

Natalia Brizuela

Horacio Coppola y el extrañamiento de lo real

*Mirar como aún nunca vistas
todas las cosas del mundo.*

Paul Valéry.

Horacio Coppola entre Buenos Aires y la Bauhaus, o los juegos del azar

Hay un par de datos sobre la vida de Horacio Coppola en relación a su quehacer y desarrollo fotográfico que han cobrado, en lo que refiere a su biografía y a su lugar como el primer y gran fotógrafo moderno de Argentina, el estatuto de mitos: que estudió en la histórica Bauhaus y que su objeto fotográfico por excelencia fue la ciudad de Buenos Aires.

Sobre lo último no hay ninguna duda. Los ejemplos abundan: las dos fotografías de esquinas de Palermo que aparecieron en el *Evaristo Carriego* de Borges en 1930; el ensayo fotográfico sobre la ciudad en los números 4 y 5 de la revista *Sur*; el libro *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica*, editado por la Municipalidad de Buenos Aires; las fotografías del libro *Historia de la calle Corrientes*, de Leopoldo Marechal, editado, al igual que el anterior, por la Municipalidad de la ciudad, pero al año siguiente, en 1937; las fotografías de *La Catedral de Buenos Aires*, libro publicado en 1943 como parte de las *Monografías históricas de las iglesias argentinas*. De estos ejemplos, el álbum que edita en 1936 como resultado del pedido del intendente y el secretario de Cultura porteños es la más contundente evidencia material de que el mito del documentalista visual de la ciudad es más bien una verdad, aunque, curiosamente, fue también ese libro el que, en gran parte, construyó el mito.

Es entonces a partir de 1929 que Horacio Coppola comienza a retratar la ciudad de Buenos Aires y sus orillas, aunque será sólo seis años después, hacia finales de 1935, que ese objeto se afirmará en su obra con una densidad nueva, hasta convertirse en la ciudad de Coppola, en una ciudad fotografiada por él, y también en una ciudad fotográfica, adquiriendo a través de su mirada una visibilidad *aparentemente* documental. Invitados por Victoria Ocampo, Mariano de Vedia y Mitre y Atilio Dell’Oro Maini –intendente y secretario de Cultura, respectivamente– visitaron la oficina de *Sur* en octubre de 1935 para ver las fotos de Coppola y Grete Stern, expuestas allí durante parte de lo que debería haber sido un período de tres meses que la pareja pasaría en Buenos Aires de visita de Europa, donde se encontraban instalados. A raíz de aquello que los ilustres políticos vieron en esa exposición, y con motivo del aniversario de la ciudad, surge la invitación a hacer un libro de imágenes de la moderna Reina del Plata –documentando también la construcción del Obelisco, que quedaría como símbolo de aquel aniversario–, y Coppola y Stern terminan, de a poco, quedándose en Buenos Aires. El proyecto inicial de la pareja era claramente volver a Europa, donde Stern, por un lado, seguía trabajando con otra joven fotógrafa, Ellen Auerbach, su compañera de ruta desde 1929 cuando habían

fundado el estudio ringl+pit en Berlín; y donde Coppola, por otro, había comenzado una cierta inserción en el campo fotográfico europeo, y también, a través de Stern y Auerbach, en el publicitario. Lo que iba a ser una visita de tres meses comienza a prolongarse, y los proyectos a multiplicarse, hasta que, finalmente, se instalan de manera definitiva en Buenos Aires. Es importante rescatar un mínimo detalle: el encargo, en 1935, de un proyecto fotográfico convierte a Coppola en *el* fotógrafo de la ciudad de Buenos Aires del siglo XX. No sucede, como podría haberse esperado, lo contrario: una invitación hecha a partir o como consecuencia de una inmensa producción fotográfica sobre la ciudad previa a 1935 que volviera natural la elección de Coppola como el fotógrafo más indicado para documentar, en ese momento, la ciudad moderna. Dicho de otro modo: la “visión fotográfica” de Buenos Aires de 1936, un trabajo hecho por encargo, es lo que, en gran medida, marca el rumbo de la vida del joven Coppola, convirtiéndolo al mismo tiempo en el fotógrafo de Buenos Aires y en un fotógrafo argentino. ¿Qué hubiera sido de la visión y del objeto fotográfico de Coppola si no le hubieran encomendado tremendo proyecto, que literalmente *lo sitúa*? Podríamos imaginar que se hubiera dedicado a producir imágenes de la ciudad aún sin el encargo del álbum del 36 de por medio. Las ya considerables fotografías que había hecho de Buenos Aires alrededor del año 1929 (entre las que cabe contar, repitémoslo, las dos que aparecen en la primera edición del *Evaristo Carriego* de Jorge Luis Borges en 1930, pero que habría tomado el año anterior como parte de un conjunto de dieciocho placas de vidrio producidas en sus caminatas por “las orillas”), las que hace en 1931 (de vuelta de su primer viaje a Europa entre finales del 30 y abril del 31) con su flamante Leica, y el gran número de fotografías que tomó en diversas ciudades de Europa entre 1932 y 1935 indicarían claramente que, si hubiera que identificar un objeto recurrente en la mira del ojo de Coppola, ese sería, sin lugar a dudas, la ciudad. Pero no necesariamente Buenos Aires, sino la ciudad moderna –Londres, Berlín, París, Praga, la propia capital argentina... Dicho de otro modo, lo que en 1936 todavía no se dibujaba nítidamente era que la ciudad genérica sería principalmente una, y que se trataría de Buenos Aires.

