
Resumen: En este escrito se intenta dar cuenta de la intensa imbricación entre la biografía de cuatro fotografías que atravesaron momentos histórico-culturales similares y las características estéticas que manifiestan en su obra. La etapa de formación de cada una está marcada por las diferentes vanguardias y todas han vivenciado los avatares del fenómeno emigración / inmigración. Luego y a lo largo de sus trayectorias –en diferentes países de Iberoamérica– sus prácticas artísticas resultaron introductorias en los países elegidos de nuevos modos de fotografiar.

Palabras clave: entrelazamiento - biografías - fotografía - estéticas - vanguardias.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 107-108]

(*) Fotógrafa, docente e investigadora. Magister en lenguajes artísticos combinados (UNA). Coordinadora académica de la Escuela Motivarte, docente del Posgrado de Lenguajes artísticos combinados de la UNA y de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

Tanto más frecuentemente se impone una imagen a nuestra consideración, cuanto mayor es el número de imágenes a las que está unida. En efecto cuanto mayor es el número de imágenes a las que otra imagen está unida, tantas más causas hay por las que puede ser suscitada. (Spinozza Baruch, Ética, parte quinta, proposición XIII y demostración¹)

A partir de este pensamiento de Spinozza se intentará dar cuenta de los diferentes aspectos que entrelazan la fotografía y la memoria ya que cada época está habitada por el sedimento de las visualidades que componen su espacio plástico. Para desarrollar este enlace se examinará la biografía de cuatro fotografías que atravesaron momentos histórico-culturales similares como así también las características estéticas que manifestaron en su obra. La etapa de formación de cada una estuvo marcada por las diferentes vanguardias y todas vivenciaron los avatares del fenómeno emigración / inmigración. Luego y a lo largo de sus trayectorias –en diferentes países de Iberoamérica– sus prácticas artísticas mantuvieron una estrecha conexión con las propuestas dadaístas, surrealistas y de la Escuela de la Bau-

haus. Así en las próximas líneas el término “construcción” adopta recorridos topológicos que remiten tanto a aspectos del yo, como temporales y enunciativos.

La memoria a partir de la imagen, del imaginario y de lo simbólico

La fotografía se halla conformada por una permanente interacción entre *praxis* y *poiesis*. *Praxis* en términos de una constante práctica –como relación activa con el mundo– mediada por la utilización de una cámara. *Poiesis* entendida como el proceso de enunciación que parte de la individualidad del enunciador pero que es habitada además por el conjunto de condiciones presentes, desde lo filosófico y desde el ámbito sociopolítico y cultural, en el que está inmersa. De ahí que la enunciación constituye el universo de lo estético-artístico; es en la enunciación que el realizador pone en juego distintos mecanismos de construcción de sentido. Por eso, el sentido es actualizado a través de los recorridos que se crean entre lo simbolizante y lo simbolizado. A su vez lo simbólico se desarrolla en este plano al articular la experiencia de apropiación del mundo con el conflicto que produce la confrontación con lo real. La fotografía posibilita pues la realización de un proceso hermenéutico de lo perceptible conformando así un imaginario individual y social vehiculado por los procesos de “desplazamiento” y “condensación” que Sigmund Freud desarrolló para la actividad onírica pero que resultan relevantes para el campo visual. El concepto de desplazamiento informa sobre el traslado en imágenes de las preocupaciones esenciales del hombre, tanto individuales como colectivas. En cuanto a la condensación, toda imagen contiene una importante concentración de significaciones. Así los textos visuales juegan con el sentido de su materia, sentido como sensualidad (en términos de su palpable vivacidad y seducción) y sentido como significación. Por su parte, la fotografía impone –ontológicamente desde sus comienzos– una “cuasi identidad”² y una ilusión de objetividad que la coloca en el orden del mundo natural y sobre la cual se transfieren los conceptos veracidad/verosimilitud.

La imagen por tanto resulta continente y contenido de la memoria; en algunos casos, es conformadora de la memoria, las imágenes acompañan nuestros recuerdos; en otros, la memoria está plagada de ellas y nuestros recuerdos se conforman a través de imágenes. Se trata entonces de una variable que une lo disperso y lo discontinuo y, por tanto, viabiliza la comprensión de la estructura que subyace en distintos acontecimientos. Puede ser contemplada entonces como una marca de la historia pero a su vez como una interrupción, como un pliegue del devenir.

