

## La obra de Grete Stern en la Argentina

Luis Priamo

*A todos los exiliados del fascismo que enriquecieron  
nuestra cultura y nuestra vida cívica*

En octubre de 1935, dos meses después de llegar a la Argentina desde Europa, Grete Stern y su esposo Horacio Coppola exhibieron sus trabajos fotográficos en una muestra conjunta realizada en los salones de la *Editorial Sur*, por invitación de su directora, Victoria Ocampo. Esta exposición es hoy considerada como la primera de fotografía moderna realizada en el país. Jorge Romero Brest, en un extenso artículo que le dedicó en la revista *Sur*, escribió: *Una exposición de fotografías en Buenos Aires no debiera parecer de tan extraordinaria importancia, como le atribuyo, si no se advirtiera que es acaso la primera manifestación seria de arte fotográfico que nos es dado ver*<sup>1</sup>.

Todas las obras que Grete expuso en esa muestra habían sido producidas en Alemania y Londres entre 1929 y 1935, durante sus años de aprendizaje fotográfico y actividad profesional: retratos, composiciones, fotos publicitarias y paisajes. Su trabajo posterior en la Argentina, realizado entre 1936 y 1981, prolongaría ese registro de géneros, agregando series más o menos extensas de fotomontajes, bodegones, desnudos, reproducciones de obras de arte y reportajes fotográficos.

Varios aspectos caracterizaron la novedad de la exposición de *Sur* en el ambiente fotográfico porteño. En primer lugar los propios materiales expuestos. Luego la presentación de motivos, como llamó Romero Brest al breve folleto que acompañaba la muestra, firmado por los autores de modo implícito y diseñado por Grete. Y en tercer lugar el sitio mismo de la exposición: uno de los centros de actividad cultural más importante y prestigioso de la *intelligenzia* argentina de su tiempo, algo inhabitual y significativo.

Por ese entonces los fotógrafos no exponían sus fotos en salones o galerías de arte, sino en las salas y vidrieras de sus comercios fotográficos. Asimismo, las únicas fotos susceptibles de mostrar en una exposición *ad hoc* debían ser, obviamente, *artísticas*, y el concepto de arte fotográfico entre nosotros, con escasas excepciones, era muy convencional, tanto en los temas como en los procedimientos empleados. Las fotos artísticas más conceptuadas se obtenían a través de técnicas como la goma bicromatada o el bromóleo, de efectos pictóricos, y siempre con temas alegóricos, paisajes o retratos<sup>2</sup>. Las copias directas obtenían jerarquía artística cuando abordaban temas similares, preferentemente iluminadas con claroscuros profundos, contornos

---

<sup>1</sup> Jorge Romero Brest, *Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern*, revista *Sur*, N° 13, del 13/10/1935.

<sup>2</sup> De hecho eran pocos los fotógrafos que practicaban las técnicas nobles en nuestro país, y siempre lo hacían como *amateurs*. El único libro que se editó en la Argentina sobre el tema fue escrito por el *amateur* rosarino Hiram Calógero, que además era pintor. Se llamó *Procedimientos de arte en fotografía*, y salió en noviembre de 1942 con el sello editorial de la revista *El Correo Fotográfico Sudamericano*.

difuminados y retoque sistemático de los negativos. En este marco la muestra de Sur era excéntrica, En primer lugar exponía un material convencionalmente inaceptable como fotografía de exposición: collages publicitarios, fotos de reportaje y extraños estudios con cristales, objetos y naturalezas muertas. En cuanto a los géneros admitidos, como el retrato y el paisaje, estaban ejecutados de un modo no artístico: definición perfecta, gama cromática amplia, iluminación sin claroscuros, poses austeras y con negativos no retocados.

