

BOLETÍN DE ESTÉTICA

SUEÑOS DE *IDILIO*:
LOS FOTOMONTAJES
SURREALISTAS
DE GRETE STERN

PAULA BERTÚA

AÑO III | AGOSTO 2008

ISSN 1668-7132

BOLETÍN DE ESTÉTICA

Publicación del Programa de Estudios
de Filosofía del Arte / Centro de
Investigaciones Filosóficas.

DIRECTOR

Ricardo Ibarlucía

COMITE EDITORIAL

José Emilio Burucúa (UNSAM), Susana Kampff-
Lages (UFF-Brasil), Leiser Madanes (UNLP),
Federico Monjeau (UBA), Pablo Pavesi (UBA),
Pablo Oyarzun (UCH-Chile), Carlos Pereda
(UNAM-México), Mario A. Presas (UNLP), Paulo
Vélez León (UC-Ecuador).

EDITOR

Fernando Bruno (UBA)

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Lucas Bidon Chanal (UBA)

DISEÑO ORIGINAL

María Heinberg

Número 6, agosto de 2008.

PEFA / CIF

Miñones 2073

1428. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
Argentina.

(54 11) 47 87 05 33

info@boletindeestetica.com.ar

ISSN 1668-7132

EDITOR RESPONSABLE: Ricardo Ibarlucía

PAULA BERTÚA (UBA/CONICET)

Sueños de Idilio: los fotomontajes surrealistas de Grete Stern

PALABRAS CLAVE: Fotomontaje-Surrealismo-Sueño-Cultura de masas-Género

RESUMEN

El presente trabajo procura analizar los fotomontajes de la artista Grete Stern que ilustraban la columna del consultorio psicológico-epistolar “El psicoanálisis te ayudará” en la revista *Idilio*, una popular publicación argentina de la década del ‘40 dirigida a un público femenino. La fortuna crítica que recibieron estas fotografías –incluidas algunas reseñas de periodismo especializado o artículos en catálogos razonados de la obra de la autora– inscriben a dichas producciones en una perspectiva surreal. Este artículo se propone examinar los alcances de dicha atribución a partir de la artista y también en el cruce que estos elementos establecen con otros lenguajes plásticos, y a partir de su ubicuidad en una publicación popular. Se abordará la problemática planteada a través del desglose de cuatro ejes interrelacionados: el uso del fotomontaje como técnica; la dimensión de lo onírico y el psicoanálisis; la problemática de género; y la vinculación entre el arte y la cultura de masas.

Idilio's Dreams: Grete Stern's Surrealist Photomontages

KEYWORDS: Photomontage-Surrealism-Dream-Mass Culture-Gender

ABSTRACT

The following paper proposes analyzing Grete Stern's photomontages that illustrated an agony from the psychological-sentimental consulting “El psicoanálisis te ayudará”, published in the magazine widely known as *Idilio*, which was an Argentinian popular editorial from the '40s, dedicated to a female audience. The discussed criticisms these pictures were given –including some specialized journalistic reviews or articles mentioned in the author's masterpieces catalogues– attach these photographs to a surreal focus. The main achievement is to examine the reaches of that proposal from several surreal clues presented in the artist's production. Moreover, the relationship these elements state with other artistic languages and its release in a popular magazine are also of relevant concern. The mentioned affairs will be covered, focusing on the study of the next four interrelated topics: the photomontage's usage as a technique; the oneiric setting and the Psychoanalysis; the gender's issue; and the connection between art and mass culture.

**SUEÑOS DE *IDILIO*:
LOS FOTOMONTAJES
SURREALISTAS
DE GRETE STERN**

PAULA BERTÚA

Versiones parciales del presente trabajo fueron expuestas en dos reuniones científicas: “Los Sueños de *Idilio*: una encrucijada al surrealismo” en las *IV Jornadas de Fotografía y Sociedad*, organizadas por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (12 de noviembre de 2005); y “Los fotomontajes de Grete Stern en la revista *Idilio*: un vínculo entre práctica artística y cultura de masas”, en las *Terceras Jornadas de Cultura Popular*, auspiciadas por Departamento de Letras del IES N°1 “Dra. Alicia Moreau de Justo” (8 y 9 de septiembre de 2005).

Discutir si la fotografía es un arte o no me parece malgastar el tiempo, porque el terreno de las definiciones es infinito, trillado y controvertido, y ninguna definición podrá negar la importancia que tiene la fotografía en la vida social, política y expresiva del hombre de hoy. Para mí, en todo caso, la fotografía es un medio con el que me expreso y que requiere, como afirma Julio Cortázar en su cuento “Las babas del diablo”, que se posea “disciplina, educación, estética y dedos seguros”.¹

Grete Stern, “Apuntes sobre fotomontaje”

INTRODUCCIÓN

Hacia finales de la década del ‘40 e inicios de la década del ‘50 se publica en Buenos Aires la revista *Idilio*, de la Editorial Abril. Esta publicación popular femenina, dirigida a un público de clases medias y populares, incluía material de naturaleza heterogénea: fotonovelas, cartas de lectoras, columna de consultorio psicológico-sentimental, artículos referidos a problemáticas hogareñas moda y belleza, publicidades e historias de amor, entre otras producciones discursivas. En el presente trabajo me abocaré a analizar las intervenciones plástico-visuales realizadas por la fotógrafa alemana Grete Stern aparecidas en dicha revista en el marco de la columna del consultorio sentimental “El psicoanálisis te ayudará”, sección en la que el sociólogo Gino Germani y el psicólogo Enrique Butelman analizaban –en tono de vulgata psicoanalítica– relatos de sueños enviados por las lectoras. La fotógrafa ilustraba dichos sueños con fotomontajes que condensaban los principales elementos oníricos descriptos en las cartas. La fortuna crítica que recibieron estas fotografías –incluidas algunas reseñas de periodismo especializado o artículos en catálogos razonados de la obra de la autora– inscriben a estas producciones con una perspectiva surrealista. Propongo analizar los alcances de

1. El texto fue leído en el Foto Club Argentino, Buenos Aires, en septiembre de 1997 y publicado en la revista Fotomundo N ° 310, Buenos Aires, febrero de 1994. En Priamo, Luis, Sueños, fotomontajes de Grete Stern, Buenos Aires, Ediciones Fundación CEPPA, 2004, pp. 29-33.

esta atribución en el deslinde de ciertas coordenadas o claves surrealistas presentes en la producción de la artista, pero también en el cruce que estos elementos establecen con otros lenguajes plásticos, y a partir de su ubicuidad en una publicación popular. Abordaré la problemática planteada centrándome en el desglose de cuatro ejes interrelacionados: el uso del fotomontaje como técnica; la dimensión de lo onírico y el psicoanálisis; la cuestión de género (*gender*); la presencia de lo *kitsch* y la vinculación entre arte y cultura de masas.

