

FOTOGRAFÍA MONTAJE Y POLÍTICA

IANINA IPOHORSKI¹

RESUMEN

El presente trabajo se propone analizar y poner en tensión dialéctica dos expresiones producidas a partir de la fotografía y del principio del montaje que fueron puestas en circulación simultáneamente entre los años 1948 y 1951 en la revista *Idilio* (editorial Abril). Los fotomontajes producidos por la fotógrafa Grete Stern para la sección “El psicoanálisis le ayudará”, y las fotonovelas de corte romántico realizadas por George Friedman.

PALABRAS CLAVES

Fotografía, montaje, vanguardia, cultura de masas.

Este trabajo se propone analizar y poner en tensión dos expresiones producidas a partir de la fotografía y el principio del montaje -entendido desde su acepción constructiva y amplia- y puestas en circulación simultáneamente entre los años 1948 y 1951 por la revista femenina *Idilio* de editorial Abril, popular publicación argentina de distribución masiva. Nos referimos por un lado a los fotomontajes producidos por la fotógrafa alemana Grete Stern para la sección “El psicoanálisis le ayudará” y, por el otro, a las fotonovelas de corte romántico realizadas por George Friedman, fotógrafo de cine y cámara fija de origen húngaro.

En Octubre de 1948 el primer número de *Idilio* ensayaba un peculiar formato. Con el título “El psicoanálisis le ayudará” comenzaba a publicarse una sección ecléctica que puede considerarse –retrospectivamente– como un cruce entre el consultorio sentimental y el psicológico. De esta experiencia formaban parte, por un lado, Gino Germani y Enrique

¹ Artista visual y docente. Doctoranda en artes, Facultad de artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Butelman –intelectuales proscriptos por el primer peronismo– bajo el seudónimo de Richard Rest y, por el otro, Grete Stern² –fotógrafa alemana exiliada en Argentina–.

El Dr. Rest recibía cartas de las lectoras donde le relataban sus sueños y experiencias subjetivas para que fuesen analizadas. La respuesta publicada consistía en una interpretación que apelaba a términos y conceptos del psicoanálisis y a una serie de indicaciones y pautas orientadas a producir cambios en la conducta. En el centro de la página se ilustraba el caso y la respuesta del psicoanalista epistolar con un fotomontaje producido por Grete Stern, quien habría sugerido este lenguaje para la instancia gráfica de la sección.

Otra novedad introducida por *Idilio* en la misma época fueron las fotonovelas, un modelo de relato visual editorial que combina elementos lingüísticos y fotográficos³. La “fotonovela rosa”, como se la conoce popularmente, tuvo su origen en Italia en el período de la segunda post-guerra, y si bien inicialmente *Idilio* importaba y traducía el formato, pronto comenzó a realizar sus propias producciones instalando en la editorial Abril un set similar a un estudio de cine. El fotógrafo George Friedman, a cargo de las tomas y la iluminación, recuerda que en las realizaciones participaban guionistas, escenógrafos y directores de *mise en scène* (Príamo, 2004: 126).

El estilo de ficción tipificado de la fotonovela encuentra algunos de sus antecedentes en el romanticismo tardío y en las narraciones semanales, que en Argentina eran una popular forma de literatura en la década de 1920. Construida sobre una estructura formal fija, la fotonovela es considerada como un género subjetivista donde la peripecia sentimental es hegemónica y se organiza en torno a los órdenes del deseo, la sociedad y la moral (Sarlo, 2011: 21). Al igual que el cine, pero más económico y accesible, este formato tuvo gran importancia en el consumo cultural de las mujeres argentinas de mediados del siglo XX. Respecto a las publicaciones femeninas y sus potenciales lectoras, “el sistema misceláneo

² Grete Stern nació en 1904 en Wuppertal-Elberfeld, Alemania. En 1923 ingresó en una escuela de artes aplicadas de Stuttgart para estudiar dibujo y tipografía. En 1927 se instaló en Berlín, capital intelectual y política de la república de Weimar, para estudiar fotografía con Walter Peterhans, quien posteriormente dirigiera los talleres de fotografía de la Bauhaus en Dessau.