En cierto modo podríamos decir, entonces, que Buenos Aires elige a Coppola.

El segundo mito: que Coppola pasó unos meses en la Bauhaus de Berlín. Esto también es cierto. Pero hay que recordar que no va a Berlín para estudiar en esa escuela. Coppola arriba en octubre de 1932 con la intención de estudiar en el Departamento de Fotografía de la cátedra de Historia del Arte de Richard Hamann en la Universidad de Marburg. Llegaba a la ciudad alemana gracias al incentivo y a la ayuda del filósofo argentino Luis Juan Guerrero, con quien había tomado unos cursos sobre estética a principios de los años 30, y que lo había empujado para que fuera a Alemania –nada menos que al mismo lugar a donde él, Guerrero, había pasado, años antes, una temporada durante sus estudios de historia del arte. Hay algo notorio en el motivo original de este viaje de Coppola de 1932. Guerrero mandaba allí a su alumno no a especializarse en la práctica fotográfica sino a ahondar en el desarrollo de un lenguaje crítico sobre esta disciplina. Es importante subrayar esta distinción entre la crítica y la práctica, no porque sean necesariamente excluyentes –y mucho menos en esa época de entreguerras y proyectos de vanguardia–, sino más bien porque en aquel momento Coppola no se pensaba a sí mismo como fotógrafo, pero sí, quizás, como crítico y entusiasta cultural. Importante, entonces, el motivo original de su viaje, porque podríamos conjeturar que en 1932 Coppola, que ha ya publicado un número considerable de fotografías –repitamos: las dos que acompañan la

primera edición del libro de Borges, las doce que aparecen repartidas entre los números 4 (primavera de 1931) y 5 (verano de 1932) de la revista *Sur*–, todavía no tiene claro que su medio casi exclusivo será ese, pero sí sabe que viaja para de algún modo desarrollar y profesionalizar un lenguaje teórico. Es más, a pesar de ya haber publicado las fotografías mencionadas en *Sur* y en el libro de Borges, su interés principal hasta 1932 (e incluso hasta 1935 o 1936) parecía ser, en gran medida, no la fotografía sino el cine: preside la comisión fundadora del primer cine club de Buenos Aires en 1929, y en 1930 funda, junto a los mismos amigos de esa institución –José Luis Romero, Isidro Maiztegui y Jorge Romero Brest– la revista de arte y literatura *Clave de Sol*, en la que Coppola se ocupará fundamentalmente de cine. Que esta revista haya tenido una corta vida –apenas dos números– no tiene ninguna importancia. Lo importante es que el medio de representación que le interesa a Coppola es el cine, y no la fotografía. Además de su activa participación en el Cine Club y en la revista, los libros de los años 20 y 30 que forman parte de su biblioteca personal son testimonio de la primacía de lo cinematográfico por sobre lo fotográfico: encontramos allí a Jean Epstein, Vsevolod Pudovkin, Paul Rotha, Rudolph Arnheim, Béla Balázs, las revistas *Close Up*, *L'Art cinématographique*, *Cinema Quarterly*, *Film Art*, pero no hay copias de los clásicos sobre fotografía de la época como Franz Roh, László Moholy-Nagy, Albert Renger-Patzsch, August Sander o André Kertész. O sea que en los años previos al periplo que terminará siendo conocido como “el viaje de la Bauhaus”, Coppola está fuertemente posicionado en la crítica de cine, y deambula por la esporádica práctica fotográfica, las clases de filosofía y otras actividades del campo cultural. Repitémoslo: en esos años previos al segundo viaje a Europa y a su pasaje por la Bauhaus Horacio Coppola no era aún, clara y específicamente, un fotógrafo.

Coppola llega a Berlín en un mal momento: el Departamento de Fotografía de la Universidad de Marburg había cerrado. Fritz Heller, amigo de Guerrero en la ciudad, y primer contacto de Coppola allí, le cuenta que el arquitecto Mies van der Rohe está completando la instalación de la nueva Bauhaus en Berlín, sugiriendo que quizás allí pueda seguir algún curso de fotografía, y le presenta a Grete Stern, que tomaba en ese momento clases de fotografía con Walter Peterhans en la Bauhaus. Stern había sido alumna particular de Peterhans en Berlín de 1927 a 1929, momento en el que el fotógrafo-matemático se mudó a Dessau (donde funcionaba en ese momento la paradigmática escuela) para dirigir lo que sería el primer taller de la Bauhaus dedicado exclusivamente a la fotografía. Ya orientada en la versión de la Nueva Visión que su maestro le enseñara, Stern había abierto en 1929 el estudio *ringl+pit* con Ellen Auerbach, también discípula de Peterhans. Cuando la Bauhaus se muda de Dessau a Berlín en 1932, Stern continúa sus estudios con Peterhans, no ya como alumna particular, sino en el taller de la escuela. Y es allí, en ese mismo taller, donde termina Coppola en 1932, casi, podríamos decir, por azar. Va a Berlín con un objetivo –especializarse en el lenguaje crítico e histórico de la fotografía– y acaba quedándose por otro motivo –tomar clases en el taller de fotografía de una de las más controvertidas escuelas de arte en Europa en ese momento. Claro que Coppola debía saber no sólo qué era la Bauhaus sino conocer, en alguna medida, las propuestas estéticas de la escuela –la revista *Sur* había publicado en los números 1 (verano de 1931) y 3 (invierno de 1931) artículos de Walter Gropius, el fundador y director de la Bauhaus de 1919 a 1928 y, también en el número 3, un artículo sobre “El arte en los Estados Unidos” en el que el autor, Lewis Mumford, marcaba una

