

# Staff

**ISSN 0329871X - AÑO XXIV - N°46 - 2017**

Declarada de interés legislativo por la Honorable Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires.

Premiada por el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires como mejor publicación en Ciencias Sociales, 2004.

Es una publicación del Instituto y Archivo Histórico Municipal de Morón

Estrada 17 - Haedo - C.P. 1706 / Tel. 4650-2580

*inst.historico@moron.gob.ar*

*revistahistoribonaerense@gmail.com*

*moronhistorico@hotmail.com*

## AUTORIDADES

### **Intendente Municipal**

Lic. Ramiro Tagliaferro

### **Jefe de Gabinete**

Cdor. Carlos Rebagliati

### **Directora de Arte y Cultura**

Rita Alexandra Stivala

### **Coordinadora de Patrimonio y Artes Visuales**

Rosana Simonassi

## STAFF

### **Dirección**

Prof. Graciela Saez

### **Secretaría de Redacción**

Prof. Mariela Canali

### **Asistente de Edición**

Prof. Agustín Algaze

## CONSEJO ASESOR

Arq. Jorge Tartarini (CNMMLH)

Prof. Marta Goldberg (UNLu)

Arq. Carlos Moreno (CNMMLH)

Dr. Claudio Panella (UNLP- AHPBA)

Dr. Carlos Birocco (UM)

Dr. Emir Reitano (UNLP- UTDT)

Dra. Noemí Girbal Blacha (UNQ- CEAR-CONICET)

Prof. Abel Alexander (Biblioteca Nacional- SIHF)

Dr. José Garriga Zucal (IDAES-UNSAM-CONICET)

Dra. Mirta Zaida Lobato (UBA)

## **Equipo de Trabajo del Instituto y Archivo Histórico**

Graciela Saez, Mariela Canali, Mariela Rametta, Agustín Algaze, Diego Ferrante, Lucas Georgieff, Andrea Giraffa, Romina Olivari y Franco Barrios.

## **Los artículos firmados son responsabilidad de sus autores.**

**Queda prohibida la reproducción total o parcial del contenido de la revista, salvo autorización de la Dirección Reg. Nac. de la Propiedad Intelectual N° 686.295.**

La Revista de Historia Bonaerense es una publicación semestral, interdisciplinaria y temática que difunde la historia y el patrimonio moronense y de toda la provincia de Buenos Aires. Se distribuye gratuitamente a más de 400 instituciones: universidades, bibliotecas, museos, archivos históricos, entidades culturales y patrimoniales del país. La revista ha tenido desde sus inicios dos objetivos complementarios: brindar un espacio de difusión e intercambio a investigadores y profesionales de la historia, las ciencias sociales y el urbanismo; y promover el conocimiento de la historia local y regional.



# Editorial

Esta nueva edición de la Revista de Historia Bonaerense está dedicada a las **artes visuales**. Como es característico de nuestra publicación, son diversas las miradas que ofrecemos sobre una temática tan amplia y atractiva, que nos permiten acercarnos tanto a las biografías de los artistas como al contexto social y político en que se desarrollaron. Los artículos abordan la obra de personalidades muy disímiles, como los escultores **Héctor Rocha**, autor del Monumento a la Independencia en Morón (Saez), y **Domingo Vittoria** impulsor de la primera escuela de artes de este municipio (Canali y Rametta). Incursionamos en los comienzos de la trayectoria argentina de **Grete Stern**, fotógrafa de avanzada que vivió en la localidad moronense de Villa Sarmiento (Bertua). Los trabajos sobre la imagen del indígena en el arte rioplatense del siglo XIX (Circosta), y el siempre vigente **Molina Campos** (Boragno), refieren a las iconografías vinculadas a nuestras raíces. Por su parte, Oyuela define los lineamientos de las políticas públicas en artes plásticas que en la década del '40 consolidaron la existencia del **Museo Provincial de Bellas Artes** y otros repositorios. Los escenarios institucionales de esa década son explorados a través de la obra de **Atilio Boveri**, polifacético creador que diseñó los cristales grabados del palacio municipal de Morón (Algaze), en tanto Pérez Leloutre analiza los universos proyectuales de los construidos en Lomas de Zamora, Mar del Plata y Laprida como obras de “**arte total**”.



# Sumario

6



**Devenires de una artista migrante:** el destino argentino de Grete Stern.

**Paula Bertúa**

15



**El Monumento a la Independencia.**

La obra de arte, el espacio público y los usos del pasado.

**Graciela Saez**

25



**Imagen e imaginario.**

El estereotipo del indígena en el arte rioplatense del siglo XIX.

**Carina Circosta**

— REVISTA DE —  
**historia**  
**BONAERENSE**  
*Instituto y Archivo Histórico Municipal de Morón*

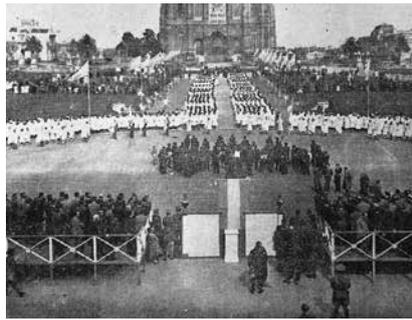
33



**Los frutos olvidados de Atilio Boveri en Morón.** Cristales grabados en el Palacio Municipal (1939-40).

**Agustín Algaze**

44



**Símbolos del poder municipal.**

Centros cívicos bonaerenses como “obras de arte total” entre 1936 y 1940.

**Santiago Pérez Leloutre**

52



**Florencio Molina Campos,** un artista admirado e inolvidable.

**Susana Haydee Boragno**

71



**Las políticas públicas de la Provincia de Buenos Aires en la conformación de la Colección del Museo Provincial de Bellas Artes durante la década de 1940.**

Una cronología de los Salones de Arte.

