

## Apuntes sobre fotografía, arte y vanguardia en la Argentina entre las décadas del 30 y el 50

Por Diego Guerra

*Texto leído durante la presentación del libro "Annemarie Heinrich. Intenciones secretas", realizada en MALBA el jueves 11 de junio de 2015.*

En el período comprendido entre las décadas de 1930 y 1950 –los años formativos y de maduración del trabajo de Annemarie Heinrich– no podemos decir que exista un campo profesional y artístico unificado para la fotografía y menos para la fotografía moderna o de vanguardia. No hay un “movimiento de vanguardia” o un conjunto de movimientos que nucleen las posiciones vanguardistas respecto de la fotografía en el sentido en que sí lo hay en la Europa de entreguerras; y mal haríamos, en realidad, en buscar allí un modelo desde el cual leer la situación argentina de esos años, cosa que hace tiempo se ha demostrado infructuosa para la comprensión de los fenómenos artísticos.

Lo que existe, en todo caso –además de la actuación de los fotógrafos en ámbitos diferentes y a la vez articulados–, es una serie de espacios y agentes de legitimación, de intereses y alcances variados, que surgen o se consolidan en esos años, paralelamente a una expansión de la presencia de la fotografía en la cultura de masas que favoreció el desarrollo profesional de los fotógrafos al proporcionarles un mercado editorial relativamente estable y en crecimiento.

Esto último se dio a partir del desarrollo de una cultura editorial ilustrada que prestó un soporte regular y de alcance masivo a la circulación de fotografías en la prensa. Si *Crítica* había iniciado en 1913 la cronología de los diarios con presencia habitual y destacada de secuencias fotográficas, su momento de mayor auge en las décadas de 1920 y 1930 fue correlativo a la aparición del formato tabloide con el diario *El Mundo* en 1928 – modelo que *Clarín* continuaría desde 1945– y la salida en 1931 de *Noticias Gráficas*, otro diario con un fuerte protagonismo de las imágenes, un fenómeno que, a la vez, se intensifica también en diarios más antiguos como *La Prensa* o *La Nación*. Por otra parte, desde la década del '20 se produce un fenómeno de diversificación temática de las revistas, que abandonan el modelo misceláneo fundado por *Caras y Caretas* en 1898 y despliegan una oferta no sólo más variada, sino también más específica en lo que respecta a sus nichos de público y los respectivos focos de interés temático. Es sintomático que mientras decae, desde fines de la década del '20, la tirada de *Caras y Caretas*, el mercado vea expandirse una amplia oferta temática: revistas infantiles como *Billiken* (1919), deportivas como *El Gráfico* ese mismo año y *Mundo Deportivo* desde fines de los '40 y las orientadas al público femenino, como *Para Ti* en 1922 o las revistas del espectáculo como *Antena* (1930), *Sintonía* (1933) o *Radiolandia*. Esta última, como se sabe, desde 1935 fue fundamental para la consolidación profesional de Annemarie, fotógrafa de sus portadas durante varias décadas.

En ese contexto –correlativo al que se da internacionalmente con el florecimiento de revistas como *Vu* (1928) o *Life* (1936), fuertemente centradas en la concepción de la secuencia fotográfica como ensayo– se consolida la posición del fotógrafo como autor, un proceso en el que se destacó desde la década del '30 la labor de Juan Di Sandro, fotógrafo de *La Nación* que integraría posteriormente la Carpeta de los Diez junto a Heinrich. En el ámbito del fotoperiodismo es un hito en ese sentido la creación en 1942 de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA). Pero por fuera de este ámbito particular comienza a crecer un nicho editorial conformado por revistas dedicadas específicamente al campo fotográfico.

# MALBA

Así, de 1921 data la revista *Correo Fotográfico Sudamericano*, en la que Heinrich colaboraría con frecuencia, y que se presenta como la primera en ofrecer espacio a lo que explícitamente denomina “artistas fotógrafos” publicando sus obras a toda página y sin distinguir extranjeros de nacionales. Su director es Alejandro del Conte, fotógrafo y autor de tratados técnicos cuyo hijo, Estanislao Del Conte, será quien presente la primera exposición de la Carpeta de los Diez.