Por su parte, como texto de presentación de una muestra fotográfica la *exposición de motivos* era singular. En realidad se trataba de una relación de principios teóricos sobre el acto fotográfico esencialmente inspirada en las ideas de Walter Peterhans, maestro de Grete y Horacio en la Bauhaus. Era breve, asertivo y programático como un manifiesto, y presentado con diseño tan austero como los conceptos que exponía. El trabajo giraba sobre la idea no explícita de *mirada* o *modo de ver* fotográfico, que era central en la teoría y la práctica fotográfica de Peterhans, y describía la relación entre el medio fotográfico y lo real, entre los *valores fotogénicos* del objeto y la representación subjetiva del fotógrafo, su *comprensión del objeto*. Asimismo recorría algunos tópicos comunes a otras formulaciones teóricas contemporáneas sobre la especificidad de la fotografía como medio de representación: nitidez de la imagen e interdicción del retoque de los negativos y de cualquier manipulación posterior de las copias. Al final los autores afirmaban algo insólito: que a *la fotografía* no le interesaba definirse como arte, sino ocupar en *la vida de hoy* su propio espacio y *función social*.

Este pequeño texto fue el primer documento sobre fotografía moderna publicado en el país. Junto con la exposición fue comentado por los principales críticos de arte de Buenos Aires, entre ellos Julio Rinaldini, en el diario *El Mundo*, y Romero Brest en la nota mencionada. Después de esto cayó en el olvido más completo. Destino coherente para un trabajo de esas características en un medio donde la reflexión teórica sobre fotografía era ignorada. Aquí nunca se había dado, hasta donde sabemos, el clásico debate sobre el problema del arte en fotografía, de modo que el texto, que lo daba por sentado para rechazarlo, resultaba francamente anacrónico<sup>3</sup>.

*El Correo Fotográfico Sudamericano*, la revista especializada más importante que se editaba en la Argentina, ignoró la muestra –y obviamente al folleto– a pesar de las críticas elogiosas y de los comentarios y reproducciones en los suplementos de rotograbado de los diarios más importantes del país. Probablemente la excentricidad de las fotos y el lugar donde se expusieron, junto a la densidad y novedad teórica del folleto, configuraron un coctel vanguardista indigerible y ajeno para mentes formadas

---

<sup>3</sup> En *El Correo Fotográfico Sudamericano de la década de 1930* no encontramos ningún trabajo específico sobre estética fotográfica. El punto de vista de los editores sobre el tema se debe deducir de las críticas o elogios a fotógrafos determinados. No hay evidencias de que aquí se conociera la controversia sobre fotografía directa y fotografía pictorial que se dio en los Estados Unidos a principios de siglo. El único número de *Camera Work* –la revista de vanguardia editada por Alfred Stieglitz en Nueva York– que se ha encontrado en el país hasta el momento –esto lo hemos confrontado con otros investigadores– estaba en el archivo de Grete: es el número 49-50, de 1917, dedicado a Paul Strand, donde se encuentra su breve y revolucionario texto sobre la nueva fotografía, que había publicado previamente en *Seven Arts*.

en el gusto y los conceptos del amateurismo de la época. De hecho la omisión de cualquier información sobre la muestra de *Sur* no fue un descuido involuntario de los redactores de *El Correo Fotográfico Sudamericano*. Grete fue mencionada por primera vez en la revista cuando expuso en la galería Müller, en 1943, su primera muestra individual, y allí le hicieron la crítica más hostil que recibió en toda su carrera <sup>4</sup>.