**María Soledad Oyuela**

64



**Villa Mecenas.**

Un espacio de arte para la comunidad de Morón.

**Mariela Canali y Mariela Rametta**

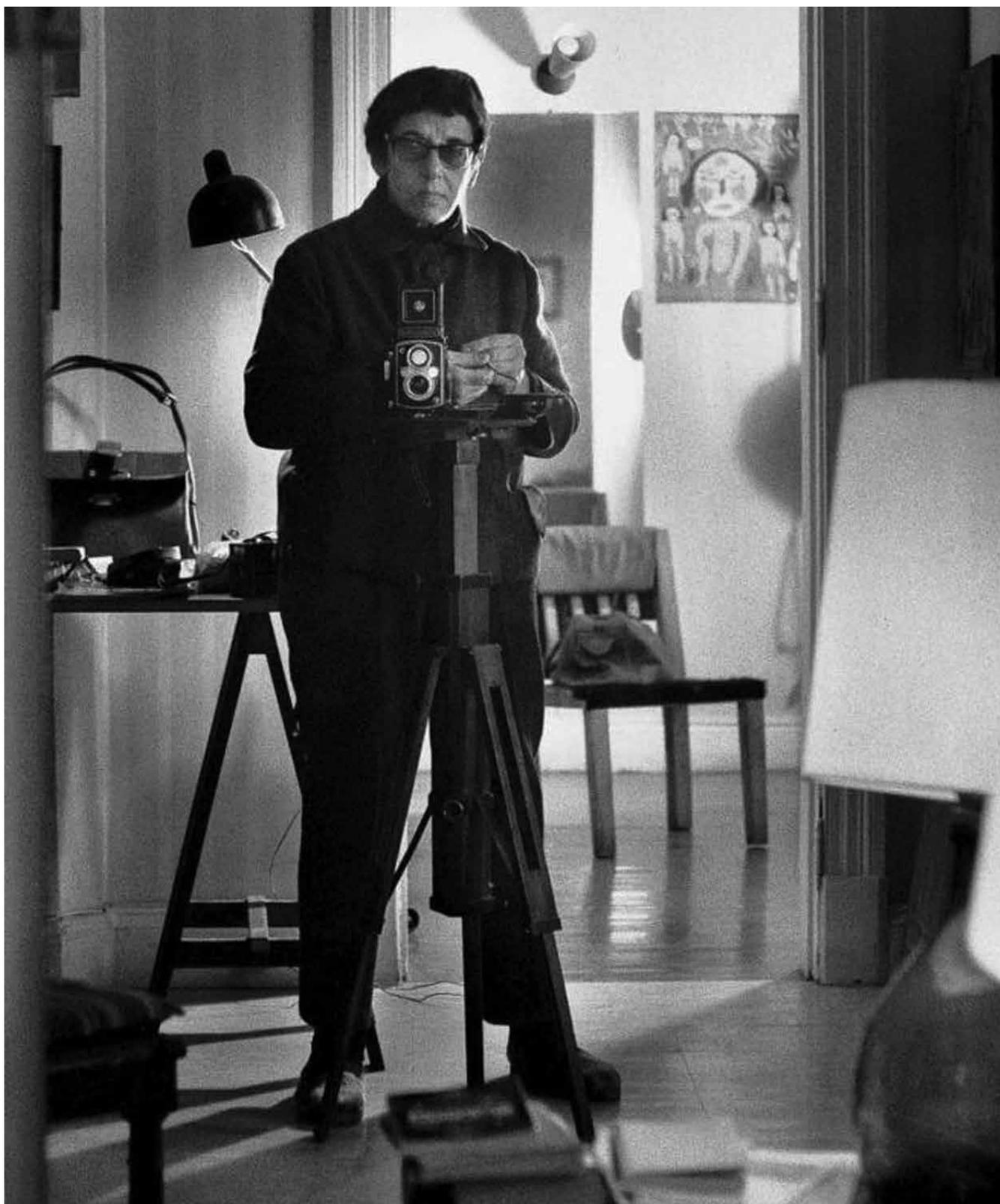
82

**Resúmenes /Abstracts**





## Devenires de una artista migrante: el destino argentino de Grete Stern





Paula  
Bertúa

Licenciada y Doctora en Letras (UBA)  
Mgter. en Historia del Arte Argentino  
y Latinoamericano (IDAES/UNSAM)  
Docente e investigadora en la Facultad  
de Filosofía y Letras (UBA)  
Becaria CONICET

## Introducción

Probablemente para los vecinos de la zona oeste de la provincia de Buenos Aires no sea un dato tan difundido que a comienzos de la década del 40 del siglo pasado emigró a la Argentina y se instaló en Villa Sarmiento la fotógrafa alemana Grete Stern.[1] Casada con el fotógrafo argentino Horacio Coppola con quien tuvo dos hijos, Silvia y Andrés, Stern emplazó su vivienda y estudio de fotografía, diseño y publicidad en una casona racionalista construida a pedido por el arquitecto de origen ucraniano Wladimiro Acosta, ubicada en la calle Hilario Ascasubi 1073 (actual Ballesteros).[2] Quienes pasen hoy por el frente verán un rudimento de fachada que remeda la casa original, apodada “la fábrica” a causa de su estética modernista que contrastaba con las edificaciones de techo bajo de la zona. La casa de Stern se convirtió en punto de encuentro de la vanguardia local, un espacio abierto al debate e intercambio de ideas sobre el arte moderno que reunió a varias figuras de la vida cultural del momento. Al decir de María Moreno, fue una suerte de “Bloomsbury porteño” animado por su discreta y exquisita salonnère.[3] Pero si la residencia de la fotógrafa resultaba excéntrica no menos lo era su figura paseándose por las calles del barrio. El testimonio de su hija, Silvia Coppola, resume el impacto que causaban la apariencia, profesión y forma de vida de Grete: “Cuando ella llegó acá, era como un bicho raro. Imaginate, venía de los círculos de Berlín y Londres donde las mujeres eran mucho más libres, se vestían como querían. Mi madre se instaló en Ramos Mejía en los 40 y caminaba por la calle tan tranquila en pantalones. María Elena Walsh todavía se acuerda del escándalo que provocaba. Ella iba a veces con el pelo a la garçon, tuvo épocas en que se pintaba mucho y otras nada, casi siempre con el pucho en la boca. Un estilo completamente fuera de los cánones aceptados en esa época”. [4] Original e independiente, Stern desarrolló la primera parte de su recorrido profesional desde cierta periferia a la que sin embargo supo convertir en un centro convocante cuando conseguía que sus amigos artistas se aventuraran al entrañable “viaje a Ramos”. Me propongo examinar algunos de los episodios y proyectos más significativos de esa etapa de su biografía.