En 1927 comienza a salir *Foto Magazine*, órgano dedicado a la fotografía de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, que convoca desde ese año a concursos de fotografía y organiza tres años más tarde el Primer Salón internacional de Fotografía en la Asociación Amigos del Arte. Una exposición muy importante, con 358 obras seleccionadas, poco más de 300 eran extranjeras, provenientes de 18 países y visitada según crónicas de prensa por diez mil personas. Es ilustrativo que de los cinco jurados del Salón, tres fueran pintores (Cupertino del Campo, Pío Collivadino y Carlos Ripamonte), uno escultor (Victor Garino) y sólo uno, Fernando Raffo, fotógrafo. Con todo, en su crónica del Salón, publicada en mayo de ese año, *Foto Magazine* establece una diferencia radical entre pintura y fotografía y remarca que la segunda no debe imitar a la primera para ser artística. En el artículo, firmado por Jorge Servetti Reeves, subyace una concepción cercana al tono en que la fotografía comenzaba a ser discutida en esos años en el ámbito de las vanguardias artísticas europeas, como la noción, propuesta por Walter Benjamin, del inconsciente óptico, sugerida en la afirmación que caracteriza al objetivo, “elemento óptico de maravillosa construcción” como “un ojo supersensible, capaz de impresionar en la placa bellezas y defectos que son de difícil apreciación previa”. O los términos –que resuenan en los desplegados por la Bauhaus y los constructivistas rusos– en que se plantea a la fotografía como un instrumento de conocimiento objetivo y a la vez de transformación de la realidad al decir, por ejemplo, que “no basta, por otra parte, objetivar lo que se ve, o buscar lo que se quiere reproducir; es necesario también crear los temas”.

Más que plantear una inexistente conexión explícita o directa entre uno y otro ámbito, los elementos señalados son más bien indicadores de la visibilidad que comenzaban a tener en nuestro medio ciertas nociones relacionadas al menos con dos problemas intensamente discutidos en los ámbitos artísticos de vanguardia: la articulación entre la presencia de la fotografía en los medios masivos y la cultura visual como documento de la realidad, por un lado, y, por el otro, la cuestión del fotógrafo como autor. Muy especialmente, la discusión sobre qué características intrínsecas y distintivas del medio fotográfico –encuadre, selección instantánea, previsualización, iluminación, aplicación de procedimientos técnicos experimentales como la solarización y el fotomontaje– el fotógrafo puede hacer visible una mirada subjetiva sobre la realidad objetivamente registrada.

Este fenómeno editorial se ampliaría en 1936 con la fundación de *Fotocámara. Revista mensual para el aficionado*, dirigida por Héctor Y. Faíta y más tarde órgano de la Federación Internacional de Arte Fotográfico, la FIAP, con sede en Bélgica. La revista se centraba mayormente en artículos técnicos o dedicados a la resolución práctica de búsquedas estéticas, aunque también se destacan algunos artículos más teóricos como el del crítico alemán Franz Roh –referente fundamental del movimiento de la Nueva Objetividad de los años '20– defendiendo, en 1952, la posición de la Fotografía Subjetiva impulsada en la posguerra por Otto Steinert. Otras publicaciones –*Foto Arte* desde 1938, financiada por AGFA al igual que *El Rombo* (1939) y *Click* (1941), pero muy especialmente el *Anuario de Fotografía*, libro-revista de 150 páginas editado desde 1939– publicarán regularmente obras de Heinrich así como de Anatole Saderman, Eduardo Colombo y Juan Di Sandro, entre otros.

Paralelamente al desarrollo de un ámbito editorial propio, el campo fotográfico se fortalecerá especialmente a partir del fenómeno de las asociaciones. Si la fundación de ARGRA, mencionada más arriba, nucleó en 1942 a treinta y tres fotógrafos de diarios y revistas “sin distinción de ideas políticas o religiosas, propendiendo a

# MALBA

estrechar vínculos de solidaridad que aseguren protección mutua, tanto social como gremial y un mejoramiento técnico y cultural”, la fotografía *amateur* constituiría sus propios espacios de legitimación a partir de la fundación en 1936 del Foto Club Argentino, presidido por Alberto del Solar Dorrego. Instancia de contacto entre los fotógrafos y el gobierno –con el que colabora para enviar fotografías argentinas a la Exposición Internacional de París de 1937 por medio del Ministerio de Relaciones Exteriores–, los vínculos entre el FCA y el poder continúan en parte el espíritu de la extinguida Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. En 1945 se crea el Foto Club Buenos Aires y en 1948 la Federación Argentina de Fotografía, que nuclea los fotoclubes de todo el país. Los fotoclubes fueron, como señalan Sara Facio y otros autores, instancias clave de formación, intercambio y legitimación a partir de sus actividades como espacio de exposición, el dictado de cursos y conferencias y la formación de bibliotecas especializadas.