diferencia radical entre la fotografía norteamericana y la fotografía europea, a la que describía como un empleo de “todas las tretas de la doble exposición y del montaje fotográfico”, referencia encubierta a prácticas bauhasianas¹. Imposible que Coppola –que no sólo publicaría fotografías en *Sur* en los números inmediatamente posteriores a esos, sino que además era amigo de Borges y de Victoria Ocampo, y que en su primer viaje a Europa en 1931 había llevado copias de la nueva revista para entregar a diferentes agentes culturales amigos de Victoria y de Waldo Frank en el Viejo Mundo–, no estuviera al tanto de dichos contenidos. Esto es, Coppola termina en la Bauhaus no por elección sino por el azar del desarrollo de la historia, pero, a pesar de lo azaroso, no termina en un lugar desconocido. O, por lo menos, es altamente improbable que Coppola desconociera las propuestas de la Bauhaus.

Es curioso, entonces, que esos dos mitos en torno a Coppola –el documentalista de Buenos Aires y el alumno de la Bauhaus– hayan sido el resultado de la casualidad, o un juego del azar.

La Bauhaus

La Bauhaus fue, ante todo, parte de una reforma radical en la educación artística de la Alemania de entreguerras, que buscaba estrechar la relación entre artes y oficios. La idea, en Weimar en 1919, aplicada no sólo a la escuela que sería conocida con aquel nombre sino a toda una serie de nuevos institutos o academias, había sido organizar un nuevo tipo de educación que, por un lado, enseñara las bellas artes como si fueran oficios artesanales –huyendo así de la tecnologización radical de la obra de arte– y, por otro, intentara abarcar en sus programas de estudio la mayor cantidad de actividades “artísticas” y de “oficios” posibles, prohibiendo la especialización del alumno. De allí los dos objetivos fundamentales de la escuela que en 1919 el Estado le había pedido al joven arquitecto Walter Gropius que dirigiera: rescatar a las artes del aislamiento en el que se encontraban y combinarlas en proyectos cooperativos; elevar la artesanía al mismo nivel que las bellas artes. Fue Gropius quien le puso a la academia que debía dirigir el nombre *Bauhaus*: en la Edad Media los *bauhütten* eran los gremios de albañiles, constructores y decoradores; *bauen* quiere decir también “cultivar una cosecha” y *bau* significa, literalmente, “edificio” o “construcción”. Ese énfasis en lo artesanal como modo de redireccionar el arte, que peligraba en la época por el poder y supremacía de la máquina, se ve en el nombre del instituto, y se puede apreciar también en otras nomenclaturas usadas en Bauhaus: los profesores serían *maestros*, los estudiantes, *aprendices* y las clases, *talleres*. Los objetivos, las sedes, los directores y los maestros fueron cambiando durante los catorce años que duró la Bauhaus, pero se mantuvo casi intacto el deseo de conjugar las bellas artes y los oficios, aunque lentamente el rechazo inicial por las máquinas y las nociones más bien tardíamente románticas –o claramente expresionistas– acerca del poder revolucionario de las artes en la esfera social fueran reemplazados (de manera gradual) por ideas más racionalistas, científicas y, en todo caso, prácticas o en sintonía con su época. Las sedes: Weimar, Dessau, Berlín. Los directores: Gropius, Hannes Meyer, Van der Rohe. Los maestros: Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Gerhard Marcks, Paul Klee, Josef Albers, Johannes Itten, Oskar Schlemmer, Georg Muche, Moholy-Nagy, Peterhans.