### Un cuarto propio

En la década del 30, el medio publicitario y el campo del diseño gráfico argentinos no estaban lo suficientemente desarrollados[5] como para que Grete Stern hallara un espacio de crecimiento profesional auspicioso como el que se perfilaba en su Alemania natal durante la República de Weimar, un momento de notable crecimiento cultural no solo para las profesiones liberales, sino para los oficios atravesados por el proceso de modernización: la prensa, la publicidad, las artes gráficas y aplicadas, y la fotografía.[6] Al poco tiempo de emigrada a la Argentina, Grete abrió una agencia de publicidad y diseño junto con Horacio Coppola y el artista español exiliado Luis Seoane, emprendimiento que fracasó. Esto no impidió, sin embargo, que encontrara en el trabajo publicitario por encargo una vía de sustento, aunque las demandas fuesen esporádicas.

Asentada en Villa Sarmiento, instala su propio estudio de fotografía y diseño gráfico en la casa diseñada por Acosta, una construcción de líneas depuradas distribuida en dos plantas, con grandes ventanales por donde entraba la luz natural, única fuente de iluminación utilizada en las composiciones fotográficas. Allí comienza a recibir encargos de editoriales como Losada o Emecé y de diversas agencias de publicidad. Durante las dos décadas que vive en la provincia, las creaciones de Grete se multiplican y expanden: hace conocer sus retratos en la galería Müller; trabaja en colaboración con Coppola en las fotografías para el volumen *Cómo se imprime un libro*, de la imprenta López, y para Huacos, *Cultura Chimú* y *Huacos, Cultura Chancay*, de Ediciones de la Llanura; se desempeña como fotógrafa y diseñadora del Estudio Plan de Buenos Aires EPBA; inicia la serie *Patios de Buenos Aires*; colabora con los Sueños, fotomontajes para la revista femenina *Idilio*; comienza a recorrer el interior, fotografiando paisajes, a sus habitantes y costumbres: entre San Fernando ya las islas de Ibicuy en Entre Ríos, desde Río Negro hasta las ruinas de San Ignacio en Misiones.



Casa de Grete Stern vista desde el Jardín interior, ca. 1940

La casa de Ascasubi se fue convirtiendo progresivamente en un lugar de referencia para artistas e intelectuales. Los sábados se reunían allí “los del pueblo”[7], oriundos de Ramos Mejía y sus alrededores: la escritora María Elena Walsh, el fotógrafo José María Fernández y el psicoterapeuta y escritor surrealista Elías Piterbag, relacionado con el Movimiento Arte Concreto- Invención, luego derivado en Madi, una de las vertientes del arte concreto y considerada legítima vanguardia rioplatense que contó entre sus figuras más representativas con los artistas Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice y Rhod Rothfuss.[8] Piterbag fue el organizador de la famosa *Matinée Madi* en 1948; Stern había ofrecido su casa para el segundo encuentro del grupo, en diciembre de 1945. De él participó un grupo interdisciplinario con obras de arte abstracto, música y danza elementarista: en pintura y dibujo, Elizabeth Steiner, Raimundo Rasas Pet y Alexandre Havas; en literatura, Valdo Wellington, Dieudonné Costes, Sylwan Joffe Lemme, Edgard Bayley; en música Karel Haba, Rodolfo Arizaga, Darío Sorín, Alejandro Barletta, entre otros.[9]



Exposición *Arte Concreto- Invención*, casa de Grete Stern, Buenos Aires, 1945, Archivo Grete Stern.

Grete Stern no solo fue la anfitriona del encuentro sino también la encargada de diseñar un folleto programático que resumía las máximas estéticas y de crear un fotomontaje emblemático del grupo. Los textos del folleto estaban redactados en inglés y francés como un gesto de entrar en sintonía con el panorama del arte concreto internacional del cual se nutrían a través del contacto con artistas inmigrantes y los libros, folletos, revistas y manifiestos que compartían. En el anverso aparece un fotomontaje de aires constructivistas -acorde a los lineamientos del grupo- que conjuga varias fotografías originales recortadas y superpuestas con diferentes orientaciones: en el centro, la imagen de un Gyula Kosice juvenil domina la escena; detrás y rodeándolo, todos los asistentes al encuentro miran hacia el dispositivo fotográfico. En una de las caras interiores, la silueta en movimiento de la bailarina alemana exiliada Renate Schottelius se recorta sobre el trasfondo de un salón cuyas paredes exhiben algunas de las obras de los integrantes.

En el fotomontaje *Madi*, elaborado con posterioridad (1947),



Grete Stern, Folleto para la segunda muestra de la Asociación Arte Concreto-Invencción, 1945, Archivo Grete Stern.