I. FOTOMONTAJE, VANGUARDIA Y MODERNIDAD

La elección, a cargo de Grete Stern, de la técnica del fotomontaje para ilustrar los sueños de las lectoras adquiere relevancia si pensamos en que ella misma propuso su utilización por considerarlo el recurso más adecuado para representar la realidad onírica en la medida en que, mediante las operaciones de condensación y yuxtaposición de elementos de distinta naturaleza, permite presentar realidades distintas. Un discurso ² pronunciado por Stern años más tarde de su colaboración en *Idilio* oficia de metatexto crítico de su producción visual. En dicha disertación ella se refiere a los distintos usos que las diferentes vanguardias realizaron, en la dimensión plástico-visual, del montaje; nombra al dadaísmo, al surrealismo y a la nueva objetividad. Si bien la explicación tiene un carácter pedagógico y en ningún momento Stern inscribe explícitamente a su producción en estos movimientos, podemos relevar que ella se apropia de ciertos elementos –en cuanto a aspectos técnicos, procedimentales y temáticos– que acercan los *Sueños* a las vanguardias aludidas. La artista subraya la combinación, en la práctica de dadaístas y surrealistas, de la objetividad, en la medida en que las fotos que tomaban representaban la realidad, y el “gesto romántico, inventivo-personal”.³ Esta cita opera como clave de lectura de los fotomontajes de la revista *Idilio* ya que es en el cruce y tensión entre ambas operaciones donde se funda la

2. *Ibidem*, pp. 29-33.

3. *Ibidem*, p. 32.

propuesta estética de los *Sueños*. Por un lado, la producción estudiada absorbe del surrealismo el modo de proceder con imágenes mediante el ensamblaje de objetos dispares para representar determinados rasgos o atributos del mundo onírico.⁴ Por otro lado, el tratamiento de la composición y el encuadre, que privilegiaba propiedades tales como la nitidez y la definición de las imágenes, no estaba librado a un uso azaroso o espontáneo sino, muy por el contrario, involucraba aspectos cuidados y elaborados a partir del estudio del modelo, la comprensión del objeto fotográfico y el trabajo analítico con la luz, aprendizajes que la fotógrafa había adquirido durante su formación en la Bauhaus.

Dentro de las distintas propuestas críticas y teóricas del siglo XX que analizaron las implicancias del uso del montaje como técnica, Walter Benjamin lo caracteriza como una operación que habilita, a través de la mediación de la dimensión onírica, la mostración del kitsch del mundo de los padres.⁵ Por su parte, Theodor Adorno también sostiene que es el procedimiento por excelencia que permitió establecer una analogía con el psicoanálisis, al plasmar, mediante amontonamientos discontinuos y explosivos de imágenes, lo anticuado, los objetos de la infancia, a la vez que apunta que no es “lícito sospechar la afinidad con el psicoanálisis en un simbolismo del inconsciente”.⁶ Si bien veremos que en los fotomontajes de Grete Stern es posible atribuirle a la técnica del fotomontaje la facultad de exhibir la reificación del mundo de los objetos –el “fetichismo de la mercancía”–, a esta dimensión se sobreimprime una simbología onírica altamente codificada que atribuye, a los elementos compositivos de la imagen, un mensaje definido a la luz, fundamentalmente, de las teorías de Jung y Freud.

Asimismo, otra de las motivaciones que justifican la pertinencia de representar a los sueños mediante la utilización del montaje la encontramos en las posibilidades narrativas que ofrece dicha técnica, que permite, según Sergei

4. En este sentido cabe aclarar que los fotomontajes de Stern se inscribirían dentro de la línea surrealista que trabaja con la yuxtaposición de imágenes de distinta procedencia y su respectiva representación en diferentes escalas, antes que en la vertiente que privilegió el trabajo con la fragmentación explosiva y la superficie dividida o desintegrada.

5. Ibarlucía, Ricardo, *Onirokitsch*, Buenos Aires, Manantial, 1998, p. 45.

6. Adorno, Theodor, “Retrospectiva sobre el surrealismo”, en *Notas de Literatura*, Trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, p. 111.

Eisenstein, la “exposición coordinada del tema, el contenido, la trama”.⁷ En efecto, los fotomontajes de Stern comparten con el cine el uso de la yuxtaposición de dos objetos, fenómenos o hechos con la finalidad de oficiar de correlato de un “guión” previo, constituido, en el caso de las ilustraciones de la revista *Idilio*, por el relato autobiográfico-epistolario de los sueños que enviaban las lectoras.

II. LA DIMENSIÓN ONÍRICA Y EL PSICOANÁLISIS DESDE UN PUNTO DE VISTA SURREAL

Dentro de las áreas de interés del surrealismo, la psicología y, particularmente, la exploración del mundo onírico fue uno de los principales dominios a los que se abocaron los participantes del movimiento. Sus experiencias abrevaban en diversas fuentes psicoanalíticas y filosóficas y sus ejercicios de experimentación estética proponían la indagación de regiones novedosas que hasta el momento no habían sido sistemáticamente exploradas por las artes, tales como: el inconsciente, lo maravilloso, la locura y los estados de alucinación.

En cuanto a las fotografías de Stern para la revista *Idilio*, es necesario contextualizar el manifiesto interés acerca del sueño en el marco de la proliferación en la Argentina, desde las primeras décadas del siglo XX, de las publicaciones populares que divulgaban el pensamiento psicoanalítico y la interpretación de los sueños. En estos medios de consumo masivo, se planteaban problemáticas y planteos teóricos de la época: se discutían distintos aspectos del proceso de modernización de la sociedad argentina (cambio de estructura familiar tradicional a familia urbana moderna, descentralización de la autoridad basada en la figura paterna, aumento de porcentaje de mujeres asalariadas); por otro lado, desde el psicoanálisis, a través de la autocomprensión de la vida personal, se canalizaban las ansiedades que generaban dichos cambios en las ideas de la pareja, la vida familiar y el amor. La ubicuidad de esos discursos dentro de una publicación femenina —en tono de divulgación científica y sin la mediación del ámbito académico— per-

7. Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, Trad. Norah Lacoste, México, Siglo XXI, 1990, p. 11.

mitía rediseñar y actualizar con cierta libertad los relatos sociales acerca de dichas problemáticas.⁸

Por su parte, Grete Stern tuvo un conocimiento temprano del psicoanálisis freudiano en su Alemania natal y también con la vertiente kleiniana en 1933, cuando vivía en Londres.⁹ En Argentina, las vinculaciones de la artista con el ámbito psicoanalítico comenzaron antes de su colaboración en la revista *Idilio*, particularmente a partir de las relaciones que estableció con las figuras de Marie Langer,¹⁰ psicoanalista austrohúngara emigrada a la Argentina y Enrique Pichon Rivière,¹¹ psicoanalista vinculado a sectores intelectuales de izquierda y a artistas de vanguardia como el grupo MADI, movimiento en el que participó activamente Stern en la década del '40.