El pasaje de un tardío expresionismo a una “nueva objetividad” que se dio de modo general en la Alemania de entreguerras se manifestó de modo singular en la Bauhaus con el nombramiento de Moholy-Nagy en 1923 y la importancia que comenzaría a tener la fotografía en el instituto a partir del ingreso del artista húngaro. Fue esta disciplina, en gran medida, el medio que más claramente definiría la Nueva Objetividad que desplazaría al expresionismo romántico inicial. Además de ser uno de los maestros más reconocidos que tuvo la institución –junto a Klee, Kandinsky, Gropius y Van der Rohe–, la figura de Moholy-Nagy posibilitó la presencia de la fotografía en la escuela, a pesar de que no habría un taller dedicado exclusivamente a esta disciplina hasta 1929, cuando Peterhans fue nombrado maestro. Moholy-Nagy, iniciado en la pintura, se ocupaba de casi todo, y en ese sentido era el maestro perfecto para el proyecto de la Bauhaus, el cual huía, como ya dijimos, de la noción de especialización: el artista húngaro navegaba entre el objeto, el collage, la tipografía, el diseño, la publicidad, la fotografía. No enseñaba exclusivamente esta disciplina, pero sí le era fundamental como material de trabajo: para Moholy-Nagy el analfabeto del siglo XX era aquel que no sabía nada de ella. Muy conocido en este campo por sus revolucionarios fotogramas –fotografías sin cámara en las que cualquier tipo de objeto es colocado directamente sobre un papel sensible, iguales en esencia a los rayogramas del más narciso Man Ray–, igualmente importantes son sus tomas urbanas. Y a pesar de que Coppola expresará, años después, cierta antipatía hacia Moholy-Nagy y su trabajo fotográfico –probablemente debido al ímpetu vanguardista y expresamente antifigurativo de la producción de este (dentro y fuera de la fotografía); debido a aquello, dicho de otro modo, que el ya mencionado artículo de Lewis Mumford publicado en *Sur* en 1931 describía como “las tretas de la doble exposición”– las fotografías del húngaro mantienen una sintonía creativa con algunas de las imágenes del joven argentino. Las tomas desde una perspectiva elevada, casi aérea, mirando, desde las alturas, la ciudad, para revelar allí, en lo más concreto, abstracciones –tanto por el desaliño de la perspectiva y por la pérdida del horizonte como por la importancia que desde allí cobran no los objetos sino las sombras, lo menos material de ese arte tan concreto y pegado a su referente– son un clásico de la época, pero los ejemplos más precisos y osados son los de Moholy-Nagy y los de Umbo (Otto Maximilian Umbehr, alumno de la Bauhaus previo a la llegada de Moholy-Nagy, y mucho antes también de que hubiera en la escuela un taller de fotografía). Imposible que *7 a.m. Día de año nuevo* (1930) y *Desde la torre de la radio de Berlín* (1929), ambas de Moholy-Nagy; *El misterio de la calle* (1928), de Umbo; *Torre Eiffel* (1929), de otro húngaro, Kertész, o *El paseo elevado en la avenida Columbus y Broadway* (1929), de la norteamericana Berenice Abbott –para nombrar sólo algunos ejemplos– no resuenen en *Victoria esquina Bolívar* (1936), *Mateo y su victoria* (1931), *Calle Corrientes* (1936) y tantas otras obras de Coppola.

El taller de fotografía de Peterhans en la Bauhaus, al que Coppola asistiría en los meses previos a su cierre por el gobierno nacionalsocialista, se concentraría en la toma fotográfica de naturalezas muertas, trabajo que podría parecer mucho menos conceptual o arriesgado que las fotografías de Moholy-Nagy o de tantos otros que en esa época venían alterando radicalmente el realismo fotográfico. En aquellos años, la publicación de textos clave, como el libro *Pintura, fotografía, cine* (1925) de Moholy-Nagy, algunos de los artículos de este (por ejemplo, “Producción-reproducción” de 1922 o “Luz: un medio de expresión plástica” y “La nueva fotografía”, ambos de 1923), *Foto ojo* (1929) de Roh y

Jan Tschichold, *Moderna fotografía de arte* de Ivan Hevesy, el pionero *Foto Kino Film* (1922) de Karel Teige, el revolucionario *El mundo es bello* (1928) de Renger-Patzsch, o el ensayo “Las funciones de la fotografía moderna” (1931), también de Teige, habían dado vuelta la imagen fotográfica, fisurando su capacidad natural y material de registro realista, buscando transfigurar radicalmente el referente fotográfico y con ello la noción de imagen documental. ¿Por qué, entonces, ese estudio tan minucioso del objeto como naturaleza muerta en el taller de Peterhans en la Bauhaus? ¿No era eso, acaso, anacrónico? ¿Qué “nueva visión” o “nueva objetividad” podía aparecer a través de un método de trabajo tan “realista”? ¿Por qué nombrar a Peterhans como maestro del primer taller de fotografía de la escuela pudiendo nombrar a tantos otros fotógrafos, aparentemente más osados que él?

Hay algo curioso que Coppola subrayará en el texto autobiográfico que escribe para el catálogo de la muestra *Imagema. Antología fotográfica 1927-1994*: Horacio Coppola como artesano. Para él, su familia le ofrece “un mundo”, incluso una universidad –“mi familia-universidad”– en la que la iniciación y el aprendizaje lo llevarán a ser artesano: “todos cultivando manualidades, artesanía, dibujo, pintura, ciencia”². Ni artista ni profesional sino artesano. Insistirá sobre esto varias veces en la autobiografía, al referirse al taller Coppola Hermanos Constructores, en donde se trabajaban los tornos a pedal, y su tío, carpintero, hacía mesas con patas torneadas. Es como si durante su infancia y primera adolescencia hubiera tenido el aprendizaje que la Bauhaus intentaría institucionalizar casi por la misma época, buscando, como dijimos, que el arte volviera a lo artesanal. Coppola subraya un aprendizaje de estas prácticas que podría sorprender para alguien que más adelante se apegaría, eventualmente, a las artes técnicas –la fotografía y el cine–. Bajo las entradas del año 1914 Coppola escribe:

El “taller”, Bustamante 590, esquina Corrientes. Me ofrece su altophorno donde los trozos de coke y lingotes de acero elaboran el líquido encendido en llamas que cuele en los moldes en la “fundición”. De la mano de mi padre visitaré molinos harineros, aserraderos, fábricas, para observar cómo funcionan máquinas a vapor, poleas, transmisiones, aparatos mecánicos que vi nacer en los galpones del taller. De la sección Carpintería salían trocitos de madera para mi colección de muestras clasificadas con los nombres de los árboles. Me veo sentado, junto a papá, en un coche del “subterráneo” recién inaugurado, atentos a las curvas del túnel.³