Por ende las imágenes conforman procesos cognitivos comprendidos como los procesos en los que el ser humano interactúa con su entorno. Las representaciones se encuentran configuradas por esta interacción y por eso poseen características polisémicas y posibilidades semánticas. En consecuencia la actividad simbólica, como proceso libre, conlleva una intencionalidad hermenéutica que aúna lo sensible con lo inteligible.

Así en tanto objeto intencional y en tanto continente y contenido de la memoria vale la pena analizar las diferentes particularidades y la intensa imbricación entre la biografía de las fotógrafas Grete Stern, Gertrudis de Moses, Jeanne Mandello y Kati Horna y las concurrentes características estéticas que manifiestan en su obra. Además estas particularidades las llevaron a ser introductorias en los países elegidos de nuevos modos de fotografiar.

Biografías coincidentes

Los recorridos en la formación y los derroteros de las historias de vida de las cuatro fotografías arriba mencionadas se encuentran entrelazados. A continuación se hará hincapié en algunos aspectos sobresalientes pero por razones de extensión no se explayará en los detalles biográficos de cada una ni de la totalidad de la obra³.

La exposición que realizaron Grete Stern y Horacio Coppola en 1935 marca un punto de inflexión en la fotografía argentina. La muestra se llevó a cabo en la Editorial Sur, lugar de encuentro de la intelectualidad argentina de esa época liderada por la paradigmática figura de Victoria Ocampo. Sucedió durante un viaje de visita a Buenos Aires de ambos, residentes en Londres, luego de haber sido desplazados a esa ciudad por el surgimiento del nazismo en Alemania. La nota que escribiera Jorge Romero Brest⁴ para la mencionada muestra en el número 13 de la revista *Sur* desmenuza, reflexiona e instala en el país una polémica sobre la ubicación de la fotografía dentro del arte, dándole categoría de “primera manifestación seria de arte fotográfico”.

Grete Stern nace en Wuppertal, Alemania en 1904 y en 1925 se especializa en artes gráficas tras estudiar en la Escuela de Artes Aplicadas de Stuttgart. En 1927 en Berlín comienza a tomar clases particulares con Walter Peterhans (1897-1960) que en 1929 es designado por Hannes Meyer⁵ como director de las clases de fotografía de la escuela de la Bauhaus de Dessau. En esa época Grete y EllenAuerbach se asocian y abren un estudio en Berlín que se llamó *ringl + pit*. En 1929, era inusual que dos mujeres abriesen un estudio fotográfico. Grete suma su ya adquirida experiencia como diseñadora la cual continuaría utilizando a lo largo de su vida. En sus trabajos se observan nuevas formas de mirar los objetos y una cierta ironía crítica hacia la figura femenina tradicional. Esta mirada nace, por cierto, de dos artistas de clase media inmersas en el ambiente intelectual berlinés que esbozaron un nuevo modelo de mujer en la frágil República de Weimar. En el campo del arte había un ambiente propicio para transformaciones e innovaciones, constituyendo la fotografía una forma de vanguardia. Mujeres fotógrafas, casi contemporáneas a Grete y a Ellen como Florence Henri, Lotte Jacobi, Ilse Bing y Madame Yevonde, entre otras, acompañan en distintas ciudades de Europa, estos casi sísmicos movimientos del rol de la mujer, de la sociedad y del arte de ese momento.

En la mencionada escuela de la Bauhaus conoce a su futuro esposo y padre de sus hijos, el fotógrafo argentino Horacio Coppola (1906-2009). En 1935, Grete y Coppola visitan la Argentina y tiene lugar la exposición en la Editorial Sur ya mencionada. La muestra no contenía un recorrido temático específico. Además de lo escrito por Jorge Romero Brest para esa muestra, ambos redactan un texto donde manifiestan un serio interés por dar una definición propia de la fotografía. Vale la pena detenerse en dos puntos: hablan de elegir “el escorzo más pleno del objeto” y mencionan su preocupación por la “función social” que debía desempeñar la fotografía en su capacidad específica de detallar la realidad. Esta concepción se encuentra también en los escritos del fotógrafo dadaísta Raoul Hausmann (1886-1971).