Stern conjugó elementos en una composición sugerente: en el fondo se destaca, por sobre el movimiento hormigueante de la ciudad, el obelisco de Buenos Aires como signo de una vanguardia que se imaginó en consonancia con tendencias internacionales pero que a la vez reivindicó su especificidad local. En un primer plano, la letra “M” de una marquesina de la firma de relojes “Movado” sirve de comienzo para trazar, suspendido, el nombre (marca) del movimiento. Con las otras letras agregadas, Stern imita el patrón tipográfico de la mayúscula, pero no persigue una regularidad ajustada. Aquí la mercantilización y el reclame (ejercicio visual al que la fotógrafa estaba acostumbrada por su entrenamiento en publicidad) son signos de la modernización. Al revelar las correspondencias entre las formas agregadas y el cartel, Stern logra una integración geometrizable que somete, al menos simbólicamente, a la mercancía y, así, la convierte en una suerte de “logotipo” del grupo.



Grete Stern, *Madi*, 1947 (fotomontaje).

### Retratos de una comunidad intelectual

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. 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.[10] Tras el ascenso del nacional-socialismo Peterhans integró la legión de artistas de esa institución que, perseguidos por el régimen político, se exilió en Estados Unidos.

Con Peterhans, 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. En sus clases, Stern conoció a quien sería su compañera y socia en Ringl & Pit, el estudio integral de diseño, fotografía y publicidad que abrió en 1929, Ellen Auerbach. [11] El contacto de Grete Stern con Walter Peterhans la había aproximado a los lineamientos de trabajo y postulados de la Nueva Objetividad. Para esta corriente, era fundamental la definición de los principios que permitían construir la imagen fotográfica. La comprensión de los valores formales de los objetos, el aprendizaje de un método y el conocimiento perfecto de los procesos ópticos y químicos que involucraba la práctica fotográfica eran considerados valores esenciales. 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 acompañó durante todo su trayecto artístico. En una entrevista afirmaba:

“Como siempre me interesó la figura humana, especialmente los rostros, comprendí que el dibujo (algo que yo practicaba desde adolescente), no podía encerrar toda la gama de posibilidades que brindaba una película de celuloide bien trabajada. Luego de estudiar profundamente las caras serias y afiladas que delineaban los dibujantes alemanes en la Edad Media, me decidí a emprender un estudio más metódico del arte fotográfico”.[12]

Los retratos conformaron una de las zonas más densas y singulares de la producción fotográfica de Stern, que desarrolló en forma sostenida desde la década del 20 hasta que se retiró de la actividad profesional hacia mediados de los años 90. Fueron el motivo de su primera exposición individual en 1943 (Buenos Aires, Galería Müller) y, a lo largo de los años, engrosaron un friso visual que

constituye un archivo con los rostros protagónicos de la intelectualidad argentina, al tiempo que permiten reconstruir la trama de relaciones y afinidades que ella fue urdiendo en el medio local. A través del registro sobre la placa sensible, Stern documentó la existencia de aquellos con los que compartió espacios artísticos, políticos, intelectuales comprometidos en la lucha contra los regímenes totalitarios, en el marco amplio de la cultura de izquierdas. Desde la llegada a Buenos Aires en 1935 había establecido lazos con un colectivo de artistas modernos argentinos, emigrados o hijos de emigrados que se pronunciaban contra los fascismos, integrado por: Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Clément Moreau, Demetrio Urruchúa, Luis Falcini y Raquel Forner, entre otros.

Para llegar al afianzamiento de Stern como retratista, es necesario remontarse a sus inicios profesionales en Alemania. Analizar en perspectiva sus elecciones estéticas permitirá comprobar un desplazamiento que se produce del estudio del rostro en tanto objeto de experimentación plástica, al interés por indagar en el vínculo entre imagen e identidad. Si, como afirma Paola Cortés-Rocca, la historia del retrato fotográfico es la historia de un desarrollo técnico que permite gradualmente que el rostro monopolice la escena del retrato, vemos que la apuesta expresiva de Stern parece seguir un camino inverso o al menos alternativo. [13] Del close up de sus primeros retratos berlineses a los planos más generales de las obras argentinas, su recorrido señala otra dirección en la lógica que vincula representación, sujeto y rostro. Stern comenzó su línea retratística en sus tempranos inicios en Berlín, con algunos estudios de cabezas y los primeros ensayos de retratos tomados en el estudio Ringl & Pit, 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 Peterhans. En el estudio berlinés, Stern y su compañera Auerbach profundizaron esos aprendizajes mediante la práctica con retratos a personas de su círculo íntimo o a modelos anónimos. Se trata, en la mayoría de los casos, de “retratos-objeto” en los cuales lo que predomina es el interés por las formas externas y por la plasticidad.

En 1933, luego del arribo de Hitler al poder y del cierre de la sede de la Bauhaus en Berlín, Grete Stern decide emigrar hacia Londres, más precisamente a St. John's Wood, donde se radica por unos años, con un permiso de trabajo, junto a Horacio Coppola. En Abbey Road monta un pequeño estudio de fotografía y publicidad con el legado que Peterhans le había dejado y aguarda la llegada de Auerbach, con quien retoma el trabajo en

colaboración. De aquel tránsito diaspórico son testimonio las fotografías a Bertolt Brecht, a la reconocida actriz y esposa del dramaturgo, Helene Weigel, a la psicoanalista Paula Heinmann y a Paul Mattik y Karl Korsch, activos militantes de la izquierda alemana a los que Stern y Coppola habían frecuentado en Alemania cuando asistieron a las charlas de este último sobre marxismo teórico, en especial sobre materialismo dialéctico. Las tomas fotográficas a esa comunidad de emigrados se realizaban en sesiones al abrigo de la clandestinidad. Las migraciones forzosas, el exilio y la censura conformaban el bagaje tácito de experiencias vitales en las que tanto las fotografías como los fotografiados coincidían y se reconocían mutuamente. La serie de retratos londinense puede considerarse como un antecedente del retrato de signo político en la trayectoria de Stern, no sólo por la temática -intelectuales y artistas que se reconocían como antifascistas-, sino también por las particularidades formales de las composiciones y el tipo de apuesta estética que sus elecciones implicaban. A partir de esa fecha, y a lo largo de las dos décadas siguientes, las distintas series de retratos que tanto Stern como Auerbach tomaron dan cuenta del uso del género fundamentalmente como una práctica que les permitió delinear redes de pertenencia y afinidades electivas, en el campo intelectual y artístico tanto en Europa como en América.