No hay universidad, no hay estudios formales –por más que hubo un breve paso por la Facultad de Derecho– ni especialización: Coppola es curiosamente afín a las propuestas para la nueva educación de las artes en la Alemania de entreguerras y al proyecto de la Bauhaus, por donde, además, pasaría no como estudiante –por más que lo haya sido– sino que, según notaría en una entrevista realizada por Adrián Gorelik, “sólo utilizaba el taller para hacer mis fotos”⁴. Esa única instancia de estudio formal de lo que será, finalmente, su profesión, es contada como si no hubiera sido tal: “el director del taller de la Bauhaus” escribe Coppola, “Walter Peterhans, matemático y fotógrafo exquisito, en realidad no enseñaba fotografía, sólo dirigía el taller (...) el trabajo en el taller era una actividad muy sencilla, no se discutían las fotografías”. Lo artesanal del taller que la Bauhaus, desde sus comienzos, propuso, es parte fundamental de la experiencia familiar de Coppola. Y fue en esos talleres de familia donde Coppola aprendió por primera vez lo que años después haría en el taller de Peterhans: “mirar como aún nunca vistas todas las cosas del mundo”. La distancia entre Peterhans y Moholy-Nagy es sólo aparente, y entre los dos, pero sobre

todo antes de los dos –o mejor dicho, antes de conocer a los dos– está Coppola, documentando la ciudad. O *aparentemente documentando* la ciudad.

Antes y después de la Bauhaus

No sería descabellado pensar que la muestra de 1935 en la sala de *Sur* albergó los ejemplos más nítidamente bauhausianos de Coppola, dadas su reciente experiencia en la escuela de Berlín y la cercanía y colaboración con Grete Stern y Ellen Auerbach luego de que ambas hubieran sido estudiantes de Peterhans; de modo más general, también deben considerarse el simple contacto, directo o indirecto, en los años previos pasados en Europa, con un momento clave para el desarrollo de la teoría y práctica de una “nueva visión” y “nueva objetividad” en la fotografía europea de entreguerras, y su eventual participación de lo que suele llamarse “espíritu de época”. Pero lo cierto es que no sabemos con exactitud cuáles fueron las fotografías con las que Stern y Coppola llenaron la sala de *Sur* bajo invitación de Victoria Ocampo en octubre de 1935. Sabemos que “todo lo que Grete expuso en esa muestra había sido producido en Alemania y Londres, entre 1929 y 1935, durante sus años de aprendizaje fotográfico y actividad profesional: retratos, composiciones, fotos publicitarias y paisajes”⁵. Podemos suponer entonces que Coppola expuso la obra que había producido en Europa entre 1932 y 1935, quizás algunas de las fotografías de 1931, aunque esto último sería extraño, dado que las imágenes más significativas –y las que a Victoria le hubieran interesado– ya habían sido publicadas como ensayos fotográficos antes de que partiera hacia Alemania en 1932 en las páginas de la misma revista que ahora exponía sus imágenes en su sala de redacción. Esto es, lo más probable es que se hayan visto allí alguna de las dieciocho fotografías –o naturalezas muertas– que, según el propio Coppola, había realizado en el taller de Peterhans de la Bauhaus en esos pocos meses que lo frecuentó; tal vez las imágenes de los viajes que había hecho por el este alemán, de Colonia hasta Zurich, y luego por Viena, Budapest y Praga, a finales de 1933; algunas de las fotografías tomadas en el British Museum y el Louvre en 1934 para el libro de Christian Zervos *L’Art de la Mésopotamie* publicado en París en 1935; los retratos de Joan Miró y Marc Chagall que habían aparecido en *Cahiers d’Art* en 1934; quizás incluso también alguna de las tomas que había hecho en Francia en 1935 como documentación fotográfica de toda la región para un film que proyectaba pero que nunca realizó. Lo único que sobrevivió de esa “primera exposición de fotografía moderna” en Buenos Aires son las reseñas de Jorge Romero Brest en *Sur* y Jorge Rinaldini en el diario *El Mundo*, y el breve texto que Coppola escribió para acompañar la muestra. Para Romero Brest las “fotos de H. Coppola y G. Stern”⁶ expuestas en las oficinas de redacción de la calle Viamonte marcaron un comienzo, inaugurando lo que podríamos pensar como una modernidad óptica en Buenos Aires: “Una exposición de fotografías en Buenos Aires no debiera parecer de tan extraordinaria importancia, como le atribuyo, si no se advirtiera que es acaso la primera manifestación seria de arte fotográfico que nos es dado ver”⁷.