El surrealismo tomó del medio fotográfico una manera de operar mediante la articulación inconsciente de la realidad a partir de la manipulación fotográfica,¹² que plantea una ruptura de la lógica y las reglas de la realidad y permite, así, la liberación de la invención y la creatividad. En este sentido, los usos del fotomontaje de Stern se inscriben en el *surrealismo técnico*, más que en el *surrealismo encontrado*. Sin embargo, en los *Sueños*, el trabajo con lo onírico adopta particularidades y se desarrolla en circunstancias distintas a las de la práctica de los surrealistas. El hecho de que dichas obras no fuesen, en principio, concebidas como independientes, sino como composiciones que ilustraran, o funcionaran de relevo

8. Sobre este tema, me baso en los siguientes estudios: Ben Plotkin, Mariano, *Freud en las pampas. Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en la Argentina (1910-1983)*, Trad. Marcela Borinsky, Buenos Aires, Sudamericana, 2003; Vezzetti, Hugo, "Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas", en *Historia de la vida privada en la Argentina*, Buenos Aires, Taurus, tomo 3, 1999; *Aventuras de Freud en el país de los argentinos: de José Ingenieros a Enrique Pichón Rivière*, Buenos Aires, Paidós, 1996 y "El psicoanálisis y los sueños en *Idilio*", en Priamo, Luis, *op.cit.*, pp. 149-159.

9. Entrevista realizada en Houston, Texas, en marzo de 1992 por Petra Olschewski y publicada en la revista *Photographie*, 6/92, Alemania. Traducida por Grete Stern y publicada en *Brújula. Periódico de Artes*, N° 20, Centro de Arte Moderno, Quilmes, septiembre de 1999.

10. Marie Langer, una de las fundadoras de la Asociación Psicoanalítica Argentina, se interesó, al igual que Grete Stern, por las problemáticas de género. Desde una perspectiva feminista y marxista se abocó al estudio de la sexualidad femenina. Sobre este tema véase: Volnovich, Juan Carlos y Wertheim, Silvia, *Marie Langer: Mujer, psicoanálisis, marxismo*, Buenos Aires, Editorial Contrapunto, 1979.

11. Ben Plotkin, Mariano, *op.cit.*, pp. 162-168.

12. Me baso en la conceptualización establecida por Hall Duncan, Nancy, en *Photographic Surrealism*, Cleveland, New Gallery of Contemporary Art, 1979, p. 8.

(si bien, como veremos, el trabajo de Stern trasciende ampliamente esta función) del discurso verbal que analizaba el relato onírico de las lectoras—y en el marco de una publicación popular— imprime a la obra características peculiares.

En primer lugar, se evidencia que entre el sueño de las lectoras y los fotomontajes de Stern existen algunas mediaciones: la reconstrucción que las soñantes hacían de su sueño en la puesta por escrito y elaboración de una secuencia narrativa implica necesariamente relaciones de coherencia y cohesión, atributos no presentes en los sueños. Correlativamente, la interpretación psicoanalítica de los sueños, a cargo del sociólogo Gino Germani, quien elegía aquellos relatos que tenían interés como objeto de análisis, privilegiaba determinados temas que planteaban situaciones de conflicto e indicaba ciertos lineamientos a Stern acerca de la composición: tratamiento de un tema preciso, diagramación vertical u horizontal, convención de que una mujer, el personaje central, soñaba lo que se mostraba en el fotomontaje, por citar algunos.¹³

Más que adherir a la intención de los surrealistas, a propósito del trabajo con el sueño, de liberar al lenguaje y el pensamiento de los dictámenes de la conciencia y del control de la razón; en los fotomontajes de la artista alemana aparecen símbolos abiertamente convencionales que tendrían, en principio, como fundamento transmitir una síntesis de sentido y significación directa a los fines de lograr identificaciones morales y psicológicas y satisfacer el horizonte de expectativas de las lectoras de *Idilio*. En este sentido, Hugo Vezzetti sostiene que en los fotomontajes de Stern aparecen simbolismos típicos que remiten a la idea de un lenguaje inconsciente colectivo: la caída representa el fracaso; la máscara, la personalidad; el agua, el inconsciente; la actividad de volar, los deseos de elevarse; el espejo, la identidad; la luna, lo femenino.¹⁴ A la vez, la dimensión onírica le permite a Stern generar imágenes que sugieren, siguiendo la perspectiva que Ricardo Ibarlucía evidencia en las reflexiones establecidas por Benjamin en *Onirotisch* a propósito del valor que adquieren las experiencias estéticas surrealistas referidas al sueño, que: “(...) El soñar [...] no es un fenómeno intemporal, naturalmente dado en el hombre, sino una forma de experiencia históricamente construida.

13. Príamo, Luis, *op cit.* p. 19.

14. Hugo Vezzetti, en *Ibidem*, p. 155.

Los sueños están inmersos en la historia: su forma, contenido y función difieren según la época a la que pertenecen”.¹⁵

En efecto, podemos aprehender que el verdadero principio de motivación semiótica que subyace a los fotomontajes de Grete Stern es la necesidad de crear un lenguaje para los sueños femeninos. Los sueños de las fotos no son sueños individuales sino colectivos: de clase y de género; en ellos se representa a mujeres cuya vestimenta, pose y actividades revelan una pertenencia a clases medias. Estas imágenes, en tanto se ubican en una publicación popular, responden a las necesidades de un público lector femenino, joven y de sectores populares con aspiraciones de movilidad social. En este sentido, las figuras de mujer no sólo re-presentan modelos sociales reales, sino que también, como construcciones, postulan ideales y elaboran mitologías que se hacen eco de las expectativas de las lectoras.