En 1936 llega definitivamente a Buenos Aires y comienza su carrera de fotógrafa junto al Río de la Plata aunque sigue realizando algunos trabajos de diseño. En este análisis se considerará solo la serie que Grete emprende a partir del 26 de octubre de 1948 hasta el

año 1951. Se trata de un corpus de fotomontajes denominado más adelante “Sueños”, en donde se funden aspectos formales e histórico-sociales. Realizado para la revista *Idilio* presenta distintas significaciones: los textos apuntaban a un simbolismo general, tendientes a una clave interpretativa a modo de consejo, mientras que las fotografías contenían efectos críticos y ambiguos que los textos acompañantes no manifestaban. La poética de estas escenificaciones estaba absolutamente motivada por su polisemia implícita.

Además estos fotomontajes se hallaban inscriptos en esa “función social” de la que hablaba desde 1935, al revertir el espacio privado de la consulta a los especialistas mostrando el rol público que comenzaba a tener la mujer en el imaginario de esa época.

Al proponer utilizar fotomontajes para ilustrar la naturaleza fantástica de los sueños, Grete eligió la construcción de un significante asociado a lo onírico en función del significado, mostrando un estilo propio. Las revelaciones de Freud sobre el inconsciente y sobre los sueños forman parte de los ejes centrales del surrealismo. En el primer número del periódico surrealista denominado *La revolución surrealista* que contiene escritos de André Breton (1896-1966) y Giorgio De Chirico (1888-1978) se puede leer la siguiente frase: “Solamente el sueño deja al hombre con todos sus derechos a la libertad”.

Grete, conociendo estas disquisiciones de los surrealistas buscó dar a la mujer un espacio de libertad tal que les provocara inferir y fantasmear, llevándolas a la reflexión por un camino que debían recorrer solas, dándoles el lugar de activas protagonistas y no de pasivas víctimas de su propia situación. Es por eso que en sus imágenes apreciamos interrogaciones en términos dilemáticos: el papel de madre y esposa, dueña de su vida y/o limitada, mujer amada y/o amante, escucha y/o escuchada, espectadora y/o ejecutora, el refugio y cuidado del hogar y/o el peligro y desafío de la calle. Estos dilemas mantenían un correlato con una realidad palpable: por un lado, las instituciones impartían un discurso en el que la mujer era la principal encargada del hogar y la familia y, por otro lado, aparecía una figura femenina distinta, más comprometida con la realidad de su país y con un llamado a una mayor participación a través de la propuesta de Eva Perón, que promueve que la mujer acceda al voto por primera vez en 1951.

Indudablemente, las indagaciones que Grete planteaba en sus imágenes involucraban al otro género. Además la organización de las mismas y la libertad con que otorgaba distintos tamaños a los elementos que integraban cada fotomontaje reforzaban cierta sensación de mujer desbordada por el sueño que motivaba la consulta. Partía de aspectos icónicos e indiciales (dados en cada elemento de los fotomontajes: la jaula, la máquina de escribir, la escalera, etc.) para convertirlos en símbolos que, a pesar de ser convencionales, se convertían en polivalentes.

Las interpretaciones y consejos se separaban absolutamente de las significaciones de los fotomontajes de Grete. Su intención es puesta de manifiesto a través de las siguientes palabras: “Mi fotografía no es objetiva: hace ver lo que quiero que se vea”.

Es interesante observar que el sueño número 31, denominado “Los sueños de pincel” tiene dos versiones. Evidentemente, era uno de los fotomontajes más preciados de Grete. La última versión se acerca a la idea surrealista de la mujer como musa inspiradora. Grete iba montando, según bocetos dibujados previamente, materiales de su propio archivo y fotos que ella tomaba de amigos, miembros de su familia y, especialmente, de su hija Silvia.