El texto de Coppola que acompaña la muestra de 1935 que, él mismo dirá, años después, fue la reescritura de un texto de Peterhans, es de una radicalidad absoluta, aunque en perfecta sintonía con lo que marcaban estéticamente muchos textos de la época sobre fotografía. “La imagen fotográfica es la resultante de dos actos: la preparación de la toma

fotográfica y, segundo, el proceso fotográfico”, así comienza el texto de Coppola⁸. Toda foto tiene, por así decirlo, dos momentos: una instancia inicial subjetiva, organizada por el ojo del fotógrafo, y una segunda instancia puramente objetiva, técnica, pautada por las características químicas del medio. El primer movimiento hacia la producción de la imagen está condicionado por lo que Coppola llama “las capacidades fotogénicas del objeto”. O sea, es un encuentro entre lo que el objeto a ser fotografiado ofrece y lo que el sujeto fotógrafo ve. Aun estando organizada por el potencial fotográfico del objeto, la fotografía, insistirá Coppola, es subjetiva, porque siendo el fotógrafo el que percibe y luego selecciona esas aptitudes para hacer la toma, y por más que cada objeto tenga su potencial y que el fotógrafo no pueda inventar algo que el objeto no tiene desde siempre, ese primer acto que va hacia la imagen fotográfica es subjetivo. ¿Cómo sucede esa percepción de lo que le pertenece al objeto? A través de la intuición, la comprensión y el conocimiento de él por parte del fotógrafo. Cuando este ha hecho sus elecciones, se pasa a la segunda instancia, la toma en sí. La exposición es “un proceso químico-óptico por el cual se obtiene de un objeto una imagen de detalle preciso y en una escala de matices que comprende hasta los tonos intermedios (medios tonos)”. Para Coppola, este proceso “independiente de la actividad subjetiva y libre del fotógrafo” no debe ser intervenido con modificaciones en un tratamiento manual posterior al de la toma de la imagen. No hay que manipular ni el procesado del negativo ni su impresión. Este cuidado de la imagen no es, como podría pensarse, para autonomizar a la tecnología, para declarar que la fotografía es más una expresión técnica y objetiva que una técnica controlada por la subjetividad. No. Todo lo contrario. El respeto de la instancia químico-óptica de la imagen fotográfica protege lo que el proceso subjetivo ha hecho, “verifica”, como explica Coppola, “esa representación subjetiva del fotógrafo frente al objeto”. La técnica le da visibilidad a la capacidad de “comprensión” del fotógrafo.

Esta es la idea que estructura las imágenes que Coppola compuso en el taller de Peterhans en la Bauhaus, y también, claramente, las fotografías del mismo Peterhans. Por eso suelen llevar como título *estudios*. No es simplemente una designación escolar, ni un sinónimo de *sin título*, sino una nomenclatura que indica una idea radical de la fotografía. El fotógrafo –según vimos en el texto de Coppola para la muestra de *Sur*– estudia el objeto, capta su fotogenia; es, en todo sentido, un cuidadoso lector. No sucede algo repentino que la velocidad de la máquina permite capturar, como lo expresaría por esa misma época Henri Cartier-Bresson. La imagen fotográfica, para Coppola, es resultado de un estudio, no de la azarosa captura de lo fugaz. Esta constituye una de sus deudas más grandes con las enseñanzas de la Bauhaus. La fotografía es construcción y es observación cuidadosa. Esa simple capacidad de observación y estudio llevará a la transfiguración radical del referente, al redescubrimiento de lo cotidiano, al extrañamiento de lo real.

La muñeca del *Estudio n° 2* resulta emblemática del procedimiento aprendido por Coppola en el taller de Peterhans. Es curioso: en realidad no vemos a la muñeca en sí. El ángulo elegido muestra un cuerpo fragmentado y distorsionado y a una muñeca extrañamente erotizada; el centro de la imagen está ocupado por eso que los infinitos volados del vestido esconden. Vista hoy, esta fotografía de Coppola se parece, y mucho, a las muñecas de Hans Bellmer, pero hay que recordar que las de este autor se muestran por primera vez en las páginas de *Minotauro* –la revista surrealista– en 1934, y que el *Estudio n° 2* es de 1932. Lo cierto es que la muñeca de Coppola, y también las de

Bellmer, ya habían aparecido en la fotografía de la Nueva Visión y volverían a hacerlo en las obras de Coppola de los años 30, aunque en ambos casos bajo otra forma: como maniqués. Umbo, Germaine Krull, Walker Evans, y probablemente Atget antes que ningún otro, fotografiaron esos cuerpos expuestos en las vidrieras, siniestramente reales y falsos al mismo tiempo.

Las fotografías de estas muñecas –y de modo similar las de los maniqués y escaparates– perturban. ¿Por qué? Porque vuelven extraño un objeto cotidiano, doméstico, familiar. Lo desfamiliarizan, lo vuelven siniestro. El estudio de Coppola no es un registro documental sino una mirada subjetiva sobre la muñeca. Constituye una nueva presentación, una nueva mirada sobre ella, una transfiguración sorpresiva de un objeto que debería ser inocente. Nos muestra algo que, aunque siempre estuvo allí, no habíamos visto. La sintonía creativa entre Coppola y Bellmer en el caso de las muñecas, y de Umbo, Krull, Evans, Atget y Coppola en el caso de los maniqués podría ser una simple casualidad, o en todo caso parecer en sí extraña. Lo cierto es que la elección del objeto muñeca para desestabilizar la tranquilidad de lo familiar era ya un clásico de la época –el famoso ensayo de Sigmund Freud sobre lo siniestro, de 1919, utiliza para desarrollar la noción de ese sentimiento el cuento “El hombre de arena”, de E.T.A Hoffmann, en el que el joven Nathaniel se enamora nada más y nada menos que de una muñeca, Olimpia, convencido de que se trata de una persona. Olimpia es extrañamente humana, pero humana a fin de cuentas, por lo menos para Nathaniel. Esto es, Freud explica un sentimiento altamente moderno –la extrañeza y desfamiliarización de lo familiar– a través de la figura de la muñeca. Lo siniestro, *unheimlich*, lo que está escondido, lo secreto, se encuentra no en un objeto foráneo, sino precisamente en el objeto más próximo, más familiar y cómodo, en lo *heimlich*; de tal modo, lo siniestro, lo inquietante, es un extraño modo de lo familiar. Las muñecas son muñecas, pero en las fotografías de estos exponentes de la Nueva Visión (en sus versiones locales en Europa y en las Américas) han sido también transformadas por el ojo del fotógrafo en algo que perturba el orden natural; los maniqués son maniqués pero también cuerpos humanos, réplicas, reproducciones, cuerpos sin órganos. Inquietan precisamente porque no deberían tener ni el más leve trazo de extrañeza, sino ser simplemente depósitos de inocencia y mercancías.