Stern emigró a la Argentina junto a Horacio Coppola en 1935, rápidamente se integró a la cultura de Buenos Aires y participó activamente de la vanguardia invencionista (principalmente del grupo Madí). Entre 1948 y 1951 ilustró la sección “El psicoanálisis le ayudará” de la revista *Idilio*. En 1956 y por iniciativa de Jorge Romero Brest creó y dirigió el taller fotográfico en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde permaneció hasta 1970. En 1958 adoptó la nacionalidad argentina y al año siguiente comenzó a enseñar fotografía en la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste (Chaco), mientras documentaba los temas regionales. Grete Stern dejó de trabajar en 1985 y murió en Buenos Aires, en 1999.

³ La revista italiana *Grand Hotel* promovió con éxito la expansión del género publicando el *fotoromanzo* “Almas encadenadas” en 1946.

del *magazine*, por su variedad retórica y temática, podía combinarse de manera múltiple con las necesidades de los consumidores medios y populares”, una ventaja que se potenciaba en el caso de las mujeres “cuyo acceso a materiales de lectura enfrenta dificultades ideológicas y culturales específicas.” (Sarlo, 2011: 31)

Con las fotonovelas como atracción principal, la revista *Idilio* alcanzó una tirada semanal de 350.000 ejemplares, ubicándose, debido a sus representaciones particulares del universo femenino, bajo la estética hegemónica de la cultura de masas y afín al entramado retórico del primer peronismo. Por su parte, los fотомontajes de Stern, de marcada impronta vanguardista, pueden leerse como una expresión contra-hegemónica dentro de la misma revista. Más aún si tenemos en cuenta que surgen a partir de una confluencia inédita de singularidades y en vínculo con el proceso de divulgación del psicoanálisis en Argentina, que se desarrolló por fuera del higienismo médico, y sostenido principalmente en el concepto de inconsciente freudiano y las teorías de Jung.⁴

No obstante los contrastes aparentes, ambos discursos visuales se daban simultáneamente en la misma publicación y eran consumidos por el mismo público, de manera que resulta necesario movilizar una perspectiva no dicotómica, asumiendo más bien que en *Idilio* la vanguardia –representada por el trabajo de Stern– se impregnó a través de su tentativa crítica, y más allá de la forma de una parodia, con elementos de la cultura de masas. Y viceversa, las fotonovelas podrían haber sufrido renovaciones estéticas y formales a partir de los rasgos disruptivos de los fотомontajes.

Este planteo encontraría simultáneamente lugar en la propia dinámica de las secciones y en su relación con las lectoras, ya que éstas no sólo consumían las fotonovelas sino que también eran *producidas* por ellas a partir de pautas estéticas y temáticas. Las lectoras eran al mismo tiempo las potenciales consultantes de la sección de psicoanálisis epistolar, siendo los textos de sus cartas (permeados por los tópicos y representaciones de las fotonovelas) la materia prima para la producción de los fотомontajes de Grete Stern. De esta manera podemos asumir que en *Idilio* modernismo y cultura de masas estuvieron íntimamente

⁴ Un antecedente del consultorio psicológico de *Idilio* fue la columna “Freudiano” publicada por el diario *La jornada* (nombre que reemplazó a *Crítica*, cerrado por la dictadura de Uriburu) en 1931. Al respecto Mariano Plotkin señala que el psicoanálisis se presenta como una de las nuevas tecnologías disponibles para interpretar la modernización.

imbricados, y más específicamente es posible decir que la segunda “ha sido siempre el subtexto oculto del proyecto modernista.” (Huysen, 2002: 94)

El presente trabajo se propone indagar en la dirección de esta complejidad y plantea poner en tensión dialéctica ambas instancias fotográficas, bajo la presunción de que en la revista el fotomontaje y la fotonovela cruzaron tanto afinidades “inesperadas” como divergencias explícitas. En ese sentido indagaremos de qué manera los discursos sobre el lenguaje y las prácticas fotográficas *derivaron* por las secciones de *Idilio*, vinculándose también con otros discursos de la cultura y de la ciencia tal como se presentaron en aquel estado de la modernidad.