Otro fenómeno cuya importancia debe ser señalada es el de las exposiciones de fotografía. Si el mencionado Salón de la SEBA de 1930 había constituido un hito en la receptividad institucional a la fotografía artística, los vínculos entre el circuito literario de la revista *Sur* y las posibilidades ofrecidas por la fotografía para la construcción de una mirada moderna cristalizarían en 1935 en la exposición de Horacio Coppola y Grete Stern celebrada en la sede de su editorial. Diseñada por Stern, la tarjeta de invitación para la exposición incluía en el reverso un breve manifiesto escrito por ambos fotógrafos. El texto está fuertemente inspirado en las enseñanzas de Walter Peterhans, maestro de Stern y docente de fotografía en la Bauhaus, así como en la idea de Franz Roh de que la selección –que abarcaba el encuadre, la iluminación, la gradación de la profundidad y el grado de nitidez de la fotografía– constituye un acto de creación, y señala que el fotógrafo hace una selección de valores fotogénicos del objeto. Esta selección no es mecánica. El fotógrafo expresa en ella su intuición del objeto y su comprensión, su conocimiento (...) los valores plásticos y morfológicos que definen al objeto y su materia. Este acto de preparación subjetiva y libre termina en el momento de efectuar la exposición. ¿Es la fotografía un arte? De hecho la fotografía ha prescindido de plantearse este problema: se ha creado un lugar propio en la vida de hoy, tiene una función social. Las imágenes que de cosas y seres permite realizar la fotografía, significan una posibilidad fundamentalmente nueva de conocimiento y de expresión dada la capacidad específica de detallar e `insistir´ en la realidad de esos seres y cosas.

Estas afirmaciones serán acompañadas por otras de tenor similar de Jorge Romero Brest, en su artículo de octubre de ese año en la revista *Sur* (“Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern”) donde se señala a esta muestra como la primera manifestación seria del arte fotográfico en la Argentina. Debemos recordar en ese sentido la participación de Romero Brest, pocos años antes, en la creación del Cine Club Buenos Aires, junto a Coppola, Jorge Luis Borges y José Luis Romero, entre otros; así como el impulso que daría a la legitimación artística de la fotografía al fundar un taller fotográfico dirigido por Grete Stern en el Museo Nacional de Bellas Artes a partir de 1956, y que funcionaría hasta la jubilación de la fotógrafa en 1970.

En los años siguientes se suceden asimismo exposiciones individuales de fotógrafos en espacios artísticos, como la muestra de retratos de Stern en la Galería Müller en 1943, o la de Annemarie Heinrich en Peuser en 1947. Pero cabe señalar también una exhibición de índole marcadamente diferente, que, producida en la misma década, marcaría el inicio de un temprano interés historiográfico en la fotografía argentina. Me refiero a la exposición de daguerrotipos organizada en Chascomús por el médico y coleccionista Julio Felipe Riobó en 1942, repetida en Witcomb dos años más tarde, y a la que se considera hoy –junto a tres monografías de Riobó sobre el daguerrotipo en la Argentina, publicadas en los años subsiguientes– el inicio de un trabajo de investigación sobre historia de la fotografía en nuestro país que sólo sería retomado varias décadas más tarde.

Cabe destacar, por último, la importancia que en estas décadas asumieron los proyectos editoriales como espacios de consolidación de la posición de los fotógrafos como autores así como de inserción de la

# MALBA

fotografía, herramienta visual mecánicamente reproducible, en circuitos de recepción masivos. En ese sentido, el más emblemático de los años tempranos es sin duda el ensayo de Horacio Coppola *Buenos Aires. Visión fotográfica*, realizado en 1936 por encargo de la Municipalidad de Buenos Aires, y en el que los planos inusuales, la composición geométrica y la vocación de extrañamiento de los espacios fotografiados materializan la imagen de pujante modernidad que las autoridades intentaban proyectar sobre la capital en ocasión del cuarto centenario de su primera fundación.