Si para los surrealistas tanto el sueño como el ensueño –entendido como la facultad alucinadora que, a partir de la sustitución y condensación, genera imágenes azarosas– son instancias igualmente válidas como motor de la imagen plástica, podemos establecer una confrontación con respecto al tratamiento que la segunda de ellas adquiere en *Idilio*. Como hemos analizado, los sueños de los fotomontajes problematizan conflictos femeninos; por el contrario, la categoría de ensoñación se puede reponer en otros géneros de la revista, como las fotonovelas o las novelas sentimentales, pero a partir de la puesta en escena, de la emergencia de un “yo sentimental”¹⁶ en una ficción alejada de los sucesos de la vida cotidiana, en definitiva, de una ensoñación de corte romántico del sueño como lugar de evasión de la realidad y de construcción de ideales de felicidad acerca de: la pareja, el trato dispensado a la mujer, el matrimonio y el erotismo. En varios de los fotomontajes Stern se apropia de dicha imaginería romántica para deconstruirla a partir de la parodia y de la ironía (Fig. 1 a 4)¹⁷, estrategias retóricas que le permite representar a mujeres sumidas en estériles ensueños. Linda Hutcheon define a la

15. Ibarlucía, Ricardo, *op.cit.*, p. 29.

16. Beatriz Sarlo evidencia la emergencia de este sujeto de la enunciación a partir de la década del '20 en el género novela sentimental. Véase: Sarlo, Beatriz, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Norma, 2004.

17. Los rótulos consignados, de aquí en adelante, al pie de los fotomontajes corresponden –salvo excepciones que serán indicadas– a los títulos colocados por Gino Germani en el marco de la columna en la revista *Idilio*.



Fig. 1. Sueño cósmico



Fig. 1. Los sueños de Luna



Fig. 3. Los sueños de triunfo y dominación



Fig. 4. Los sueños de encierro.

parodia como *repetición* con una *diferencia* ¹⁸. El acto de parodiar compromete normas y convenciones que desestabilizan el discurso desde dentro: “Parody seems to offer a perspective on the present and the past which allows an artist to speak to a discourse from within”. ¹⁹ Por la razón expuesta, las implicaciones ideológicas de la parodia son, en cierto sentido, contradictorias. Grete Stern se vale de la parodia como una estrategia que representa, al mismo tiempo, un respetuoso homenaje y un gesto irreverente ²⁰ y por ello un recurso eficaz para reescribir los relatos hegemónicos desde los márgenes. Hutcheon emparenta la parodia con la distancia crítica que se expresa a través de la ironía y remarca que este recurso, con su potencialidad de-constructiva de los discursos dominantes, es útil como estrategia política. ²¹

III. RELATOS DE GÉNERO EN EL IMAGINARIO DE LOS SUEÑOS

La cuestión de lo femenino es todo un tópico dentro de las producciones artísticas surrealistas: la fetichización de la mujer como objeto de deseo, como lo otro, lo primitivo y más cercano al inconsciente que el hombre son motivos clásicos dentro de este movimiento que atribuyó a la mujer la figura de musa. Sin embargo, las artistas surrealistas en sus producciones trascendieron ampliamente esta construcción en las representaciones y, de acuerdo a lo postulado por Briony Fer, se puede afirmar que “(...) la forma en que las mujeres artistas franquearon la

18. Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985, p. 32.

19. Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1994, p. 35.

20. Hutcheon, Linda, *A Theory...*, p. 33.

21. Hutcheon, Linda, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London, Routledge, 1994. La autora plantea que la ironía permite recodificar la construcción social del sentido a través de varias estrategias (principalmente el humor) y postula que, al apelar a la inestabilidad de los significados, se enmarca en la actual condición posmoderna del conocimiento: “The last few decades have seen many claims made for irony as a most appropriate mode not only for those in political opposition, but, more generally, for those with the ‘divided allegiance’... that comes from their difference from the dominant norms of race, ethnicity, gender or sexual choice” (p. 31).



Fig. 5. Los sueños de evasión



Fig. 6. Los sueños de pincel



Fig. 7. Los sueños de conflictos matrimoniales



Fig. 8. Artículos eléctricos para el hogar²⁴

estructura simbólica que constituye el centro del surrealismo complica aún más la naturaleza de las imágenes”.²²

En efecto, en los fotomontajes de Stern se desestabilizan las imágenes femeninas construidas desde el punto de vista de las fantasías masculinas para postular representaciones de lo femenino que activan problemáticas que se debatirán en planteos estéticos posteriores²³ sobre qué rasgos caracterizan al arte femenino. Stern genera relatos desviados o alternativos de los modelos dominantes que anticipan, de algún modo a nivel discursivo y plástico-visual, la crisis en la representación de la idea de familia y el cambio de roles de la mujer en la sociedad que se cristalizan en la década del ‘60 pero que tienen sus antecedentes en el comienzo del ciclo modernizador iniciado en la década del ‘40. En este sentido, en los *Sueños*, lo específico femenino aparece dado no sólo por el tema, ni por una autoría sexuada sino fundamentalmente por una manera femenina de mostrar a la mujer hablando de su mundo a través de objetos, poses, actitudes, situaciones y conflictos femeninos.

La fotografía hace consciente y revela el modo en que se estructura el poder desde un punto de vista de género. Los estereotipos más tradicionales de la feminidad de la época: madre, hija, esposa, objetos de deseo, adoración o violencia, sujetos pasivos, castigados si se atreven a plantearse una actitud activa, a desear o cuestionar el modelo hegemónico de “ángel del hogar”. Dichas imágenes estereotipadas eran confirmadas por la exégesis realizada por los especialistas, a través de un enfoque basado en el sentido común y con tono moralizante, normativo o prescriptivo de un *deber ser* mujer acorde a los modelos canónicos en una estructura patriarcal. No obstante, las intervenciones de la fotografía trascienden la mera

22. Fer, Briony; Batchelor, David y Wood, Paul dedican un apartado a tratar la problemática de género en su texto *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: el arte de entreguerras*, Trad. María Luz Rodríguez), Madrid, Akal, 1999, p. 163.