Indudablemente, estos fotomontajes se despliegan en clave social ya que plantean lo expresado por Louis Aragon en 1924 como “lo maravilloso es la erupción de contradicciones en lo real”. (Foster, 2008, p. 58)

Grete fallece en 1999. Una frase de Rainer Maria Rilke, un poeta que a ella le gustaba, describe absolutamente su obra: “La búsqueda es una, aunque se refracte en distintos temas”. Al igual que Grete en Argentina, **Gertrudis de Moses** establece, con la utilización del fotomontaje como significante, una asociación entre aspectos simbólicos del inconsciente. De este modo inscribe la vanguardia en el panorama fotográfico chileno. Según cuenta ella misma en su libro *Caminata*, nace en Brandenburgo, una pequeña ciudad cerca de Berlín, Alemania, el 27 de enero de 1901. Nuevamente nos encontramos ante una historia cruzada por ambas guerras mundiales. Recuerda que tenía trece años al estallar la primera. A esta misma edad adquiere su primer cámara de placas de 9 x 12 cm. A través de su minucioso relato se puede entrever todos los intensos acontecimientos vividos durante el período anterior a que Hitler accediera al poder y que ya preparaban el clima de lo que luego acontecería.

Gertrudis estudia decoración de interiores en la Escuela de la Bauhaus, sin poder finalizar sus estudios. Con motivo de las cédulas personales que los judíos estaban obligados a tener, compra una Leica para hacer retratos y así poder confeccionarlos. En 1938, y luego de pasar por variados momentos difíciles, Gertrudis y su familia deciden emigrar a Chile. Su obra autoral es vasta. En toda su labor quedan demostradas la educación estética recibida, una búsqueda personal autónoma y, de algún modo, lúdica, muy apoyada en sus inquietudes intelectuales que la hacían asomarse al mundo de la literatura y de la música. Sus fotomontajes la emparentan con el surrealismo. Ella llama a estas fotografías “combinaciones”. Al respecto, decía: “Tenía la alegría de tomar fotos de formas, líneas y juntarlas con otras películas (...)”⁶.

Se destacan igualmente aquellas fotografías que responden a pensamientos o experiencias puntuales de su vida como la denominada “Otra vida nace después de la guerra”. Éstas pueden ser analizadas a partir de dos rúbricas estéticas. La primera procedente de Sigmund Freud y su concepto de *Unheimlich* cuya traducción como lo siniestro⁷ “casi siempre coincide con lo angustiante en general”, afecta a las cosas conocidas y familiares y causa espanto. Guarda también una relación con lo oculto y lo secreto (Freud, 1919). La segunda se relaciona con el género de la tragedia caracterizada como una reflexión radical sobre un conflicto que habla de la “precariedad” o “fragilidad” de la vida, en escenarios en los cuales la misma se encuentra subordinada a un conjunto de circunstancias imprevisibles e imposibles de controlar. Entrelazando ambas rúbricas se puede hacer referencia a Hölderlin cuando pregunta “¿y para qué ser poeta en tiempos de penuria?” (Heidegger, 1960, p. 224). La respuesta tal vez esté en el fotomontaje “Recuerdo del holocausto” donde se puede apreciar una emoción biográfica no documental. De algún modo y elípticamente Gertrudis ha podido visibilizar su pesar sin entrar en el debate de lo que puede ser figurable o no por su tremenda atrocidad⁸. Bataille y Lacan manifestaban que la forma de abordar lo imposible es a través de fragmentos, tal cual ella lo presenta.

Se alcanza a establecer entonces que la fotografía posee la posibilidad de abordar lo irrepresentable y lo inimaginable de situaciones de alta intensidad traumática social en donde aparece el límite, los márgenes de lo humano/inhumano. Así la imagen fotográfica ha

contribuido –y sigue contribuyendo– a una honda reflexión y a una posibilidad de elaboración. Forma parte de los documentos que permiten reconocer una época y, como proponía Walter Benjamin, resulta un dispositivo ideal para “cepillar a contrapelo la historia” (2007, p. 69). De este modo, las fotografías se convierten en piezas enunciativas que instauran nuevos clivajes para la comprensión del pasado con miras al futuro, además del entendimiento del instante presente.

Sus desnudos femeninos, que toman el cuerpo como significante de diversas enunciaci-ones, también se encuentran influenciados por la atmósfera del movimiento mencionado y por la estética de la Nueva Objetividad y que también se observan en otras fotografías. Gertrudis de Moses nos coloca en la posición del receptor voyeur que se asoma –un poco de soslayo– a lo siniestro. En muchas de las imágenes se observa una amalgama entre sig-nos culturales y formas naturales como un modo de confundir la vida y la muerte.

Fallece en 1997 a los noventa y seis años.