\*\*\*

Grete nació en 1904 en Wuppertal-Elberfeld, Renania, zona industrial del noroeste de Alemania. Tanto su padre como otros familiares estaban vinculados a la actividad textil. Algunos de ellos también en Inglaterra, donde los Stern viajaban a menudo, e incluso residieron durante un tiempo –Grete cursó los primeros años de la escuela primaria en Londres– <sup>5</sup>. Cuando terminó el bachillerato en su ciudad natal, Grete continuó estudios de piano, que abandonó en 1923 para inscribirse en los cursos de dibujo y tipografía que el profesor Ernst H. Schneider dictaba en la escuela de Artes Aplicadas (*Kunstgewerbeschule*) de Stuttgart. Egresó en 1925, volvió a Wuppertal y tomó algunos trabajos de diseño publicitario, mientras experimentaba el dibujo. Fue entonces que una muestra de fotos de los norteamericanos Edward Weston y Paul Outerbridge, le reveló las posibilidades del medio fotográfico: *Como siempre me interesó la figura humana, especialmente los rostros, comprendí que el dibujo (algo que yo practicaba desde adolescente) no podía encerrar toda la gama de posibilidades que brindaba una película de celuloide bien trabajada. Luego de estudiar profundamente las caras serias y afiladas que delineaban los dibujantes alemanes de la Edad Media, me decidí a emprender un estudio más metódico del arte fotográfico* <sup>6</sup>. Para esto viajó a Berlín, alquiló un pequeño departamento y tomó un trabajo en una agencia de publicidad. A través de su hermano Walter, que trabajaba como montajista en la industria del cine, se conectó con el fotógrafo Umbo (Otto Umbher) para aprender fotografía. Umbo no daba clases, pero le recomendó que viese a Walter Peterhans, quien la aceptó como aprendiz. Era el año 1927. Durante un tiempo Grete fue la única discípula de Peterhans, pero meses después, en 1928, éste aceptó también a Ellen Auerbach. A partir de entonces las dos mujeres establecieron una profunda amistad.

---

<sup>4</sup> El Correo Fotográfico Sudamericano, del 15/9/1943. La nota, firmada por Mariano Enrique Hernando, no solo criticaba los retratos de Grete, sino también los de Giselle Freund, expuestos poco antes, y con los mismos argumentos: rostros y poses inexpresivas, iluminación sin “modelado”, incapacidad de interpretar a sus modelos y “darles personalidad”. El tono revela una santa indignación típica: la del prejuicio sorprendido por lo no convencional. Un retrato del pintor Lino Eneas Spilimbergo sentado entre los cuadros y herramientas de su atelier irrita al redactor porque entiende que Grete, en su afán de decorar elige un lugar del atelier de Spilimbergo que semeja un cambalache, la figura del artista se pierde en él, y como la intérprete no sabe darle personalidad, parece que fuera un accesorio más dentro del antiestético conjunto.

<sup>5</sup> En 1933, cuando debió exiliarse, estos antecedentes le permitieron conseguir la residencia inglesa y trabajar legalmente en el país.

<sup>6</sup> Reportaje de Lilian Novelli en la revista Siete Días, N° 274, 20/8/1972.

Además de fotógrafo y matemático, Peterhans tenía una sólida formación filosófica. Desarrollaba sus clases de fotografía sobre la base de un conocimiento técnico riguroso, que facilitara un control exacto de la escala cromática en la imagen blanco y negro. Enseñaba iluminación y composición trabajando con naturalezas muertas: *Walter Peterhans nos hizo comprender que no se debía juzgar una composición sobre el vidrio esmerilado de la cámara. Esto quiere decir: se debe reconocer el motivo simplemente con el ojo. A veces nos recortábamos un marco de papel para poder definir mejor el encuadre* <sup>7</sup>. Este principio de trabajo, que Grete llamaba *ver fotográficamente*, la acompañó durante toda su vida profesional y docente.

En 1929 la Bauhaus de Dessau invitó a Peterhans a incorporarse a la escuela como maestro de fotografía. Grete, que había recibido una pequeña herencia familiar, le compró su equipo de laboratorio y lo instaló en su departamento. Se asoció con su condiscípula y amiga, Ellen Auerbach, y formaron el estudio *ringl + pit* –que eran sus sobrenombres infantiles: Ringl por Grete y Pit por Ellen–, para dedicarse profesionalmente a la fotografía.

