, CEAL.

PHILLIPS, Christopher (1992): “Introduction”, en: TEITELBAUM, Matheu (ed.), *Montage and Modern Life 1919-1942*, Boston, Institute of Contemporary Art, MIT, pp. 20-35.

PRIAMO, Luis (coord.) (2003): *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern. Serie completa. Edición de la obra impresa en la revista Idilio (1948-1951)*, Buenos Aires, Fundación C.E.P.P.A.

SALAS, Alberto (1967): *Los Patios*, Buenos Aires, Ed. Buenos Aires / Arte.

SCHWARTZ, Jorge (2008): “Fundación de Buenos Aires: La mirada de Horacio Coppola”, en: AA.VV., *Horacio Coppola. Fotografía*, Madrid, Fundación Telefónica, pp. 22-33.

Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN 1851-2577. Año 4, N° 7, Buenos Aires, abril de 2011. Dossier: “*Historia del Arte y Estudios Visuales en la UNSAM*”.

Paula Bertúa. Poética de la reinención. (Auto) cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern.

Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011, pp. 74-92.

STERN, Grete (1981): *Grete Stern. Fotografías 1927-1980. Exposición Retrospectiva* (Catálogo de Exposición), Buenos Aires, Fundación San Telmo.

WALSH, María Elena (1952): “Los desnudos faciales de Grete Stern”, en: *Sur* n° 215-216, sept./oct.

Fuente

Idilio, n°s. 1 - 140 (1948-1951), Buenos Aires, Ed. Abril.