Desde su llegada a la Argentina Stern fue conformando, con sus retratos, un nutrido friso visual de personajes del arte, la literatura y la cultura, que se extendió hasta su retirada de la actividad profesional.[14] 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 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 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”. [15]

El extrañamiento y curiosidad que despertaban los retratos de Stern se explican por las características del propio campo fotográfico en la Argentina de los años 40. Por esa época la fotografía 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 autónomo todavía se encontraba en vías de consolidación. “Efigies”, según Mujica Láinez o “caras grises” para

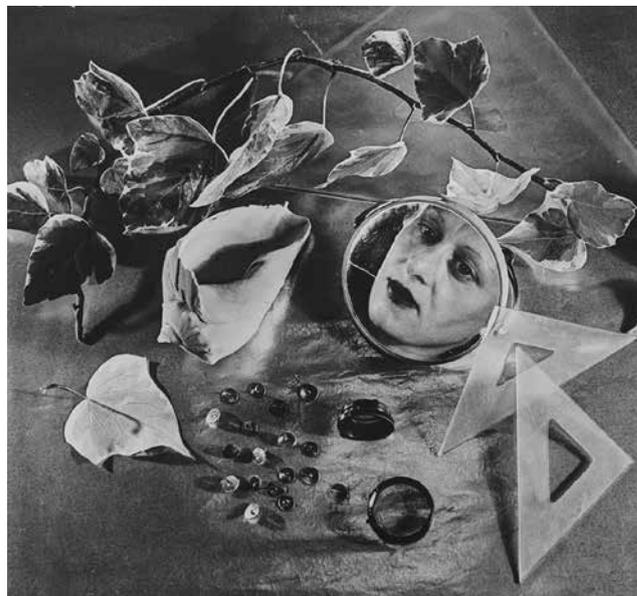
el fotógrafo Makarius, el ascetismo de los retratos de Stern se contraponía al artificio, el flou y el retoque, recursos habituales en los retratos de la época.

La lista de retratados de Stern en la escena artística local es extensa: Antonio Berni, Lino Spilimbergo, Horacio Butler, Luis Falcini, Pedro Enriquez Ureña, Clément Moreau, Gyula Kosice, Manuel Ángeles Ortiz. A diferencia de los retratos de estudio, en los que el rostro en primer plano ocupaba gran parte del cuadro, en esta serie Stern registró a los “modelos” en sus ambientes de trabajo. El contexto y los materiales de los artistas adquieren protagonismo y connotan propiedades a sus portadores, en un clima de creciente politización del arte moderno y en el cual los artistas no pudieron eludir la conflictividad del mundo contemporáneo. El debate entre la praxis artística y el compromiso político fue una de las problemáticas más álgidas que signó el escenario cultural en las primeras décadas del siglo XX. Para muchos de los pintores, el espacio artístico fue un campo de batalla y el taller, una plataforma posible desde donde pronunciarse críticamente.[16] Algunos de los artistas retratados por Stern aparecen con gesto severo; otros con actitud desafiante mirando al objetivo de la cámara; otro grupo, en estado de melancolía.



Grete Stern, *Lino Spilimbergo*, 1937.

Por esa misma época, Grete Stern también reinventaba su propia imagen a través de retratos experimentales. Un pequeño espejo que refleja el rostro de la fotógrafa es el detalle punzante de la imagen; alrededor, objetos de naturaleza y texturas diversas -elementos orgánicos y metálicos, geométricos e informales, curvos y rectos- completan y equilibran la composición.



Grete Stern, *Composición - autorretrato*, 1943.

Lo primero que percibimos es un pequeño espejo de mano que captura la imagen de la fotógrafa sobre la superficie. Por encima del espejo, cruzando el campo visual de izquierda a derecha, se extiende una rama de hiedra, varias tachuelas diseminadas en todo el tapiz y dos lentes fotográficas que reflejan la luz. A la derecha, dos escuadras traslúcidas, una encima de la otra, enmarcan la composición en el ángulo inferior. Todos los elementos están dispuestos sobre una tela o cuero, una superficie habitual para el bodegón. El autorretrato que Grete Stern ensaya en la década del 40 entra en serie con una serie de retratos que, en la misma época y por iniciativa propia, realiza a otros artistas argentinos y que conforman el material de su primera exposición. Resulta significativo que Stern haya elegido representarse a sí misma en el centro de una naturaleza muerta y bajo la forma de un troempíoeil. La inclusión del espejo como dispositivo establece filiaciones con la línea de trabajo de la Nueva Objetividad; el reflejo del rostro vuelve la imagen más intensa que su representación desde un ángulo “normal”. A su vez, las escuadras, elementos empleados en diseño gráfico, la otra profesión de Stern, apuntan a la imagen proyectada en el espejo, en especial a sus ojos, órgano de la visión. El gesto de Grete, que reivindica una genealogía con origen en su formación en la Bauhaus es, al mismo tiempo, una toma de postura frente a las ideas que sostenía respecto de la fotografía como medio de expresión. Su composición,



que a simple vista parece ser una mera naturaleza muerta, plantea toda una reflexión sobre los principios de la visión fotográfica. Al mismo tiempo, juega con formas de figuración femeninas que años más tarde exploraría lúdicamente cuando una revista femenina la convoke a plasmar en imágenes los sueños y deseos de sus lectoras.