EL OJO FOTOGRÁFICO Y EL DISPOSITIVO

La reflexión analítica sobre el propio lenguaje ha sido una característica distintiva del modernismo, derivando desde las expresiones de avanzada hacia los productos de la industria cultural. Y en el caso de *Idilio* los discursos y especulaciones sobre lo fotográfico, que se explicitaron tanto a través de gestos vanguardistas o bien asimilados por el entretenimiento, pueden conducirnos hacia el centro mismo de las expresiones estudiadas y la relación dialéctica entre ellas.

Tomaremos entonces la iconografía y los textos que remiten de manera directa al dispositivo y a las prácticas fotográficas. Estos son “los sueños de fotografía” y “los sueños de condensación”, fotomontajes producidos por Grete Stern para la sección “El psicoanálisis le ayudará”, junto con el capítulo IX de la fotonovela “Aventura en Buenos Aires” correspondiente al número 61 de *Idilio* y la tapa del número 68 “¿Quién es más fotogénico?”

En “los sueños de fotografía” la consultante sueña con un hombre-artefacto, al cual le fue reemplazada la cabeza por una cámara fotográfica con fuelle. Ella, se retira hacia atrás espantada, mientras él levanta las manos con un ademán de reclamo. En su interpretación, el psicoanalista epistolar refiere cómo la mujer ha ocultado su verdadera personalidad fingiendo ser otra para agradar al pretendiente y ahora teme ser desenmascarada por él:

“Pues bien, vemos aquí una joven que se espanta ante un hombre que la mira con un ‘ojo fotográfico’. El significado es evidente: teme ella que la conozcan en su verdadera personalidad.”

La interpretación gráfica de Stern, así como el texto del Dr. Rest, pueden desplegar varios sentidos relevantes para nuestro estudio. La llamada “fidelidad del ojo fotográfico” remite directamente a la fotografía bajo el canon de la *Nueva Objetividad*⁵, vanguardia estética bajo la cual se formó Grete Stern en la Alemania de entreguerras.

Los planteos de la *Nueva Objetividad* surgieron como reacción al expresionismo y específicamente en el campo fotográfico marcaron, junto con la *Nueva visión* y la *fotografía directa*,⁶ una ruptura con las técnicas y la estética pictorialista⁷ (como la goma bicromatada o el uso de viñetas, y los temas alegóricos, como el paisaje o el retrato). Así, la fotografía afianzaba su autonomía liberada del imperativo de copiar a la pintura a partir de las potencialidades propias del dispositivo técnico. Imágenes descriptivas con gran definición en sus detalles, iluminaciones planas y poses austeras, marcaron distancia con los recursos de claroscuro y desenfoco utilizados por la fotografía con pretensión artística anterior (Príamo en Stern, 1995: 13).

Ahora bien, esta renovación de la estética fotográfica se dio en Argentina de manera incipiente en la década del treinta a propósito, entre otras cosas, de la exposición que realizara la misma Grete Stern en los salones de la revista *Sur* a su llegada al país⁸, pero

⁵ Surgido originalmente en Alemania y en el contexto de la República de Weimar, este movimiento se extendió desde la pintura hacia la literatura, la música, la arquitectura y otras artes visuales. En el campo de la fotografía, la *Nueva Objetividad* se caracterizó por el trabajo a partir de las cualidades inherentes al medio y las posibilidades técnicas y expresivas de la cámara, como la precisión descriptiva, la profundidad de campo y el detalle.