Espoleada por la depresión económica, la publicidad alemana tuvo en esos años un impulso importante, y la imagen fotográfica un nuevo campo de aplicación en gran escala. *ringl + pit* comenzaron a recibir encargos para avisos publicitarios. La revista *Gebrauchsgraphik* comentó elogiosamente sus trabajos en 1931, y en 1933 ganaron el primer premio para afiches publicitarios en el Concurso Internacional de Bruselas. Aunque la significación comercial de estos reconocimientos era relativa, y la circulación de sus fotos publicitarias bastante marginal entre los medios masivos, el futuro profesional era auspicioso para las jóvenes fotógrafas. En 1934, cuando ese futuro ya estaba clausurado por el advenimiento del nazismo, la revista *Cahiers d'Art*, de París, publicó una nota sobre el estudio *ringl + pit*, acompañada por dos de sus fotos publicitarias <sup>8</sup>.

Es importante señalar que en esos años la publicidad moderna estaba en sus inicios. Su producción todavía no se había organizado a escala industrial y ofrecía espacios para la invención creativa, e incluso para proyecciones teóricas de contenido social. Joost Schmidt, un hombre de izquierda que dirigía el taller de publicidad de la Bauhaus cuando se incorporó a la escuela Walter Peterhans, en 1928, y que permanecería hasta 1931, *entendía la publicidad como comunicación e información. La publicidad debía "convencer mediante una representación gráfica de hechos, de datos económicos y científicos", y no ser propaganda y persuasión* <sup>9</sup>. En ese espíritu la idea de *función social* de la fotografía, que menciona el folleto de la muestra de *Sur*, era perfectamente compatible con la actividad publicitaria.

Las fotos de publicidad más sugerentes de *ringl + pit* utilizaban la técnica de la composición con objetos, maniqués y figuras recortadas. La actitud creativa frente al producto de propaganda no se plegaba a la ideología publicitaria, *de monumentalizar*

---

<sup>7</sup> Reportaje de Petra Olchevski en la revista alemana *Photographie*, junio de 1992.

<sup>8</sup> *Cahiers d'Art*, N° 1-4, marzo-abril de 1934. La reseña formaba parte de una nota que también mencionaba el trabajo de Horacio Coppola y Walter Peterhans, y reproducía dos fotos de cada uno de ellos.

<sup>9</sup> Magdalena Droste, Bauhaus. 1919-1933, *Bauhaus Archiv Museum*, 1993, pág.220. Edición en castellano.

y venerar objetos industriales, de que las corporaciones representasen a la industria como camino hacia una vida mejorada, que ya se explicitaba en la prensa especializada <sup>10</sup>. Las fotos de *ringl + pit* ironizaban sutilmente sobre la femineidad aceptable y deseable que imponían los valores dominantes y que el mensaje publicitario corriente exaltaba, socavando de ese modo el verosímil fechitizante de la propaganda. Esta mirada oblicua respecto de lo consagrado será retomada y profundizada por Grete quince años más tarde en la Argentina, en un trabajo de fotomontajes destinado a ilustrar sueños femeninos en la revista *Idilio*.

En el primer semestre de 1932 Grete se inscribió en los cursos de fotografía de la Bauhaus, que dictaba quien fuera su maestro. En ese año conoció a su futuro esposo, Horacio Coppola, que también se incorporó a los talleres de Peterhans. Allí permanecieron hasta que la institución, acosada por los nazis, se disolvió a mediados de 1933. Los apuntes tomados por Grete en las clases de Peterhans –que ahora se encuentran en los archivos de la Bauhaus, en Berlín– se refieren exclusivamente a temas técnicos, con fórmulas matemáticas y cálculos sensitométricos. Los cursos eran esencialmente prácticos, no se estudiaban textos teóricos sobre estética fotográfica. El trabajo consistía en un análisis a fondo de las posibilidades cromáticas, de textura y definición de la imagen, y en ejercicios concretos de composición y de toma: *Cada detalle era importante; ya se trataba de una línea al borde de la composición o de agregar más luz. A veces tardábamos varios días hasta que la composición estaba de acuerdo con lo que deseábamos* <sup>11</sup>.