### El teatro de los sueños [17]

En 1948 la editorial Abril, creada por el empresario de origen italiano, Cesare Civita, lanzó al mercado la revista *Idilio*, uno de esos magazines que habían empezado a cautivar a un público mayoritariamente femenino desde los años 20. El sociólogo Gino Germani, el psicólogo y editor Enrique Butelman y Grete Stern colaboraron, un poco por azar y un poco por afinidades, en esta publicación, iniciando una insólita empresa que llevó el curioso nombre de “El psicoanálisis le ayudará” (1948-1951). Se trataba de una columna de consultoría psicológico-sentimental que conjugó saberes provenientes del psicoanálisis, la sociología y el arte de vanguardia y los transmitió en un registro adaptado a un público masivo, en tono de vulgarización. Mientras Germani y Butelman se encargaban de contestar las consultas de las lectoras y analizaban en clave psicoanalítica los relatos de sueños que éstas enviaban semanalmente a la redacción, Grete Stern los ilustraba con una serie de fotomontajes cuya audacia estética los haría trascender su función original. Fue un trabajo conjunto, frívolo a la vez que experimental, y único en su género.

“Queremos ayudarlo 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”[18]: con esta frase, *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 tuvo rápida acogida por parte del público, a juzgar por la leyenda que los responsables de la columna incluyeron en la tercera semana: “El número de cartas que llegan a esta sección es enorme: trataremos de contestar al mayor número posible, de acuerdo con el orden de llegada y la urgencia del caso”.[19] Así, 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 y laborales.

Gran parte del trabajo de Grete Stern para los Sueños se desarrolló en su casa-estudio, el vestuario y la escenografía se realizaban de modo casero, y los modelos que posaron en los fotomontajes fueron miembros del círculo familiar y amistoso de la fotógrafa, su hija, Silvia, y la colaboradora en la vida doméstica y familiar Etelvina Alaniz, “Cacho”. Aún se conservan algunas escenas del making off que testimonian la dinámica de ese trabajo en equipo. Luego de registrar esas puestas en escena,



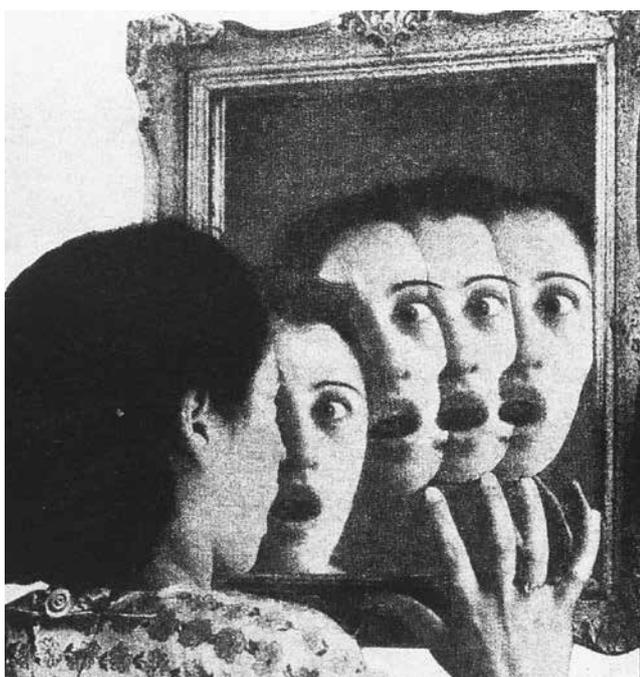
Grete Stern, Silvia Coppola, base de “Los sueños de enmudecimiento”, *Idilio* nro.67, 28 de febrero de 1950, archivo Grete Stern.



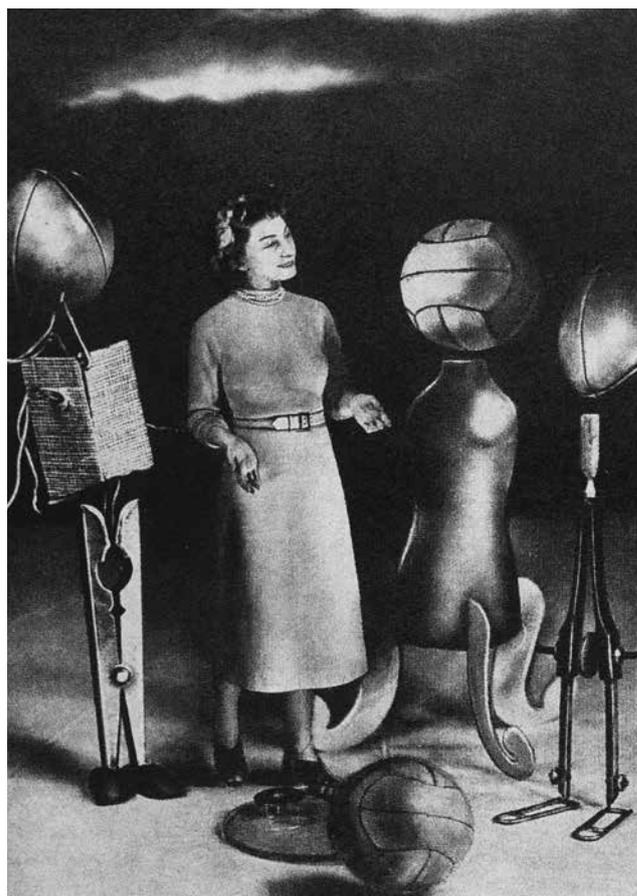
Grete Stern, Cacho posando para la creación del fotomontaje “Los sueños de derrumbe”, *Idilio* n. 107, 5 de diciembre de 1950, Archivo Grete Stern.