⁶ El movimiento de la *Nueva Visión* se relaciona directamente con los planteos estéticos y políticos de la *Bauhaus*. Se desarrolló paralelamente a la *Nueva Objetividad*, con la que comparte la tendencia hacia la descripción analítica como un medio específico de expresión, aunque la *Nueva Visión* defendió el experimentalismo formal y los procesos de manipulación.

Por su parte la *Fotografía Directa* (corriente contemporánea a las anteriores) cambió la forma de fotografiar a través del uso de exposiciones cortas y también mediante la espontaneidad – sin poses ni trucajes– del motivo fotografiado.

⁷ La estética fotográfica conocida como *Pictorialismo* alcanzó su mayor desarrollo en Europa y Estados Unidos a principios del siglo XX. A través de medios ópticos o químicos los fotógrafos imitaban la textura y los efectos de las pinceladas en la superficie de sus obras y “como huyendo de la condena descriptiva de la cámara crearon atmósferas brumosas y mundos de ensueño.” (González, 2011: 47)

⁸ Hacia Octubre de 1935, en los salones de la editorial *Sur*, se realizó lo que hoy retrospectivamente se conoce como la primera muestra de fotografía moderna en Argentina. Grete Stern, fotógrafa alemana exiliada en Argentina, y Horacio Coppola, por entonces su marido, y ante iniciativa de Victoria Ocampo, expusieron sus trabajos realizados en Alemania y Londres. El crítico Jorge Romero Brest, en un extenso artículo publicado en el N° 13 de la revista *Sur*, escribió: “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”. Mientras que *El Correo Fotográfico Sudamericano*, por entonces la publicación más importante sobre fotografía,

recién se densificó en los años posteriores y principalmente a partir de la novedosa experiencia de *La carpeta de los diez*⁹, inaugurada por George Friedman en los '50.

A la luz de estos autores cabe entonces aventurar que la tendencia a la especificidad del medio fotográfico y su autonomía tomó posición frente a la tradición pictorialista tardía rioplatense (vigente sobre todo en los círculos del Foto Club¹⁰) impregnando las expresiones fotográficas publicadas por *Idilio*. Si bien la serie *Sueños* puede ser leída acertadamente en clave surrealista¹¹, sus condiciones de producción, según su autora, se apoyaron en las propias potencialidades técnicas, ópticas y formales de la cámara y los procesos fotográficos. En “Apuntes sobre fotomontaje”¹², Grete Stern describe de manera pormenorizada el proceso técnico para componer los fotomontajes, afirmando que el sistema por el cual se inclina le permite “decidir visualmente, no intelectualmente, moviendo e intercalando los elementos fotográficos”, hasta que logra la composición que le satisface. (Stern, 2004: 34). Las ideas de sistema y planificación, junto con las afirmaciones de que la fotografía “puede ofrecer la representación objetiva de una cosa” y como tal requiere “disciplina, educación estética y dedos seguros”, coinciden con la vocación descriptiva y la precisión técnica de la *Nueva Objetividad*.

Con respecto a la fotonovela, en el capítulo IX de “Aventura en Buenos Aires” producido por George Friedman y mencionado anteriormente, Alicia, la protagonista y víctima de una intriga, es fotografiada por un chantajista entrando a un lugar “donde se reúne gente de mal vivir”. En la escena, el fotógrafo, desde un plano subjetivo a la derecha del encuadre (como

ignoró la muestra. Para Romero Brest la extraordinaria importancia de la exposición se debió a tres aspectos que marcaron un momento disruptor en el ambiente fotográfico porteño: 1) el lugar en el que se realizó la exposición y el contexto histórico de sus participantes; 2) los aspectos estéticos de las obras junto con los tópicos tratados en el contenido de las fotografías; y 3) la presentación de un texto programático que acompañaba la muestra y estaba firmado por los autores.