En los meses finales de la República de Weimar, mientras seguía trabajando en el estudio con su amiga Pit, Grete asistió con Coppola a las charlas sobre materialismo dialéctico que daba el teórico marxista Kart Korsch, donde conocieron a Bertold Brecht. Aunque nunca tuvo militancia política, Grete siempre sintió simpatía por los valores de igualdad del ideario socialista. Ella y sus amigos frecuentaban a militantes de partidos y grupos de izquierda, incluso de los más radicales, como Espartaco. Esos activistas tenían claro que la dictadura alemana sería inevitable si Hitler tomaba el poder, y les dieron una visión realista del peligro que implicaba un gobierno nazi. Por otra parte, el antisemitismo era cada vez más agresivo, de modo que luego del triunfo de Hitler en las elecciones de marzo de 1933, Grete, Horacio y algunos amigos decidieron emigrar, y a principios de 1934 ya estaban en Londres. Para una artista judía y antifascista como ella, Alemania, la *pálida madre* del poema de Brecht, era inhabitable.

Los dos años pasados en Inglaterra –estación intermedia entre su patria natal y el exilio sudamericano– fueron productivos para Grete. En Londres hizo algunos de sus mejores retratos de su período europeo, reclutando los modelos en la pequeña colonia de exiliados alemanes: Bertold Brecht, Karl Korsch, Helene Weigel. También

---

<sup>10</sup> *Maud Lavin, ringl + pit: la representación de la mujer en la publicidad alemana de 1929-1933, en The Print Collector's Newsletter, vol. 16, N1 3, julio-agosto de 1985. Traducción inédita de Sara Gullco en el archivo de Grete Stern. Se trata de un trabajo excelente, lo mejor que se escribió sobre la obra temprana de Grete, junto al ensayo de Ute Eskildsen, Fotografía y Berlin, comienzo de una amistad entre mujeres, en el catálogo de la muestra ringl + pit, Grete Stern-Ellen Auerbach, Museum Folkwang Die Fotografische Sammlung, Essen, 1993. Traducción inédita de Sara Gullco, con la colaboración de Grete Stern y Edgardo Jonas, que también se encuentra en el archivo de Grete.*

<sup>11</sup> *Ibidem, revista Photographie.*

retrató varias cabezas reclinadas sobre almohadones o cojines, al estilo de Peterhans. Por sus relaciones familiares y residencia previa, consiguió autorización para instalar su estudio y trabajar profesionalmente. Su amiga Ellen, en cambio, no pudo obtener el permiso de residencia. De hecho siguieron trabajando juntas, aunque Ellen lo hiciera en forma no autorizada y la sociedad *ringl + pit* concluyera formalmente. El encargo profesional más importante que Grete tuvo en Londres, fueron las fotos para un folleto de propaganda de un hospital, que realizó con la colaboración de Ellen.

A principios de 1935 Grete y Coppola se casaron. En junio viajaron a la Argentina. Grete ya estaba embarazada de su hija Silvia, y después de algunos meses en nuestro país –lapso en el que expusieron en *Sur*– regresó a Inglaterra para levantar el departamento. También quería que Silvia naciera allí, que tuviera la nacionalidad del país que le dio seguridad a la hora del exilio<sup>12</sup>. A mediados de 1936 se embarcó hacia la Argentina con su pequeña hija y nunca más retornó a Europa, excepto a pasear o asistir a sus exposiciones, cuando su obra fotográfica comenzó a ser revalorizada después de los años sesenta.