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 y así creaba las escenas inquietantes de los Sueños. La revista *Idilio*, donde se publicaron esos Sueños, era un producto de su tiempo: si bien en sus páginas convivieron discursos novedosos y retardatarios, fue en esencia el soporte de imaginarios que reforzaron el modelo femenino de la

domesticidad (las mujeres aparecían como objetos de deseo, adoración o violencia, sujetos pasivos, y castigados si se atrevían a plantearse una postura activa o a cuestionar el estatus de “ángel del hogar”). En “El psicoanálisis le ayudará” los consejos del consultor psicológico tendieron a armonizar los mandatos y roles femeninos tradicionales con la apertura a una zona de expresión que permitiera la canalización de las problemáticas subjetivas de las mujeres con respecto al trabajo, la vida de familia o las relaciones de pareja. Si bien el analista no refutó los roles femeninos ligados al ideal doméstico, no dejaba de alentar a las consultantes para que alcanzaran cierta auto-percepción y comprensión de los problemas emocionales o sentimentales que las aquejaban. En cuanto a la relación entre los sexos, estimulaba a las jóvenes casaderas a abandonar los temores, pudores y prejuicios y a cultivar la sociabilidad del vínculo amoroso. Se sugería, entonces, aunque de modo aún recatado, la atención a los deseos sexuales a la vez que se animaba a las lectoras a aventurarse en el terreno profesional y laboral, así como a diseñar proyectos vitales personales. A contrapelo de los consejos del analista, los fotomontajes con que Grete Stern ilustró la sección no sostuvieron una postura conciliadora: fueron abiertamente cuestionadores de los roles de género instituidos por el modelo doméstico. Así, dentro del conjunto completo de los fotomontajes de *Idilio*, un número significativo alude irónicamente a la posición conflictiva y ambivalente de la mujer como objeto (especialmente de la manipulación o de la mirada masculina) en desmedro de su consideración como un sujeto con plena conciencia y poder de decisión sobre sus propias acciones.



Grete Stern, “Los sueños de espejo”, *Idilio* nro. 17, 15 de marzo de 1949.



Grete Stern, “Los sueños de espejo”, *Idilio* nro. 17, 15 de marzo de 1949.

### A modo de epílogo

Las intervenciones estéticas de la fotógrafa Grete Stern en la prensa popular durante los años 50 vulneraron las fronteras entre lo considerado dentro o fuera de la institución artística, experimentando en los cruces con productos de una industria cultural en expansión, las posibilidades expresivas de intervenir de modo disruptivo sobre los consumos culturales femeninos. Para filtrar los imaginarios de la cultura de masas, Stern recurrió a préstamos o transferencias culturales. Se apropió de los legados de las vanguardias europeas, haciéndolos jugar en el ámbito del consumo masivo. El resultado fue un producto original, una marca reconocible en los modos de percepción de la cultura argentina de mediados de siglo.

Stern trabajó con zonas de la realidad, sueños y fantasías de los lectores, fragmentos inventariados a los que les asignó sentido en nuevas configuraciones artísticas. Para ella, la novedad de sus intervenciones estaba relacionada con la búsqueda pionera y no del todo consciente de un sistema nuevo de articulación expresiva. Un proceso obviamente preparado por la destrucción vanguardista que se había operado en el período de entreguerras. Es en medio de esta versátil movilización creativa en busca de la expresión que atravesó con irreverencia fronteras antes tan sólidas como las que separaban lo viril y lo femenino, la

cultura y el mercado o las artes nobles y plebeyas. Además, en tanto mujer, rediseñó los espacios discursivos tradicionalmente asignados a su género y creó posiciones discursivas “otras”, desde las cuales pensar algunas claves de la modernidad. Con una mirada estrábica, al decir de Sigrid Weigel, pudo “mirar por el rabillo de un solo ojo, de esa manera estrecha y concentrada, para con el otro quedar libre[s] de vagar por todo lo ancho y lo largo de la dimensión social”. [20] Desarrollar ese tipo de mirada la condujo a leer en múltiples direcciones y sentidos. Podríamos decir que esa “mirada bizca” se transformó en un recurso feminista. Porque sus composiciones fotográficas definieron un lugar de enunciación femenino más versátil respecto de las asignaciones habituales para la época. Sus intervenciones en el régimen de sensibilidad establecido diseñaron identidades femeninas originales en una encrucijada entre los mandatos heredados y el auspicio de futuras libertades que los nuevos tiempos, preludio de la modernización cultural, reclamaban.

Al comienzo de este trabajo señalé que parte de los trayectos de Stern desde su llegada a la Argentina se interceptan con zonas de la vida cultural de aquellos que habitamos al oeste de la provincia. En mi historia personal, el estudio de *Idilio*, esa

literatura de barrio que leían las jóvenes de sectores medios y populares, fue un buen pretexto para acercarme a Santina y Angélica desde un sesgo no habitual en la relación que una nieta puede tener con sus abuelas. Porque los relatos de sueños que las lectoras enviaban a *Idilio* y las imágenes que Grete componía para darles forma a esos deseos o inquietudes fueron una vía indirecta para conocer un poco más aquello que la espesura de lo cotidiano tiende a silenciar en los relatos familiares, esas experiencias mínimas que muy ocasionalmente se vuelven materia narrable. Como tantas muchachas de la década del 50 que migraban del interior a la capital, mis abuelas habían sido lectoras asiduas de esas fotonovelas de kiosco; su imaginación romántica y aventurera fue moldeada por esa matriz melodramática. Esto pude comprobarlo en el transcurso de la investigación, gracias a ella. Hoy se me ocurre pensar este pequeño y feliz descubrimiento desde una lectura personal, íntima y quizás demasiado modesta de una consigna que las vanguardias han repetido de forma machacona en sus manifiestos y programas. Me refiero a esa que no por conocida nos es del todo inteligible: la que propone reconciliar el arte con la vida.