23. El crítico norteamericano David William Foster advierte la anticipación en la construcción de nuevos relatos acerca de lo femenino; caracteriza los fotomontajes de Grete Stern como manifestaciones de un proto-feminismo. En: Foster, David William, “Dreaming in Feminine: Grete Stern photomontages and the parody of psychoanalysis”, en *Ciberletras* 10 (2003) [en línea] <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v.10/foster.htm> [Consulta: 9 de junio de 2005]

24. Obra faltante del corpus de *Idilio* conservado en la Biblioteca Nacional. El título se repuso del archivo personal de la fotografía.



Fig. 9. Víctima de sus nervios



Fig. 12. Pétrale Hahn



Fig. 11. Sirena del mar ²⁷

Fig. 10. Mujer saliendo del psicoanalista

función de relevo de la interpretación realizada por los especialistas y la ponen en crisis: mientras el discurso verbal se atenía al refuerzo —con la perspectiva de un higienismo médico/psicoanalítico— de los estereotipos más tradicionales de la feminidad, el discurso visual de los fotomontajes socava con una mirada crítica e irónica dichos modelos.

En todos los fotomontajes se representan figuras en actividades paradigmáticamente femeninas: labores domésticas o decorativas, actitudes de ensoñación, contemplación; no se muestra a la mujer fuera del hogar, activa o autónoma. Sin embargo, los recursos de parodia e ironía cuestionan cualquier naturalización de dichas funciones o atributos que se convierten, bajo una nueva mirada, en núcleos de conflicto. Por medio de estas estrategias se procede a una lectura crítica del orden simbólico heredado: mujeres “cosificadas” en elementos de uso doméstico o herramientas manipuladas por sujetos masculinos que revelan las relaciones de opresión a las que se encontraban sometidas en un modelo de sociedad patriarcal (Fig. 5 a 8).

Por otro lado, los fotomontajes de Stern pueden leerse en sintonía con ciertas líneas que adoptó el surrealismo en Latinoamérica. El cruce entre la cuestión de género, el sueño y el psicoanálisis ubica a la serie de los *Sueños* en diálogo y alusión a propuestas estéticas previas y del período que, inscriptas en la vertiente onírica del surrealismo, abordan el tratamiento de conflictos femeninos. En *Víctima de sus nervios* (Fig. 9) Juan Batlle Planas (con un enfoque freudiano) se aboca a la representación de problemáticas psicológicas típicas de la psiquis femenina: la neurosis histérica y la consecuente esterilidad.²⁵ Sin embargo, es en la obra de Remedios Varo donde encontramos una mayor concordancia con la perspectiva que Grete Stern asume en los *Sueños*: ambas ironizan, a su modo, acerca del psicoanálisis clásico. En *Mujer saliendo del psicoanalista*²⁶ (Fig. 10) se satiriza la salida de una mujer de una sesión de psicoanálisis; en un canasto lleva los “desechos” psicológicos, los problemas, los restos de un pasado que intenta sepultar.

25. Acerca de la presencia de la problemática de género y de las vertientes onírica y freudiana en las propuestas estéticas de los artistas latinoamericanos que trabajaron en consonancia con el surrealismo, me baso en: Constantín, María Teresa y Wechsler, Diana, *Los surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios*, Buenos Aires, Longseller, 2005, p. 104 y ss.

26. Otra alusión a esta referencia la encontramos en: Foster, David William, *op. cit.*, p. 3.

27. Véase nota 23.

En los fotomontajes de *Idilio* no aparece el cuerpo femenino erotizado ni la sexualidad como centro de preocupaciones tal como se evidencia en la práctica de los surrealistas, que se basaron en las contribuciones hechas por Freud acerca de la especificación de una carga altamente sexual en las fantasías y sueños de la mujer y de la erotización del cuerpo femenino que exhibía desviaciones y desbordes respecto de los parámetros burgueses de decencia. El único fotomontaje que se podría inscribir en esta línea de representación es *Sirena del mar* (Fig. 11) en el cual, mediante una sinécdoque (cadera y nalgas), se presenta una parte del cuerpo femenino fetichizado, inmovilizado y congelado como síntoma de la manipulación por parte de una figura masculina. Nuevamente, si tenemos en cuenta el medio popular en el que fueron difundidas las imágenes, podremos comprender que, en buena medida, el discurso médico-higienista-psicoanalítico funcionaba como dispositivo de control de una sexualidad y vida amorosa que se atenían a una moral sexual tradicional.

El trabajo con el maniquí fue otro de los tópicos privilegiados por los surrealistas. También Grete Stern utilizó dicha imagería desde sus primeros trabajos realizados entre 1929 y 1933 en el estudio *ringl & pit*, dedicado a la fotografía comercial, con su colega Ellen Auerbach. Las fotografías experimentales de esta sociedad eran composiciones realizadas con maniquíes, objetos, siluetas recortadas y diferentes tipografías para publicitar productos, muchos de ellos dirigidos a un público femenino. Se puede evidenciar en estas producciones una incipiente mirada crítica sobre los estereotipos femeninos difundidos por los ámbitos de la publicidad y del cine. En este sentido, en las décadas del '20 y '30 se problematizaba un ideal de mujer doméstica cuyo cuerpo –“lo otro”, saturado de sexualidad, pero pasivo, sujeto al control del hombre– y subjetividad necesitaban ser controlados por los discursos –ambos taxativos y vehiculizados por el instructivo como género, en las revistas femeninas de difusión masiva– de la medicina y de la moda, a los fines de obtener un cuerpo sano y acicalado. Una lectura desviada respecto de dichos estereotipos femeninos puede percibirse en *Pétrole Hahn* (Fig. 12), donde se parodia la imagen de la “nueva mujer” ampliamente difundida por la publicidad de la época, a través del montaje de un maniquí con atuendo y accesorios anticuados, y una mano “real”. La conjunción de los dos modos de representación revela la artificiosidad del propio dispositivo publicitario.