⁹ Fechado en 1953 es considerado retrospectivamente como el primer y más trascendente grupo independiente en la fotografía argentina. Estaba integrado por Annemarie Heinrich, Anatole Sadernan, Hans Mann, George Friedman, Alex Klein, Fred S. Schiffer, Ilse Mayer, José Malandrino, Borelaw Senderowicz, Max Jacoby y Pinéldes Fusco.

¹⁰ Fundado en 1936, el Foto Club Argentino, fue la primera institución dedicada a la fotografía artística en nuestro país. La estética característica en sus producciones se caracterizó por una “narrativa folclórica ingenua y sentimentalista” (González, 2011: 50) y por el uso de títulos cándidos acompañando a las fotografías. Luego, siguieron experiencias renovadoras, como el Foto Club Buenos Aires en 1945, en el cual muchos de sus miembros rechazaron el canon pictorialista y se inclinaron por la fotografía directa, entablando una discusión en el campo de la disciplina que ya había sido dirimida en Europa y Estados Unidos tres décadas antes.

¹¹ En su trabajo sobre surrealismo y psicoanálisis, Hal Foster se refiere al concepto de “lo Maravilloso” como una “confusión siniestra entre estados animados e inanimados” vinculándolo directamente con la pulsión de muerte. Tal conjunción de naturalezas diversas es un lugar habitual en los fotomontajes de la serie *Sueños*.

¹² Texto leído en 1967 por Grete Stern en ocasión de la primera muestra de la serie *Sueños* como obra autónoma en el Foto Club Argentino.

si fuese un *Voyeur*) se homologa con la mirada del lector, ya que aparece parcialmente su figura en la viñeta. Pero el centro del cuadro es ganado por la cámara, de formato medio y con visor de cintura que le cuelga desde el cuello. Tanto la lente de la cámara, como el fotógrafo furtivo, miran la escena aunque de manera independiente. El modelo de cámara representado no tiene visor ocular, por eso el ojo del operador emancipado de la máquina, puede mirar la acción simultáneamente.

En este sentido, si bien resulta evidente que la representación está subordinada al guión narrativo, George Friedman compone el cuadro enfatizando, por un lado, la presencia de la cámara –técnicamente avanzada para la época- a través de un contraluz plano y descriptivo, y por el otro, sugiriendo su carácter autónomo con respecto del fotógrafo. Esta conjunción de elementos está en sintonía con una estética de “la tecnología en cuanto que forma” (Krauss, 1997: 43).

En vínculo con lo anterior y volviendo sobre la sección de psicoanálisis, resulta relevante inferir de que manera, a partir del texto, los intelectuales responsables de las interpretaciones (Germani y Butelman) habrían participado tangencialmente en el planteo estético delineado. Si leemos como un subtexto dentro de la interpretación de “los sueños de fotografía” la referencia al “ojo fotográfico” veremos que esta metáfora se conecta directamente con la idea de objetividad: La joven puede fingir a la vista del hombre en cuestión pero no ante la cámara. Esta idea se vuelve aún más pregnante hacia el final del texto, donde el psicoanalista epistolar concluye “(ella) se aterroriza ante la idea de que él la vea como en realidad es, descubriendo –definitivamente– toda la superchería”. Podemos así tender un vínculo entre este párrafo y la discusión estética en el campo de la fotografía a través de la oposición planteada entre el artificio o la simulación y la fidelidad descriptiva propia de la cámara.