## Notas

- [1] Grete Stern (1904-1999). Nació en Wuppertal, Renania. En 1925 comenzó sus estudios de dibujo y tipografía en la Escuela de Artes Aplicadas de Stuttgart, dos años más tarde se instaló en Berlín donde tomó clases en los talleres de la Bauhaus. Allí conoció al fotógrafo argentino Horacio Coppola, con quien se casó. La pareja vivió en Alemania hasta 1933, año en que el régimen nazi clausuró la Bauhaus. Previo paso por Londres, se instalaron definitivamente en la Argentina, donde rápidamente entablaron relaciones con artistas locales y participaron en la vida cultural de Buenos Aires.
- [2] SAEZ Graciela et al. *Villa Sarmiento. Su historia*, Morón, Municipalidad de Morón, 2011, p. 181.
- [3] MORENO María “**A cámara despierta**” en *Os sonhos de Grete Stern: fotomontagens (cat. de exp.)*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Museu Lasar Segall, 2009, p. 10.
- [4] SOTO Moira “**Al rescate de Grete Stern**”, entrevista a Silvia Coppola en *Suplemento Radar de Página 12*, 04/08/2000, p. 12.
- [5] Es recién a mediados de los años 40, con la influencia de los artistas concretos que el Diseño Gráfico nace como una disciplina autónoma. Véase: DEVALLE Verónica *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*, Bs. As., Paidós, 2009.
- [6] En especial las mujeres demostraron una activa participación en ese proceso de producción social, insertándose en profesiones técnicas, mercantiles e industriales antes reservadas a los varones. Véanse, entre otros: GILI Marta y PERACAULA Lourdes (coord.) *Les dones fotògrafes a la República de Weimar 1919-1933*, Barcelona, Fundació “la Caixa”, 1995; LAVIN Maud “**Ringl & pit: The**

**representation of women in German advertising, 1929-1933**” en *Clean New World. Culture, Politics and Graphic Design*, Cambridge, MIT, 2001.

[7] FÁCIO Sara *Grete Stern. Fotografía en la Argentina 1937 - 1981*, Bs. As., La Azotea, 1988, p. 11.

[8] Para un estudio pormenorizado del movimiento concreto, véase: GARCÍA María Amalia *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Bs. As., Siglo XXI, 2011.

[9] RIVERA Jorge *Madi y la Vanguardia argentina*, Bs. As., Paidós, 1976, p. 59.

[10] Walter Peterhans (1897-1960) realizó estudios de matemáticas, filosofía e historia del arte en Munich y Göttingen. En 1927 inauguró el taller de fotografía en Berlín luego, desde 1929 hasta 1933, se desempeñó como director de la sección de fotografía en la Bauhaus hasta el cierre de la escuela. Su activa participación en exposiciones fotográficas de la época, sumada a su labor institucional y a la publicación de libros en la especialidad lo convirtieron en uno de los referentes insoslayables de la fotografía alemana de los años 20 y 30.

[11] Ellen Rosenberg (1906-2004). Desde principios de la década del 20, llevó a cabo estudios de escultura en la Escuela de Bellas Artes de Karlsruhe y en la Academia de Bellas Artes de Stuttgart. En 1929 se trasladó a Berlín, donde estudió fotografía en los talleres de la Bauhaus. Allí conoció a Grete Stern, con quien abrió el estudio de fotografía, diseño y publicidad Ringl & pit. Ante el avance del nacionalsocialismo, Rosenberg emigró con su esposo, Walter Auerbach (de quien adopta el apellido), primero a Tel Aviv, pasó por Londres y luego a Estados Unidos, destino definitivo. A lo largo de su vida, la fotógrafa realizó varios viajes a México (junto al también fotógrafo

Eliot Porter), Argentina, Colombia, Grecia y Mallorca, que documentó en fotos de paisajes, escenas callejeras, estudios de personas y retratos. Hacia 1965 abandonó definitivamente la fotografía y comenzó a trabajar como terapeuta infantil.

[12] Reportaje de NOVELLI Lilian en *Siete Días*, N.º 274, 20 de agosto de 1972 en PRIAMO Luis *Grete Stern. Obra fotográfica en la Argentina*, Bs. As., Fondo Nacional de las Artes, 1995, p. 17.

[13] CORTÉS-ROCCA Paola *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*, Bs. As., Colihue, 2011, pp. 41 y 42.

[14] Sobre el análisis de esta zona de su línea retratística, véase: WECHSLER Diana “**El exilio antifascista. Clement Moreau y Grete Stern**” en *Índice. Revista de Ciencias Sociales*, Bs. As., Centro de Estudios Sociales Daia, nro. 25, 2007, pp. 187-201.

[15] WALSH María Elena “**Los desnudos faciales de Grete Stern**” en *Sur* nros. 215-216, septiembre- octubre de 1952, p. 146.

[16] WECHSLER Diana *Territorios de diálogo. España, México y Argentina, 1930-1945*, Bs. As., Fund. Mundo Nuevo, 2006.

[17] Este apartado resume algunos de los términos de mi ensayo: BERTÚA Paula *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista Idilio (1948-1951)*, Bs. As., Biblos, 2012.

[18] “El psicoanálisis te ayudará” en *Idilio* N.º 2, 2 de noviembre, 1948.

[19] “El psicoanálisis te ayudará” en *Idilio* N.º 3, 9 de noviembre, 1948.

[20] WEIGEL Sigrid “**La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres**” en ECKER Gisela (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, p. 86.