Esa capacidad de captar lo desfamiliar en todo objeto cotidiano –por no decir familiar– constituye, volviendo al texto de Coppola de 1935 –que se trata, recordemos, una reescritura de un texto de Peterhans–, una estrategia de la Nueva Visión y la Nueva Objetividad, que llevó a la fotografía a reorganizar su estatuto de medio pictórico hiperrealista y de modalidad inevitable de registro documental. Lo curioso, en el caso de Coppola, radica en advertir que esa capacidad de “ver de nuevo” un objeto que la visión ha casi agotado por pertenecer al campo visual cotidiano es algo que el fotógrafo argentino había estado haciendo desde 1931, mucho antes de su pasaje por la Bauhaus y el aprendizaje con Peterhans. Y es algo que haría no sólo con las muñecas y los maniqués sino, principalmente, con la ciudad.

Buenos Aires 1929-1932: una visión americana

Los “Siete temas. Buenos Aires”, que aparecen en los números 4 (primavera de 1931) y en 5 (verano de 1932) de *Sur* contienen todos los elementos formales de la Nueva Visión

europea que Coppola aún no conoce y que no ha aprendido en el taller de la Bauhaus: fotos aéreas, con encuadres inusitados y detalles de la ciudad nunca antes representados, mediante los cuales el observador redescubre Buenos Aires. Las búsquedas formales de Coppola con su nueva tecnología –una Leica 35 mm que había comprado en Europa durante su reciente viaje– no necesariamente registran y documentan la ciudad, aunque claramente, dado el soporte material, lo hacen, sino que más bien transfiguran ese referente, transitando una tenue línea entre referencialidad y abstracción. Las sombras sobre una pared de Almagro o el reflejo de un árbol y de una casa de Belgrano sobre el agua de la calle ni siquiera distorsionan el objeto, sino que lo han hecho desaparecer manteniéndolo presente al mismo tiempo. Lo que esas fotografías muestran no es ni siquiera la representación del objeto. Es su presentación.

En sintonía, sin lugar a dudas, con las fotografías de la Nueva Visión, cabe preguntarse si Coppola se había embebido de esas imágenes e ideas durante su primera visita a Europa. Su biblioteca parece desmentir esta posibilidad: en ese viaje de los primeros meses de 1931 compra libros y revistas de cine, pero ninguno de los libros o revistas o catálogos de muestras que habían empezado a aparecer en Europa desde por lo menos 1925. Entonces, ¿cómo surge esta sintonía entre las fotos de Coppola y las de un Kertész, de un Moholy-Nagy, de un Umbo, de un Renger-Patzsch, de un Gyula Pap? ¿Cómo llegó a esta Nueva Objetividad si en el viaje a Europa, cuando podría haberse sumergido en la nueva cultura visual, Coppola se inicia viendo arte actual –Klee, Chagall, Kirchner, Van der Rohe– pero nada, aparentemente, de la Nueva Visión fotográfica? Por un lado, el cine de vanguardia, que venía mostrando en el Cine Club en Buenos Aires, y los muchos libros sobre cine que compró en Europa tienen que haber, sin lugar a dudas, dejado el rastro de cierta inquietud formal en la imagen. Por otro lado, en octubre de 1929 Coppola había asistido a las conferencias que el arquitecto suizo Le Corbusier dio en la capital argentina, y ese “análisis de Buenos Aires” fue, según el propio artista, la “base de mis futuras fotografías”⁹. Asimismo, tuvieron alguna influencia los artículos de los primeros números de *Sur*.

Podríamos decir que esta revista había en cierto modo publicado a la Bauhaus desde su primer número, en el que había aparecido un artículo de Gropius sobre el “teatro total”, un proyecto de 1927, cuando aún dirigía la famosa escuela. En esa misma aparición inaugural, Alberto Prebisch publica una nota sobre *Precisiones*, libro en el que Le Corbusier había escrito las diez conferencias de Buenos Aires, “que fueron improvisadas, habladas”¹⁰, a partir de las notas y los bocetos. Y Victoria Ocampo firma un artículo titulado “La aventura del mueble” en el que, entre otras cosas, ofrece el relato de su visita a la mítica galería An American Place, del fotógrafo norteamericano Stieglitz. Es en esa galería donde se siente “bruscamente en mi casa: paredes de un blanco-gris, ningún mueble, espacio, luz”¹¹. Es a través de ese encuentro con Stieglitz que Victoria elogiará la fotografía norteamericana, necesariamente moderna, privilegiándola por sobre la europea contemporánea, y que la producción de ese artista será la única obra fotográfica comentada en diferentes momentos de los primeros cinco números de *Sur*.