Esta idea, fuertemente atractiva, de presentar mediante ensayos fotográficos el proceso –eternamente recommenzado– de crecimiento y modernización de la ciudad se continúa en los años siguientes en ensayos como *Buenos Aires. Recopilación Fotográfica* con fotografías de Hans Mann y textos de Ernesto Sábato, publicado por Peuser en 1946; *Buenos Aires* por Grete Stern para la misma editorial en 1953, y ya en la década de 1960, los conocidos *Buenos Aires y su gente* y *Buenos Aires, mi ciudad* con fotografías de Sameer Makarius que según Aldo Pellegrini, “reflejan nítida y simbólicamente nuestra forma de vivir, de sentir y de pensar, fijándola con claridad e inequívocamente”. Otro ejemplo interesante es el libro de Mann sobre la Quebrada de Humahuaca, publicado en 1949 por encargo de la Subsecretaría de Cultura, lo que señala un interés estatal relativamente continuado por desarrollar una mirada fotográfica abarcadora del territorio nacional.

Destinadas a un público amplio, fuertemente centradas en la imagen y con un mínimo de texto, estas publicaciones se diferencian claramente del tipo de inserción que la revista *Sur* había prestado a la fotografía durante sus primeros cinco números de 1931-1932, en que la preferencia por la fotografía más radicalmente experimental –como los fotomontajes de Victor Delhez que ilustran el poema Séneca en las orillas, de Borges en el número 1, o el ensayo de Coppola “Siete temas, Buenos Aires” en los números 4 y 5– señalaba, en su independencia física del espacio destinado al texto, la autonomía artística de un medio ante un público instruido y medianamente familiarizado con la retórica de vanguardia.

En ese sentido es interesante –así como indicador de las características asumidas en nuestro medio por la conformación del campo artístico e institucional de la fotografía– que una de las proyecciones más conocidas de la apropiación crítica del medio fotográfico tal como se dio en el ámbito del arte europeo de vanguardia se haya desplegado, entre nosotros, no en un órgano de difusión de la modernidad estética como *Sur*, sino en un producto más directamente ligado a la cultura de masas. Me refiero a los fotomontajes realizados por Grete Stern entre 1948 y 1951 para la revista *Idilio*, cuya sección titulada “El psicoanálisis le ayudará” desarrolló, entre otras instancias de vulgarización de la teoría psicoanalítica, un consultorio semanal en el que las lectoras respondían un cuestionario acerca de sus sueños recurrentes. Los profesionales ocultos bajo el seudónimo Richard Rest –Gino Germani y Enrique Butelman– interpretaban el sueño en cuestión en un texto ilustrado por un fotomontaje realizado por Stern.

Ampliamente analizado en diversos trabajos –cuyo exponente más reciente y completo es la tesis de maestría de Paula Bertúa, recientemente publicada–, el caso es representativo del modo en que las prácticas de vanguardia fotográfica se desarrollaron en nuestro medio, tan rico como desprovisto –al menos en esos años– de un campo unificado e instituido que transmita la sensación, tan tranquilizadora como ilusoria, de un conjunto de movimientos de vanguardia organizados, clasificables y netamente diferenciados entre sí. En ese sentido, el campo de acción que la incipiente industria cultural argentina de los años '30 y '40 ofreció a producciones herederas, en mayor o menor medida, de las experiencias vanguardistas europeas de entreguerras es demostrativo de la permeabilidad y la capacidad de adaptación del medio fotográfico a las modalidades específicas que la experimentación estética de los medios masivos de representación visual asume en cada contexto histórico y cultural.

# MALBA

**Referencias:** AAVV. *Horacio Coppola. Los viajes*. Buenos Aires, Jorge Mara-La Ruche, 2009; Artundo, Patricia (Dir.) *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina. 1900-1950*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2008; Bécquer Casaballe, Amado y Cuarterolo, Miguel Ángel. *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense 1840-1940*. Buenos Aires, Del Fotógrafo, 1983; Bertúa, Paula. *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista Idilio (1948-1951)*. Buenos Aires, Biblos, 2012; Facio, Sara. *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 a nuestros días*. Buenos Aires, La Azotea, 1995; Tell, Verónica. *La fotografía en la construcción de relatos de la modernización argentina (1871-1898)*. Tesis de doctorado en Historia y Teoría de las Artes. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2009 ; Uslenghi, Aníbal Roberto. "84 años del 1° Salón Internacional de Fotografía en Argentina" en *FotoRevista. Fotografía y realidad*, 09-05-2014. Disponible online en [http://www.fotorevista.com.ar/Noticias/Noticias-Fotografia-84-anos-del-1-Salon-Internacional-de-Fotografia-en-Argentina\\_140509113254.html](http://www.fotorevista.com.ar/Noticias/Noticias-Fotografia-84-anos-del-1-Salon-Internacional-de-Fotografia-en-Argentina_140509113254.html)