\*\*\*

El primer estudio que Grete y Coppola instalaron en Buenos Aires estaba en la calle Córdoba 363. El folleto de presentación era un desplegable de bello diseño, en color, con un logotipo exquisito creado por Grete. Los servicios eran diversos, pero inusuales. Básicamente prescindían del servicio retratístico de galería tradicional, que era el negocio fotográfico poco menos que excluyente en la Argentina de esos años, y apostaban a la fotografía publicitaria como viga mayor de su actividad. Para esto asociaron a Luis Seoane, pintor y diseñador español también exiliado. Hicieron un catálogo de muestras y propusieron a un abogado amigo el trabajo de corredor o agente para la gestión comercial. Era una estructura profesional a la medida del mercado de un país capitalista desarrollado, donde la fotografía ya tenía espacios de aplicación nuevos y variados, no del nuestro.

Por esos años la demanda de fotografía publicitaria en el país era escasa y nada sofisticada. Las agencias de publicidad no existían. Los encargados de programar las campañas publicitarias de las empresas, industriales o comerciales, eran los jefes de venta de cada una, interlocutores generalmente rudimentarios desde el punto de vista del diseño. En una ocasión –recordaba Horacio Coppola– Seoane visitó a un cliente que necesitaba publicar un aviso en los medios gráficos. Cuando abrió el muestrario y se dispuso a intercambiar ideas, el otro lo detuvo: *No hace falta*, le dijo, *yo quiero algo igual a esto...*, y le alcanzó un aviso publicado en una revista norteamericana. Después le aconsejó paternalmente que desechara el catálogo de muestras: esas revistas eran los muestrarios más útiles. En suma, al poco tiempo el proyecto de un estudio fotográfico moderno, básicamente sostenido por el trabajo publicitario, resultó un anacronismo similar al del folleto-manifiesto de la muestra de *Sur*. La experiencia defraudó las expectativas iniciales, a pesar de lo cual el estudio se

---

<sup>12</sup> *Un gesto que pone de relieve los dramáticos reflejos del desterrado moderno, y que a la postre fue profético: cuando Silvia tuvo que huir de la dictadura militar argentina, en 1979, el pasaporte inglés le facilitó extraordinariamente la residencia y movilidad en Europa.*

mantuvo abierto hasta 1938. Al año siguiente el arquitecto Vladimiro Acosta inició la construcción de una casa para la familia Coppola en Ramos Mejía. Allí se mudaron en enero de 1940.

Durante esos primeros años Grete trabajó con su esposo en la documentación fotográfica de la colección de huacos Chimú-Chancay, del Museo de Antropología de la universidad de La Plata y en la Dirección de Maternidad e Infancia del Departamento Nacional de Higiene, para el que hizo afiches y folletos. La revista *Campo Gráfico*, de Milán que dirigía el artista plástico exiliado Atilio Rossi, amigo de la pareja, le dedicó uno de sus números del año 1937 a las obras fotográficas de ambos. Grete trabajó en la diagramación del mismo y compuso un fotomontaje para la tapa. Se relacionó con editoriales y comenzó a diseñar tapas de libros, un trabajo que haría regularmente en los años cuarenta. Tomó algunas fotos de Buenos Aires y, sobre todo, hizo retratos.

En general no eran trabajos por encargo –estos comenzaron a llegar cuando su obra retratística empezó a conocerse y valorarse, años después–. Además, con frecuencia las personas que posaban para ella se convertían en clientes con las fotos a la vista. Su primera exposición individual, en 1943, estaba integrada solamente por retratos. Hasta 1957, cuando expuso fotos de esculturas de Noemí Gerstein, Grete realizó siete muestras fotográficas, y todas –excepto una, donde se agregaban paisajes– fueron solamente de retratos. Esto creó una imagen unilateral de su producción y sensibilidad fotográfica y la encasilló como retratista, algo que siempre la irritó: *No soy especialista en nada. Odio las especialidades...*<sup>13</sup>.

Las personas que posaron para sus primeros retratos pertenecían, sobre todo, al círculo de intelectuales y artistas que conoció a través de su esposo, y al que se integró enseguida. Durante toda su carrera Grete retrató especialmente a gente de la cultura argentina y extranjeros –numerosos en esos años de persecuciones y exilios–, y en ese sentido su archivo y el de Anatole Saderman constituyen los fondos documentales y artísticos más ricos del rostro de nuestra intelectualidad desde la década de 1930.