Otra afinidad considerable entre el fotomontaje y la fotonovela a partir de las derivas temáticas de lo fotográfico, es la evidencia contundente del fenómeno técnico que irrumpe en la vida cotidiana y modifica la percepción y las relaciones sociales, como parte y a la vez consecuencia del proceso acelerado de modernización en argentina durante el primer peronismo. En el caso de “los sueños de fotografía” esta idea se extrema mediante la cita a

la figura del hombre-máquina que sirve como referencia, por un lado, a la premisa vanguardista de la unión entre arte y vida cotidiana y, por el otro, a la fotografía como medio paradigmático de la reproductibilidad técnica. Tal *dys-posición* de heterogéneos proyectados en el mismo plano de proximidad (Didi-Huberman, 2008: 97) es posible mediante el uso explícito del principio del montaje que, derivando desde las formas críticas y disruptivas de avanzada hacia los productos de la industria cultural, remite directamente a la división del trabajo en el contexto del capitalismo industrial.

Pero la emergencia de este imaginario técnico se dio no sólo en las expresiones delineadas. Podemos también ampliar el análisis y referirnos en este caso a la tapa de la edición N° 68 “¿Quién es más fotogénico?” que ilustra a una joven pareja de estilo burgués en una plaza mediante una fotografía, también producida por George Friedman. Sentados uno en frente del otro, ambos *flirtean* sin mirarse directamente sino a través de las cámaras que ostentan: Él (nuevamente) un modelo extensible con fuelle, ella, por su parte, una de tipo compacta y con visor directo. Tal relación se plantea mediada por el artefacto que releva a la visión humana y se apoya en las potencialidades de la técnica. De manera que cuando la cámara irrumpe entre los cuerpos la pregunta, en principio superficial que completa el sentido de la tapa, podría reformularse conforme al paradigma industrial de la época: ¿quién tiene más condiciones subjetivas para la representación y la reproducción o –mejor aún– para la producción en serie?

Otro aspecto significativo que podemos abordar a partir de esta fotografía es el hecho de que puede introducirnos, de manera modélica, en la problemática de género y sus derivaciones a la luz del debate vanguardia - cultura de masas. En este sentido –y a pesar de ser característico de la década del 80–, la crítica de Andreas Huyssen resulta especialmente pertinente en la medida en que reconoce la asociación de la cultura de masas y sus correlatos estéticos, históricos y políticos con características femeninas y representaciones de género. Cabe destacar que principalmente a partir del siglo XIX se asoció a la mujer con los formatos de novelas por entregas, folletines, revistas populares y misceláneas, afianzándose la identificación, por parte de la burguesía y las clases dominantes, de la mujer con las masas como amenaza política. (Huyssen, 2002: 98-103)

Es posible, pues, reconocer en la foto de tapa y siguiendo a Huyssen de qué manera esta asociación de la mujer con expresiones culturales menores y sucedáneas contrastó con la idea de la superioridad masculina en la cultura a través del modernismo, el progreso y el arte elevado. Ella, luciendo un vestido fresco, sonríe divertida jugueteando con su cámara mientras posa ante el joven. Él, por su parte, formal y prolijo, estudia la escena a través del visor con profesional reserva. Sumado al trabajo con la pose, este contraste también se reproduce en la complejidad operativa y técnica de las cámaras, ya que se le asigna a la joven un modelo compacto que, a diferencia del formato medio con fuelle, habitualmente se relacionó con la facilidad, la portabilidad y los usos amateur.

Ahora bien, esta representación de género basada en la relación asimétrica con la tecnología puede revisarse mediante lo que en principio aparece de manera divergente en el fotomontaje “Los sueños de condensación”. Este trabajo ilustra de modo paradigmático y en tono pedagógico el concepto de condensación, desarrollado por Freud en *La interpretación de los sueños* para dar cuenta de uno de los mecanismos psíquicos y que fuera aplicado por el Dr. Rest en sus interpretaciones. En esta escena onírica, una joven mujer mira a través del visor de una sofisticada cámara a un burro con cabeza de hombre sobre un paisaje que hace las veces de telón de fondo. Vinculando esta iconografía con la argumentación en curso vemos aquí cómo los roles están claramente invertidos. Ahora es ella la que hace un uso experto de la cámara y concentrada pre-figura la escena, mientras la cabeza masculina sonríe a gusto trasplantada en el cuerpo del animal que, además, está echado a los pies de la joven. No es posible saber si tal alusión a la fotografía se encontraba en la carta de la consultante (que no era publicada por política ética de la sección), pero de todos modos Grete Stern le otorgó a la práctica –aquí femenina– una marcada impronta de experto a partir de la pose y del dispositivo, que a su vez tiene colocado un teleobjetivo que aumenta considerablemente su porte.