Kati Blau nace en Budapest en mayo de 1912. Aprende fotografía en el estudio de Josef Pécsi (1889-1956) de esa ciudad. A los diecinueve años de edad, se traslada a Berlín donde comienza a interiorizarse con las ideas vanguardistas que transmitía Lazlo Moholy Nagy, profesor de fotografía y luego director de la escuela de la Bauhaus. A través de la escuela se integra en 1931 al grupo de Bertolt Brecht. ¿Habrá conocido ahí a Grete Stern? ¿O tal vez se hayan encontrado en el círculo de la Bauhaus? También es posible que no se hayan topado jamás. Queda el interrogante porque ambas circularon por los mismos ambientes durante exactamente el mismo período.

Coincidente con el cierre de la Bauhaus por el gobierno nazi en 1933, Kati huye a Pa-rís. Aparecen distintos relatos visuales ingeniosos realizados en conjunto con el dibujante Wolfgang Burger. Se destaca “Hitlerei” (un huevo brindando un discurso desde su porta-huevo a otros mientras un dedo índice lo trata de aplastar). En 1937, se traslada a Valencia con el encargo de tomar fotografías de la Guerra Civil Española. Comprometida con la causa anarquista trabaja para el comité de propaganda exterior, es redactora de la revista *Umbral* y colabora con distintas publicaciones. En 1938 se muda a Barcelona. En esa época, no sólo realiza extraordinarias fotografías de corte documental, sino que también construye algunos fotomontajes como “La mujer española antes de la revolución” que muestra un muro con ventanas y escaleras del barrio gótico de Barcelona y, sobreimpreso, el rostro de una mujer.

Justamente, a través de la revista *Umbral*, Kati conoce al pintor andaluz José Horna.

A los veintisiete años de edad, Kati se establece junto a José en México en octubre de 1939. Comienza a desarrollar una mirada experimental, profunda, cuestionadora y de fuerte carga simbólica. Realiza “cuentos visuales” para la revista *S.nob* a partir de 1962 con dife-rentes títulos. Hace uso de ciertos modos retóricos como la ironía y la metáfora enmar-cados en un ejercicio de imaginación a través de interesantes fotomontajes e imágenes construidas. En esta misma línea se encuentra el proyecto “Fetiches”. Fetiche en tanto sus-titutivo metafórico que cobra vida.

En “Oda a la necrofilia” aparece un efecto de “inquietante extrañeza” como mencionara Freud para analizar algunas creencias mágicas. Este efecto se produce porque lo animado y lo inanimado se alternan provocando una pérdida de la noción de los lindes entre uno y otro. Esta serie al estar integrada por varios fotogramas conforma así un relato sobre la

muerte. Una modelo (Leonora Carrington) y una máscara se convierten en sus protagonistas. Se encuentran rodeadas por una iconografía barroca (un libro abierto y velas que simbolizan la fragilidad de la vida). Así la Oda hace alusión, de algún modo, al universo creativo en el que un artista visual –Leonora en este caso– se encuentra inmerso.

En “Impromptu con arpa” aparece este instrumento y una mujer en el interior de una habitación. La modelo viste en el primer cuadro un manto negro, luego uno blanco y en el último se encuentra desnuda. En todos los casos se oculta detrás del arpa. El cuerpo desnudo fue también uno de los temas recurrentes del período surrealista en tanto imbricación de lo sexual en lo visual y como un modo de que el inconsciente adquiriese una visibilidad. En el proyecto “Mujer y máscara” el uso de la última no es el habitual; en este caso la máscara no esconde el rostro. Giorgio Agamben en su libro *Desnudez* indica que “persona” significa en el origen “máscara” y que, a través de la máscara, el individuo adquiere un rol y una identidad social. (2011, p. 67)

La serie “Muñecas del miedo” convoca a las imágenes que Hans Bellmer realizara a partir de un personaje de *Los cuentos de Hoffmann* que enloquece de amor por una muñeca. En ambos casos se trata de una puesta en escena de construcción y desmembramiento.

Muere en México el 19 de octubre del año 2000.

Johanna Mandello nace en Frankfurt en 1907. En los años `20 se inscribe en la “Lette-Haus” de Berlín, una escuela creada en 1866 para la formación profesional de las mujeres y donde se enseñaba fotografía desde 1890.