La sincronía entre las fotos de Stieglitz y las de Coppola es más tenue que la familiaridad de este último con Strand, de quien probablemente Coppola no haya visto ni leído nada para 1931, momento en el que podemos decir que emerge su mirada moderna. Quizás Victoria haya vuelto con algo de su visita a la galería de Stieglitz, y el maestro le haya regalado el último número de su mítica *Camera Work*, de 1917, en el que aparecieron

reproducidas fotografías de Strand y su texto “Photography”. De haber sido así, eso le daría a la obra más radical de Coppola de los años 30 otro espesor, ya que entraría en diálogo directo con el primer gran fotógrafo, la primera Nueva Visión, la que es precursora de todo lo que años después sucederá en la fotografía europea. Para 1917 Strand ya lo había hecho todo. Su texto resuena en el de Coppola de 1935 que, como ya dijimos, fue la reescritura de un brevísimo texto de Peterhans. Este último, probablemente, sí había leído el ensayo de Strand. Allí, en 1917, Strand escribe que el potencial de cada medio depende de la pureza de su uso, y que todo intento de mezcla de medios termina en cosas muertas. El fotógrafo debe, por un lado, tener un “verdadero respeto por la cosa que está frente a él, expresado en términos de *chiaroscuro*”; sin trucos ni manipulaciones, a través del uso de métodos fotográficos puros, emerge el punto de vista del fotógrafo hacia la vida, en lo que llama “la organización de esta objetividad”¹². Casi veinte años después, Coppola escribirá que la imagen fotográfica es el resultado de un estudio cuidadoso de la cosa que está frente al fotógrafo y de un uso directo del medio fotográfico, sin intervención en el proceso óptico-químico. Se ha dicho que en esa propuesta estética de Coppola se lee a Peterhans y a Roh. Pero se lee, antes de eso, a Strand. Y haya visto o no Coppola de modo directo el trabajo de este artista, la sincronía creativa entre ambos es impactante, y no sólo en lo que se refiere a estos textos clave de cada uno, especie de manifiestos fotográficos.

Es curioso cómo en ambos fotógrafos –Strand y Coppola– ese respeto por el objeto y por las características específicas del medio produjo una obra visual sobre sus respectivas ciudades –Nueva York y Buenos Aires–, al mismo tiempo documental y fantástica, realista y vanguardista. Ese elemento fantástico, que podría ser otro modo de decir siniestro, inquietante, *unheimlich*, es, ante todo, lo moderno. Es la búsqueda de lo opaco en lo transparente.

En el cuento de Hoffmann que Freud glosa para elaborar la noción de lo siniestro en 1919 –del cual diez años después, en 1929, Moholy-Nagy haría la puesta en escena para una teatralización de los relatos del autor– hay un personaje aparentemente secundario, pero que funciona como detonante de la crisis del joven Nathaniel y de ese sentimiento inquietante. Este personaje es un oculista ambulante, italiano, de nombre Coppola, que, además de hacer y vender anteojos, fabrica ojos falsos. Es la visión, y los miedos sobre la visión, lo que estructura el sentimiento de lo siniestro. Esto es, lo siniestro está directamente relacionado con la idea de que lo más desestabilizador es ver con otros ojos. ¿No es eso, acaso, lo que la fotografía hace? Ve lo que el sujeto ve, pero con otros ojos. *Aparentemente documenta.*

Que el oculista del cuento de Hoffmann se llame Coppola es ese extrañamiento de lo real o, también, otro juego del azar.

¹ Lewis Mumford, “El arte en los Estados Unidos”, *Sur*, n° 3, Buenos Aires, invierno de 1931, p. 77.

² Horacio Coppola, *Imagem. Antología fotográfica 1927-1994*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes / Ediciones de la Llanura, 1994, citado en Jorge Schwartz (ed.), *Horacio Coppola. Fotografía*, Madrid, Fundación Telefónica, 2008, p. 320.

³ *Ibíd.*, p. 319.

⁴ Horacio Coppola, “Horacio Coppola: testimonios”, entrevista de Adrián Gorelik, *Punto de vista*, n° 53, Buenos Aires, noviembre de 1995, reproducida en Jorge Schwartz (ed.), *op. cit.*, p. 326.

⁵ Luis Priamo, “La obra de Grete Stern en la Argentina”, *Grete Stern. Obra fotográfica en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995, p. 13.

⁶ Así anunciaba la exposición el folleto diseñado por Grete Stern.

⁷ Jorge Romero Brest, “Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern”, *Sur*, n°13, Buenos Aires, primavera 1935.

⁸ Reproducido en Jorge Schwartz (ed.), *op. cit.*, p. 316.

⁹ *Ibíd.*, p. 320.

¹⁰ Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, Barcelona, Apóstrofe, 1999, p. 17. Traducción de Johanna Givanel.

¹¹ Victoria Ocampo, “La aventura del mueble”, *Sur*, n° 1, Buenos Aires, primavera de 1930, p. 171.

¹² Paul Strand, “Photography”, *Camera Work*, n° 49-50, Nueva York, junio de 1917, reproducido en Sarah Greenough (ed.), *Paul Strand. An American Vision*, Washinton DC, National Gallery of Art, 1990, p. 10. La traducción es mía.