En cuanto a la imagen masculina la inversión irónica es contundente. Si bien esta figura *condensada* remite al sueño en cuestión, para nuestro análisis resulta notable destacar el parecido físico entre el muchacho burro y el joven circunspecto en la tapa de “¿Quién es más fotogénico?”, de manera tal que hasta podríamos asumir que se trata del mismo modelo tomado desde otro ángulo. Lo que establecería en este caso otro nexo articulador

para la hipótesis del entrecruzamiento entre las expresiones de impronta vanguardista y las ligadas a la cultura de masas. En el mismo sentido, la escena transcurre, como ya adelantamos, sobre un paisaje de fondo que se encuentra distorsionado, reducido y claramente fuera de escala con respecto a la acción principal. Esta distorsión recuerda a la pintura manierista mediante una característica relación entre la figura y el fondo, y cabe sugerir que el público medio y popular, potencial lector de *Idilio*, podría haber encontrado ciertos rasgos de familiaridad entre este tipo de composiciones y las representaciones más extendidas de la “alta cultura”.

Por otra parte, la relación particular expuesta entre la figura femenina, la cámara de alta gama y el entorno natural o paisaje, resuena desde el fotomontaje en la expresión masiva de la publicidad, ya que desde principios del siglo XX la firma Kodak apeló a esta iconografía para la promoción de sus productos, principalmente en Estados Unidos y Europa. Los anuncios gráficos presentan reiteradamente a la “Chica Kodak”, una joven burguesa –con características similares a la del fotomontaje de Stern– que con una cámara profesional se dispone a captar el paisaje en un entorno ideal. Este estereotipo de mujer gozaba de cierta autonomía personal, sobre todo a través del consumo, pero sin liberarse por completo de las funciones que la condicionaban como género: madre o esposa que habitaba en el hogar y que encontraba en la fotografía un *hobby* ligado al tiempo libre (Pretelin, 2011: 3). Tal representación de la mujer es coincidente con la propuesta por *Idilio* a través de la fotonovela (“capaz de adaptar los productos *hollywoodenses* al gusto del público latino” - Scarzanella, 2009: 3-) y, en numerosas ocasiones, mediante las interpretaciones e indicaciones de los responsables de la sección de psicoanálisis a las consultantes: “El ideal expuesto recurre con insistencia a las figuras del *equilibrio*, una satisfacción emocional no disruptiva respecto de las obligaciones familiares y la moral sexual tradicional.” (Vezzetti en Stern, 2004: 157). Otro elemento clave a considerar es el trabajo de Grete Stern en el campo de la publicidad que incluía el uso de fotomontajes. Tanto en la experiencia temprana de *Ringl+Pit*¹³ en Alemania, como en el estudio que abriera años después en

¹³ En 1929 Grete Stern y Ellen Auerbach abrieron en Berlín un estudio de fotografía y publicidad al que llamaron *Ringl+Pit* en alusión a sus sobrenombres de la infancia. Sus notables producciones gráficas (adelantadas para la época y de gran refinamiento estético) ironizaron en muchas oportunidades sobre el rol social de la mujer y el consumo. El estudio fue cerrado con la llegada del nazismo al poder. Ellen se estableció en Nueva York y Grete emigró primero a Londres y luego a la Argentina.

Argentina¹⁴, Stern utilizó de manera habitual el montaje fotográfico en la producción de anuncios comerciales. Este uso “desprejuiciado” del lenguaje pondría en relieve un aspecto del vínculo que venimos delineando entre expresiones de vanguardia y cultura de masas.