Fig. 13. Los sueños de ambición



Fig. 14. Los sueños de perfección



Fig. 15. Los sueños de encarcelamiento

IV. UNA APUESTA ESTÉTICA ENTRE LA VANGUARDIA Y LA CULTURA DE MASAS

Interiores recargados, asfixiantes, que se convierten lugares de encierro; mobiliario; objetos decorativos, de consumo; imágenes de ideales de belleza. Muchos de los *Sueños* ponen en evidencia la relación sujeto-objeto en la sociedad moderna, una relación signada por la estetización difusa, por el efecto de lo bello. Benjamin expresa: “¿Y qué lado ofrece la cosa al sueño? ¿Cuál es el lugar más común? Es el lado desteñido por el uso y adornado baratamente de frases hechas. El lado que la cosa ofrece al sueño es el kitsch”.²⁸

La dimensión onírica le permite a Stern poner en evidencia el modo en que los sujetos se vinculan con el mundo de los objetos. Algunos de los fotomontajes como *Los sueños de ambición*, *Los sueños de perfección* y *Los sueños de encarcelamiento* (Fig. 13, 14 y 15) son una muestra acabada del abordaje de dicha problemática. En el primero de ellos se representa una figura femenina –en escala marcadamente distorsionada respecto del ambiente– encerrada en un amueblado y decorado living burgués que resulta pequeño y asfixiante frente a sus aspiraciones de ascenso social, movilidad cuya marca evidente sería la adquisición de nuevos bienes, objetos y muebles. En el segundo, Stern nuevamente enfatiza la dimensión de las aspiraciones colectivas –de las “imágenes de deseo”, siguiendo a Benjamin– en una composición dominada por la figura de una escultura de líneas clásicas, postulada como modelo de belleza. La contemplación, por parte del personaje femenino, de dicho modelo cuestiona la calidad de lo bello como fetiche y la búsqueda de la perfección de la forma. En el tercer fotomontaje la fotografía resuelve plásticamente el concepto de encarcelamiento al ilustrar a una mujer encerrada en una jaula, metáfora de un ambiente pequeño burgués. Adicionalmente, los dos fotomontajes que aluden a los interiores adquieren densidad semántica, en tanto que dichos espacios, representaciones de ámbitos cotidianos,

28. Ibarlucía, Ricardo, *op. cit.* p. 112.



Fig. 16. Los sueños de ambición

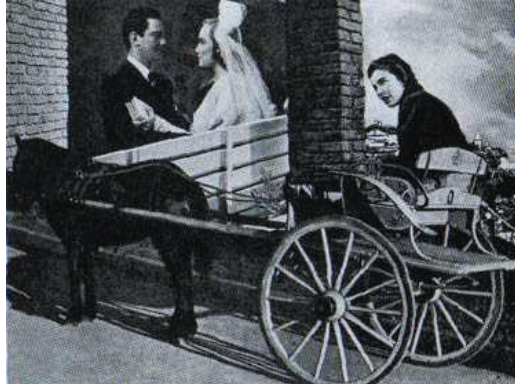


Fig. 17. Los sueños de rechazo

se vuelven extraños, fantásticos y amenazadores para su propia habitante, quien experimenta, entonces, la presencia de lo *sinistro*.

Abraham Moles define al *kitsch* como el modo estético de la vida cotidiana.²⁹ Esta idea se puede aplicar a las intervenciones de Stern en la revista *Idilio*. Sus fotografías son modos de estetización de géneros pertenecientes al ámbito de los medios de comunicación. Es decir, una de las formas posibles de la presencia de manifestaciones artísticas en el horizonte de expectativas del público medio y popular.

Podemos abordar, entonces, la relación entre el arte y la cultura de masas remontándonos al debate estético surgido en las primeras décadas del siglo XX entre las posiciones adoptadas por Adorno y Benjamin con respecto a los efectos e incidencias de lo masivo en los medios de comunicación. El primero atribuye a la cultura de masas los rasgos de: engañosa, repetitiva, semejanza e imitación, generadora de un consumo alienado a partir del mecanismo de producir entretenimiento;³⁰ el segundo reconoce la potencialidad política de los medios como espacios de acceso a una democratización de la cultura.³¹ En todo caso, ambos

29. Moles, Abraham, *O Kitsch*, San Pablo, Ed. Perspectiva, 1975, p. 223.

30. Adorno, Theodor y Horkheimer, Max, "La industria cultural", en *Dialéctica de la ilustración*, Trad. Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1994, pp. 165-212.

31. Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, Trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973.

autores dejaron planteadas cuestiones a discutir sobre el buen o mal uso de la tecnología, en la consideración de los objetos de la vida cotidiana desde una mirada crítica.

Ahora bien, podemos encontrar una posición que establece una restricción a la aserción de Benjamin, en lo relativo a las posibilidades emancipatorias, en las apreciaciones que Peter Bürger realiza respecto de las precisiones brechtianas a la teoría de Benjamin: “En contraste con Benjamin, que tiende a atribuir a los nuevos medios (...) tales cualidades emancipatorias, Brecht subraya que en los medios técnicos se encuentran determinadas posibilidades, pero que el desarrollo de esas posibilidades depende del modo de aplicación”.³²

Las intervenciones de Grete Stern en la revista *Idilio* son un caso ilustrativo de las circunstancias y condiciones en que se establecieron relaciones novedosas entre ciertos intelectuales y artistas con esferas o espacios de la cultura de masas o con el periodismo.³³ Y creemos que es en el modo o la forma que la fotógrafa elige como estrategia de representación donde se juega su apuesta estético-política de construir relatos alternativos acerca de los modelos femeninos prototípicos de la época. En este sentido, el recurso más interesante mediante el cual se intersectan ambas culturas es la parodia, estrategia que permite la apropiación y negociación de elementos iconográficos de los medios populares.³⁴

La parodia, como dimensión creativa y crítica, se plantea en los fotomontajes como una interrelación de códigos,³⁵ confrontación de lenguajes, conflicto ideológico, por lo tanto supone el enfrentamiento entre dos puntos de vista: una mirada descalificadora desde la alta cultura sobre la forma descalificada. Ocurrencias del funcionamiento de dicho recurso encontramos en los fotomontajes: *Los sueños de ambición* y *Los sueños de rechazo*, (Fig. 16 y 17), donde se apela a la dimensión sentimental, de los vínculos amorosos recurriendo a la remanida imagen del noviazgo como instancia en la cual se juega la felicidad o la desdi-

32. Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Trad. Jorge García, Madrid, Península, 1987, p. 76.

33. Sobre el cruce entre cultura alta y cultura de masas en la literatura del siglo XX, véase: Amar Sánchez, Ana María, *Juegos de seducción y traición*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.

34. Otra operación retórica que se le atribuye a los fotomontajes de Stern es la ironía. Creemos que, en la medida en que la ironía pragmática es resultante de un efecto de recepción, el estudio del empleo de dicho recurso ameritaría un estudio del orden de la estética de la recepción de los fotomontajes en su momento de publicación, difusión y consumo.