Retorna luego a Frankfurt con su cámara Leica e instala un estudio independiente con una compañera de la Lette Haus llamada Nathalie von Reuter. Así comenzaron a realizar imágenes para y de vidrieras, fotografías para una empresa de cosmética, retratos de personalidades de la escena cultural, documentación para especialidades médicas e incluso imágenes para avisos de cigarrillos.

A causa del nazismo Johanna y su marido Arno Grünebaum se dirigen a París. Empiezan a adentrarse en la fotografía de moda y publicitaria explorando continuamente con técnicas que tenían su correlato en los movimientos vanguardistas de la época. Surgen así los contrapicados y los fotomontajes propios de la estética del momento. Mientras Johanna renuncia a su país natal, se convierte en Jeanne y, en 1940, pierde definitivamente su nacionalidad alemana. Arno también. Ese mismo año, ante la penetración nazi en Francia y tras algunas vicisitudes el 15 de julio de 1941 arriban a Uruguay.

Una nota de *Mundo uruguayo* da cuenta de la llegada de los “esposos Mandello, reconocidos fotógrafos de buen merecido prestigio a través de las revistas *Vogue*, *Harper's Bazaar* (...)” A la fotografía vanguardista ya realizada se suman nuevas temáticas como fotografía publicitaria, retratos en general y a niños y mujeres “modernas” en particular. Al mismo tiempo continúa experimentando con solarizaciones y rayogramas, formatos muy propios del surrealismo practicados, entre otros, por Man Ray.

En 1953 Jeanne deja Uruguay, reside siete años en Río de Janeiro y finalmente el destino será Barcelona. Fallece en el año 2001.

Estéticas entrelazadas

“Pasa allí el hombre a través de bosques de símbolos que lo observan con miradas familiares”. (Baudelaire Charles, “Correspondencias” en *Las Flores del Mal*)

Todos los aspectos mencionados más la ya comentada mirada vanguardista que superponía la emergencia de lo exterior con lo interior, unen a Stern, Moses, Horna y Mandello indisolublemente. Más allá de lo analizado a partir de las fotografías de cada una, a continuación se tratará de entrever la deriva de los movimientos mencionados en sus producciones visuales.

Así en las imágenes de estas fotografías se aprecia la influencia que el psicoanálisis ejercía sobre el surrealismo en términos de aprovechamiento visual y temático.

Si bien la práctica del fotomontaje remite a algunos exponentes del movimiento pictorialista (desde ca. 1857 a 1920) la estética dadaísta reformula esta práctica en términos de hallar un modo de abstracción de los conceptos que este movimiento quería poner en tensión y debate. En estos montajes habitaba una exploración sobre las dislocaciones socioculturales y políticas que se manifestaron a partir de la Primera Guerra Mundial. Las cuatro concibieron el fotomontaje como un proceso a través del cual se podía deconstruir el espacio. Este procedimiento marca el comienzo de distintas sendas alegóricas como son la apropiación y la extrema apertura del significado. También implica un alejamiento del significante con respecto al significado, tendiendo a una fragmentación y a una posterior yuxtaposición. Esta fragmentación y yuxtaposición obligan al receptor a rearmar, a inferir la significación global del montaje. Tras el fotomontaje existe asimismo un deseo de añadir una tercera dimensión a la bidimensionalidad de la fotografía.

Ellas comprendieron que se trataba de un medio que condensaba sentido y por eso, como decía Aragon de los fotomontajes de Heartfield, lo utilizaron para “significar” (2011). El montaje resulta así un gesto dialéctico donde se produce un choque entre dos o más imágenes para arribar a otra que contiene las anteriores. Implica al mismo tiempo un gesto extático porque hace estallar las categorías de espacio y de tiempo.

Todas compartieron un deseo de ruptura con los valores dominantes ya fuesen artísticos, políticos, subjetivos o sexuales.

Tanto en Mandello, Horna y de Moses se puede apreciar un fuerte interés por el objeto encontrado. Sus imágenes parten de una intensa búsqueda y manifiestan un desplazamiento de preocupaciones y fantasías hacia ese objeto. Este desplazamiento se relaciona con el objeto (a), el objeto perdido descrito por Jacques Lacan en tanto sustitución del deseo.