Así, al volver sobre las derivas de los discursos y las alusiones a lo fotográfico, es posible leer en el fotomontaje “Los sueños de condensaciones” un evidente propósito crítico y disruptivo para con ciertos discursos hegemónicos que, al mismo tiempo, se dieron mediado por elementos de la cultura de masas. Sin embargo, y a partir de lo expuesto, podemos asumir que este entramado de representaciones tipificadas aparece en el fotomontaje bajo la forma de una impregnación, de manera más profunda que todas las mediaciones. Y que además dicha trama se ubicó, al menos por momentos, en sintonía – aunque de manera subrepticia– con las pautas establecidas conforme a roles sociales uniformes.

¹⁴ Alrededor de 1936, Grete Stern, Horacio Coppola y el pintor Luis Seoane abrieron un estudio de fotografía comercial y publicitaria. El emprendimiento cerró en 1938 debido al escaso desarrollo del mercado local (Príamo en Stern: 12).

IMÁGENES



Los Sueños de Fotografía
Idilio Nº 86 – Julio de 1950

“Aventura en Buenos Aires” Capítulo IX
Idilio Nº 61 –Enero de 1950

Idilio Nº68 – Tapa
Marzo de 1950

Los Sueños de Condensación
Idilio Nº 60 – Enero de 1950

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Buenos Aires, Siglo veintiuno, 1989.

Bertúa, Paula. *La cámara en el umbral de lo sensible*, Buenos Aires, Biblos, 2012.

Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.

_____ *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado, 2008.

_____ *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

Facio, Sara, *La fotografía en la argentina, desde 1840 hasta nuestros días*, Buenos Aires, La Azotea, 2009.

Flores, Roberto, *Fotonovela argentina: heredera del melodrama*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1995.

Foster, Hal, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, Buenos Aires, Aguilar, 2008.

Horowicz, Alejandro, *Los cuatro peronismos*, Buenos Aires, Edhasa, 2005.

Huysen Andreas, *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.

Krauss, Rosalind, *El inconsciente óptico*, Buenos Aires, Tecnos, 1997.

Neiburg, Federico, *Los intelectuales y la invención del peronismo*, Buenos Aires, Alianza, 1988.

Plotkin, Mariano, *Freud en las pampas. Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en la Argentina (1910-1983)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

Rest, Jaime, *Arte, literatura y cultura popular*, Bogotá, Norma, 2006.

Romero Brest, Jorge, “Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern” en *Sur* N° 13, Octubre 1935, p. 91.

Sarlo, Beatriz, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2011.

Scarzarella, Eugenia, “Mujeres, producción y consumo cultural en la Argentina peronista: las revistas de la Editorial Abril”, en *Anuario de hojas de Warmi*, N° 14, pp.1-23, 2009.

Stern, Grete, *Obra fotográfica en Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.

_____ *Sueños, fotomontajes de Grete Stern*, Buenos Aires, Ediciones fundación CEPPA, 2003.

_____ *Berlín – Buenos Aires*, Bensaçon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 2009.

Vezzetti, Hugo, “El psicoanálisis en Idilio”, en *Sueños, Fotomontajes de Grete Stern*. Buenos Aires, Ediciones fundación CEPPA, 2003.

_____, *Aventuras de Freud en el país de los argentinos*, Buenos Aires, Paidós, 1996.

Willett John, *Heartfield versus Hitler*, Paris, Hazan, 1997.

OTRAS FUENTES CONSULTADAS

Idilio Enero de 1950.(Buenos Aires: Abril). N°60

Idilio Enero de 1950.(Buenos Aires: Abril). N°61

Idilio Marzo de 1950.(Buenos Aires: Abril). N°68

Idilio Julio de 1950.(Buenos Aires: Abril). N°86