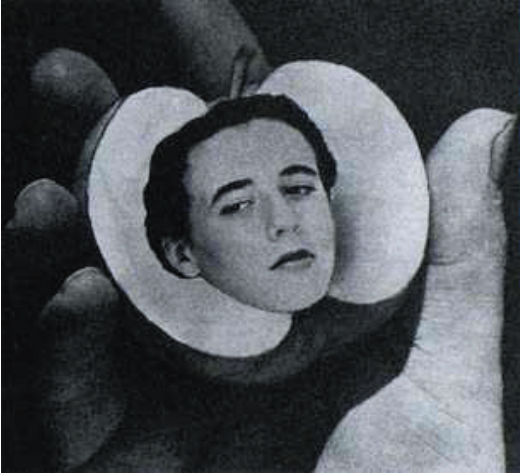


Fig. 18. Sueño de frutos



Fig. 19. Los sueños de individuación



Fig. 20. Los sueños de pavo real



Fig. 21 Sueño de adornos



Fig. 22. Los sueños de ideales frustrados



Fig. 23. El sueño de fracaso



Fig. 24. Los sueños de inexperiencia



Fig. 25. Un sueño de frutas

cha de la futura pareja. En el primero de los fotomontajes, la figura de la joven casadera deseosa de ser correspondida por el Rey de Oros remite a un personaje frecuente de la novela sentimental: la joven pobre y bella que vive la quimera de un casamiento que prometa felicidad no sólo erótica sino económica. En el segundo de los ejemplos alude claramente a uno de los grandes problemas de la vida sentimental que aparece tipificado en la narrativa popular y el folletín: el desengaño amoroso. El personaje central femenino acepta, en actitud pasiva, el rechazo de su prometido.

Por otro lado, la problemática del papel de la cultura de masas en la modernidad en vinculación con la cuestión de género adquiere una interesante densidad a la luz de la postura de Andreas Huyssen,³⁶ quien sostiene que desde el siglo XIX la cultura de masas (asociada a bienes culturales como la novela por entregas, las revistas populares y los folletines) tiene connotaciones de género, aparece vinculada a la mujer, que debe contentarse con géneros menores tales como las artes decorativas, el cuidado de los animales y los arreglos florales (ya que sus habilidades artísticas y estéticas son inferiores a las del hombre); mientras que la cultura auténtica y real pertenece al dominio de lo masculino.

En buena medida, la política adoptada por los responsables de la interpretación psicoanalítica de los sueños es deudora de esta mirada acerca de atribuciones, actividades y objetos naturalizados como símbolos de sensibilidad femenina. Stern misma expresa que una de las directivas respecto de la composición era: “(...) la insistencia para que aplicara elementos florales o animales”.³⁷ En ciertos fotomontajes (Fig. 18 a 21), el ensamblaje de las figuras femeninas con formas vegetales, por ejemplo, permite la operación de connotación de ciertos rasgos de los elementos naturales: delicadeza, fragilidad, pero también el desborde, la desmesura, la naturaleza fuera de control. En otras obras, la mirada crítica de la

35. Bajtin, Mijail, *Problems of Dostoevski's Poetics*, Minneapolis, U. of Minnesota P., 1984, p. 127. Bajtin advirtió en la literatura paródica matices contestatarios que permiten subvertir y minar desde interior el discurso monológico y autoritario.

36. Huyssen, Andreas, “La cultura de masas como mujer: lo otro del modernismo”, en *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002, pp. 89-120.

37. Grete Stern en: Priamo, Luis, *op. cit.*, p. 29.

fotografía pone en evidencia en determinados sueños de fracaso, trazos o indicios de la imposibilidad de la mujer de ocupar esferas de actividades o terrenos reservados al dominio masculino: la literatura, el ámbito intelectual o la música (Fig.22 a 25).

Considero altamente significativas las intervenciones de Grete Stern en la revista *Idilio* pues ponen en cuestión un modo particular e interesante de entrecruzamiento entre la praxis artística y la cultura de masas. En primer lugar, la propuesta de ilustrar los sueños, realizada por las autoridades de la editorial Abril, funciona como condición de posibilidad de la existencia de la serie: los *Sueños* nacen en la publicación y recién quince años más tarde de su aparición en la revista se exponen como obra autónoma.³⁸ A partir de ese momento la polisemia de sus contenidos se multiplica: Stern recontextualiza la producción en un ámbito destinado al arte fotográfico; cambia los títulos que Gino Germani les había colocado (debemos tener en cuenta que ya los dadaístas y surrealistas enfatizaron el alto poder de evocación y sugerencia que tienen los rótulos en la decodificación de los fotomontajes ya que son el anclaje que proporciona las claves de lectura de la imagen visual); y los hace dialogar con poemas de Goethe y Rilke.

En segundo lugar, la fotografía, como tecnología comunicacional y gráfica y como práctica expresiva decididamente moderna en Argentina en las décadas del '40 y '50 todavía se encontraba en vías de canonización.³⁹ Es decir, en la época aún se debatían cuestiones que formaban parte de la agenda cultural de los '20 y los '30 acerca de si la fotografía podía ser considerada arte, en qué condiciones y qué rasgos la caracterizarían como un arte autónomo. Este estatuto problemático de la fotografía como género autónomo determina el entramado enunciativo de la propuesta estética de Stern, que se vale de la técnica para crear condiciones de un “devenir expresión” mediante el cual ejerce una mirada crítica sobre el medio de publicación que permite su existencia misma.

38. En 1967 Grete Stern realiza la primera exhibición de los fotomontajes en el Foto Club.

39. Para analizar este aspecto, me remito a Biselli, Rubén, “Tecnologías comunicacionales y procesos culturales modernizadores”, en *La Trama de la Comunicación*, Vol. 7, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, UNR Editora, 2002 [en línea] <http://hdl.handle.net/2133/7> [Consulta: 13 de junio de 2005]