Por otra parte, todas eran absolutamente conscientes de lo que en 1923 plantea Lázlo Moholy-Nagy con respecto a que la fotografía –en tanto lenguaje– utiliza la luz como un medio universal de expresión que interactúa con el espacio. Por eso afirma que la imagen fotográfica ayuda “a reconstruir el espíritu espacial del pasado” (2002, p. 213).

Cabe destacar asimismo que las cuatro pasaban con extrema solidez de las imágenes con contenido surrealista a trabajos documentales y narrativos. Además se destacaron en la realización de retratos, asociados en su mayoría a figuras destacadas del espectro artístico-cultural de los respectivos países definitivamente adoptados como propios.

Las estéticas de las fotografías aquí analizadas se encuentran más cerca de lo sublime que de lo bello ya que en sus producciones visuales se advierte una “detención momentánea de las fuerzas de la vida”⁹. Poseen entonces “el poder de alzar los ojos” y de constituirse en “las fuentes mismas de la poesía”¹⁰. Georges Didi Huberman destaca que las imágenes que responden a la imaginación también resultan una herramienta de análisis de la memoria ya que vinculan la realidad con el deseo.

La construcción del yo

De algún modo las cuatro transformaron su realidad de emigrante/inmigrante en el sentido que Foucault llama “tecnologías del yo”. Estos constructos interactúan con las condiciones de posibilidad de su tiempo histórico. Estas condiciones conllevan conceptos como exclusión, desarraigo, integración y pertenencia, entre tantos otros y conforman un imaginario basado en la conformación de una entidad en la diversidad. En términos poéticos surrealistas de Georges Bataille: “La vida, la muerte, ser y no ser”. (en Foster, 2008, p. 193) En estas construcciones se puede apreciar la “estética a la vez” desplegada por Francois Soulages como forma de elaborar tanto el proceso traumático de un tránsito forzoso como las diferentes inquietudes que cada una fue desarrollando en los países latinoamericanos en los que habitaron, creando de este modo nuevos lazos identitarios. Resultan también una manera de articular su pasado y lo que fuera su presente. Se convierten pues en una “imagen dialéctica tal como lo concebía Walter Benjamin en virtud de que estimula una dinamización del pasado en función de un futuro. Por ende sus significaciones superan el dominio del arte. A propósito Enzo Traverso dice que es siempre “desde el presente que uno se esmera en reconstruir, pensar e interpretar el pasado” (2012, p. 26).

Así las imágenes dialécticas provocan una doble proximidad en tanto experiencia: por un lado, perceptual y sensorial en base a sus aspectos formales y por otro nos permiten acercarnos a su construcción de sentido (en términos del enfoque teórico de Soulages).

Finalmente

Para concluir esta aproximación a las biografías y estéticas de estas cuatro fotografías resultan oportunas las palabras de André Breton en el segundo manifiesto surrealista datado en 1929:

Todo nos induce a creer que existe un punto del espíritu en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo no comunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos como contradictorios. Sería vano buscar en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar ese punto. (en Foster, p. 21)

Cabe reiterar pues que la fotografía se coloca entre lo sensible y lo inteligible produciendo un relevamiento de los “síntomas”. La imagen síntoma interrumpe el curso normal de la

representación, muestra el aspecto inconsciente y permite desplegar sintagmáticamente la función poética y emotiva que subyace detrás de cualquier discurso autoral. Así la imagen síntoma –compuesta por una cadena significativa pero también por un gesto– restituye y torna visible un espacio y un tiempo determinados. Ese procedimiento constituye un destello fulgurante y –algo anacrónico– de verdad que solicita una aproximación heurística y hermenéutica a la vez.

En todos los casos, el rol de la imagen fotográfica es doble: ayudar a comprender, por un lado, y a problematizar e interrogar, por otro.

Notas

1. Mencionado por John Berger en su libro *El cuaderno de Bento*, Buenos Aires, Alfaguara, 2012, p. 73.

2. KraussRosalind, “Notas sobre el índice Parte 2” en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 226.

3. Para mayor información sobre la biografía y la obra de cada una se recomiendan los siguientes libros y páginas web:

AA.VV. (1995). *GreteStern*. Valencia: IVAM Centre.

Príamo, L. (1995). *GreteStern, Obra fotográfica en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Príamo, L. (2012). *Sueños, fotomontajes de GreteStern*. Buenos Aires: Fundación CEPPA.

Bertúa, P. (2012). *La cámara en el umbral de lo sensible*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Moses, G. de (1989). *Caminata*. Santiago de Chile: Talleres de Editorial Universitaria.

Rodríguez, J. A. (2012). *Fotógrafas en México, 1872-1960*. México: Turner Libros.

Sanchez Mejorada, A. (2004). *Kati Horna y su manera cotidiana de captar la realidad*, Revista *Addenda* n° 10.

Nagel Sandra, responsable del contenido de www.jeannemandello.com

Todas han sido ampliamente investigadas en Niedermaier, A. (2008). *La mujer y la fotografía, una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*. Buenos Aires: Leviatán.

4. Jorge Romero Brest fue una de las figuras más influyentes en la formación de la crítica de arte en América Latina. Publicó libros y artículos sobre arte argentino, latinoamericano, europeo y norteamericano. Dictó cientos de conferencias y dirigió el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, centro de promoción de la experimentación artística de vanguardia.

5. Sucesor de Walter Gropius en la escuela de la Bauhaus.

6. Estas aseveraciones entran en consonancia con la operatoria de montaje que Georges DidiHuberman desarrolla en varios de los libros.

7. La traducción de *Unheimlich* en realidad es “extraño”, no-familiar (*Heimlich*).

8. Georges Didi Hubermann analiza el debate que ocasionaron las imágenes sobre la Shoah en su libro *Imágenes pese a todo*.

9. Kant Immanuel en *Crítica del juicio* mencionado en Foster Hal, *op.cit*, p. 71.

10. Benjamin Walter mencionado por DidiHubermann Georges en *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2006, p. 94.

Referencias bibliográficas

- Agamben Giorgio (2011), *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo
 Aragon Louis (2001), *Los colages*, Madrid, Editorial Síntesis
 Benjamin Walter (2007), *Conceptos de filosofía de la historia*, Buenos Aires, Terramar
 Foster Hal (2008), *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo
 Freud Sigmund (1919), *Lo siniestro*, trad. Lopez Ballesteros Luis, ePUB
 Heidegger Martin (1960), *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada
 Moholy-Nagy Lázlo (2002), "El espacio-tiempo y el fotógrafo" en Yates Steve (comp) *Poéticas del espacio*, Barcelona, Gustavo Gili
 Traverso Enzo (2012), *La historia como campo de batalla*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica

Bibliografía

- Didi Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
 Didi Huberman, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
 Didi Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
 Foster, S. "La cognición cultural: el dadaísmo berlinés, la fotografía y la ideología del espacio" en Yates Steve (comp) (2002), *Poéticas del espacio*. Barcelona: Gustavo Gili.
 Krauss, R. (1996). "Notas sobre el índice, Parte 2" en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
 Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili.
 Moholy-Nagy, L. "El espacio-tiempo y el fotógrafo" en Yates Steve (comp) (2002) *Poéticas del espacio*. Barcelona: Gustavo Gili.
 Niedermaier, A. (2008). *La mujer y la fotografía una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*. Buenos Aires: Leviatán.
 Niedermaier, A. *La expansión de la imagen espejada*. Buenos Aires: Leviatán, próxima publicación.
 Schaeffer, J. M. (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Buenos Aires: Biblos.
 Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.

Abstract: The article aims to expose the relationship between four photographers who went through similar historical-cultural moments and the aesthetics particularities that emerge from their work. The early learning period of each of them is marked by different vanguards and every of them have lived ups and downs of the emigration and migration

phenomena. Then, in different Latin American countries, their artistic practices were an introduction of new ways of photography in the chosen countries.

Key words: interlacement - biographies - photography - aesthetics - vanguards.

Resumo: O artigo analisa a intensa superposição entre a biografia de quatro fotógrafas que atravessaram momentos histórico - culturais similares e as características estéticas presentes em suas obras. A etapa de formação de cada uma está marcada pelas diferentes vanguardas e todas vivenciaram os vai e vens do fenômeno emigração - imigração. Então, e ao longo das suas carreiras –em diferentes países ibero-americanos– suas práticas artísticas resultaram introdutórias, nos países escolhidos, para novas formas de fazer fotografias.

Palavras chave: entrelaçamento - biografias - fotografia - estética - vanguardas.