De acuerdo con lo analizado, la producción gráfica de la fotógrafa Grete Stern en colaboración con la columna de consultorio psicológico-sentimental “El psicoanálisis te ayudará” presenta interesantes y variadas líneas de lectura que permiten analizar las vinculaciones que su propuesta estética establece con diferentes lenguajes plásticos y vanguardias y, en particular, las coordenadas mantenidas con el surrealismo. En efecto, analizamos cómo los *Sueños* plantean aproximaciones y apropiaciones pero, a la vez, distanciamientos y reformulaciones de temáticas, técnicas y estrategias estéticas del movimiento. Tales operaciones adquieren rasgos particulares y específicos como consecuencia de la ubicuidad de la serie fotográfica en una publicación popular. Intencionalmente, Grete Stern trabaja con múltiples capas o niveles de significado y con distintos registros que postulan un sujeto enunciador que apela a distintos enunciatarios de acuerdo con la situación comunicativa en la que se inserten. ¿Cómo fueron leídos los fotomontajes en el marco de la revista *Idilio*? ¿Qué acogida tuvo la tardía exposición de la obra recontextualizada en una institución artística? Son interrogantes que ameritarían nuevas perspectivas de análisis. En todo caso, podemos afirmar que mediante sus fotomontajes ella hace una puesta en escena del mundo femenino desde ciertos puntos de vista y para cierta inteligibilidad.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Estética y Crítica* (comp. María Rosa Ravera), Buenos aires, EUDEBA, 1998.
- AA.VV., *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, Madrid, Ed. El Viso, 1989.
- AA.VV., *Cultura popular y cultura de masas, conceptos, recorridos y polémicas* (dir. Ana María Zubieta), Buenos Aires, Paidós, 2004.
- ADES, Dawn, *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- ADORNO, Theodor, *Notas de Literatura*, Trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962.
- ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max, *Dialéctica de la ilustración*, Trad. Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1994.
- AGUILAR MORA, Jorge, *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999.
- BAJTIN, Mijail, *Problems of Dostoevski's Poetics*. Minneapolis, U of Minnesota P, 1984.
- BARRANCOS, Dora, *Inclusión / exclusión. Historia con mujeres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- , “Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras” en *Historia de la vida privada en la Argentina*, Buenos Aires, Taurus, Tomo 3, 1996.
- BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*, Trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973.
- BEN PLOTKIN, Mariano, *Freud en las pampas. Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en la Argentina (1910-1983)*, Trad. Marcela Borinsky, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.
- BISELLI, Rubén, “Tecnologías comunicacionales y procesos culturales modernizadores”, en *La Trama de la Comunicación Vol. 7, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales*, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, UNR Editora, 2002, [en línea] <http://hdl.handle.net/2133/7> [Consulta: 13 de junio 2005]
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Trad. Jorge García, Madrid, Península, 1987.
- CASTRO MORALES, Belén, “El surrealismo en América Latina” en revista *La página*, Número 11-12, Año IV, nº 1-2, 1993.
- CONSTANTIN, María Teresa y WECHSLER, Diana, *Los surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios*, Buenos Aires, Longseller, 2005.
- EISENSTEIN, Sergei, *El sentido del cine*, Trad. Norah Lacoste, México, Siglo XXI, 1990.
- FACIO, Sara, *Grete Stern: la fotografía en la Argentina 1937-1981*, Buenos Aires, La Azotea, 1988.
- , “La fotografía. Género femenino” en *Leyendo fotos*, Buenos Aires, La Azotea, 2002.
- FER, Briony, BATCHELOR, David y WOOD, Paul, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: el arte de entreguerras*, Trad. María Luz Rodríguez, Madrid, Akal, 1999.
- FOSTER, David William, “Dreaming in Feminine: Grete Stern photomontages and the parody of psychoanalysis” en *Ciberletras 10* (2003) [en línea] <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v.10/foster.htm> [Consulta: 9 de junio 2005].
- GERMANI, Gino, *Política y sociedad en una época de transición. De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*, Buenos Aires, Paidós, 1962.
- , *La explosión urbana en América Latina. Un continente en proceso de modernización*, Buenos Aires, Ed. Aguilar, 1970.
- GONZÁLEZ García, Angel; Calvo Serraller, Francisco y Marchán Fiz, Simón (comps.),

Escritos de arte de vanguardia (1900-1945), Madrid, Istmo, 1999.

HALL DUNCAN, Nancy, *Photographic Surrealism*, Cleveland, New Gallery of Contemporary Art, 1979.

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody*. New York, Methuen, 1985.

———, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, Routledge, 1994.

———, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London, Routledge, 1994.

HUYSEN, Andreas, *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Trad. Pablo Gianera, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.

IBARLUCÍA, Ricardo, *Onirokitsch*, Buenos Aires, Manantial, 1998.

JORRAT, Jorge y SAUTU, Ruth, *Después de Germani*, Buenos Aires, Paidós, 1992.

LANGER, Marie, *Mujer, psicoanálisis y marxismo*, Buenos Aires. Ed. Contrapunto, 1989.

MALUENDA, Elsa, "El psicoanálisis te ayudará" en *Enlaces*, 5, 2000.

MOLES, Abraham, *O Kitsch*, San Pablo, Ed. Perspectiva, 1975.

NADEAU, Maurice, *Historia del surrealismo*, Buenos Aires, Altamira, 1970.

OLCHEWSKI, Petra, "Forma y belleza: fotografía en el Bauhaus", entrevista a Grete Stern publicada en la revista *Photographie* 6/92,. Traducida por Grete Stern y publicada en revista *Brújula*, Buenos Aires, Centro de Arte Moderno, 1999.

PASSERON, René, *Enciclopedia del surrealismo*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1982.

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

———, *Sueños, fotomontajes de Grete Stern*, Buenos Aires, Ediciones Fundación CEPPA, 2004.

ROFFO, Analía, "Enrique Butelman, o ese destino maldito de amar los libros" en *Tiempo Argentino*, 9/10/83.

SARLO, Beatriz, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Ed. Norma, 2000.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *La imagen precaria*, Madrid, Cátedra, 1990.

SIRACUSANO, Gabriela, "Las artes plásticas en las décadas del '40 y el '50" en *Arte, Sociedad y Política*, Buenos Aires, Sudamericana,

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1992

SOTO, Moira, "El rescate de Grete Stern" en *Página 12*, 4 de agosto de 2000.

STEIMBERG, Oscar, *El pretexto del sueño*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2005.

VERLICHAK, Victoria, "Grete Stern, protagonista y testigo" en revista *El Arca*, Año 9. Nro. 45-46, Septiembre de 2000.

VEZZETTI, Hugo, "Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas" en *Historia de la vida privada en la Argentina*, Buenos Aires, Taurus, tomo 3, 1999.

———, *Aventuras de Freud en el país de los argentinos: de José Ingenieros a Enrique Pichón Riviere*, Buenos Aires, Paidós, 1996.

———, "El psicoanálisis y los sueños en Idilio" en *Sueños, fotomontajes de Grete Stern*, Buenos Aires, Ediciones Fundación CEPPA, 2004.

VILCHES, Lorenzo, *La lectura de la imagen*, México, Paidós, 1991.

ZUNZUNEGUI, Santo, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1992.