Pocos años después Grete amplió aquel círculo inicial de amistades incorporando, sobre todo, a pintores y escultores; en cambio, se relacionó con pocos fotógrafos. Lo explica el hecho de que nunca le interesó la fotografía que se practicó en los fotoclubes –que comenzaban a organizarse por la época en que ella llegó al país– y no participó de sus actividades, las únicas que agrupaban a profesionales y *amateurs*. La amistad con otros fotógrafos comenzó más adelante, cuando su trabajo atrajo a jóvenes de una generación posterior.

Los retratos de Grete, sobre todo los de la primera época, prescinden de sonrisas y gestos ostensibles. Abundan los primeros planos y la atención sobre el rostro es insistente. La mirada raramente se dirige a cámara. La luz no tiene sombras, ni brillos, ni recortes. Los fondos son neutros o simples: un tapiz, una hierba, una pared de ladrillos. Las ópticas son siempre normales y la nitidez de las imágenes perfecta. Los medios, en fin, se utilizan con sobriedad y economía, procurando del modelo una expresividad igualmente atemperada. La búsqueda parece dirigirse al examen del rostro y la cabeza humana como forma y volumen, a modo de un estudio

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, revista Siete Días.

morfológico sensible. El estilo se hacía más puro en los *close-up* de perfil, que Mujica Lainez llamó *efigies*<sup>14</sup>. La emoción estética debía surgir de esa estricta continencia. Este concepto del retrato –que Grete incluso extrema en su sobriedad discreta– está en la línea de los maestros clásicos, como Hill o Nadar. Para Grete, por otra parte, también tenía su fuente en el estilo severo de los retratistas alemanes del Renacimiento, aunque bien es cierto que la tendencia estaba en el aire de la época: los retratos de Lucía Moholy, por ejemplo, o los de Edward Weston tienen el mismo espíritu ascético y despojado; y de los de Albert Renger-Patzsch se ha dicho que *muestra la cara de un niño más como algo forjado por las fuerzas de la naturaleza que por el espíritu humano*<sup>15</sup>.

Cuando empecé a trabajar en Buenos Aires, esta manera mía de retratar dio origen a muchas críticas. Opinaron que mis retratos eran grises, neutros, sin expresión. Para el público era una novedad que no se viera la sombra negra de la nariz en el retrato. Pero poco a poco entendieron mis retratos y tuve éxito, recuerda Grete<sup>16</sup>. En realidad, creo que no fue solamente el gusto convencional lo que resistió a los retratos de Grete en los primeros años. Sucede que no son retratos simples. No deslumbran, y sin embargo persisten en nosotros y volvemos a ellos con placer. Su encanto es de arraigo lento en nuestra sensibilidad. Parecen haber sido tomados en esos momentos de introspección y vagabundeo del espíritu, cuando la mirada ajena se adormece o desvanece en nosotros y prestamos atención a nuestras voces interiores; cuando quedamos más expuestos, más transparentes, pero también más ambiguos. Son rostros de seres ensimismados, de allí ese extraño clima de suspenso interior que los rodea. De allí también, me parece, su encanto persistente y apacible.

Desde el principio, aunque con mayor ímpetu a partir de los años cuarenta, Grete trabajó en retratos de ambiente, es decir en los talleres de artistas plásticos. Allí las obras, el contexto y el trabajo concreto de pintores y escultores le propusieron alternativas variadas a su fotografía, no sólo de pose, sino de relaciones entre el ámbito, los creadores y sus obras. Esencialmente, sin embargo, su estilo no se modificó. En el curso de los años utilizó con más o menos frecuencia los espejos –un elemento que siempre le gustó–; introdujo breves trazos de humor o informalidad en las poses; agregó un aire vagamente surreal a ciertos fondos –una cortina de esterilla colgada en mitad del patio, o el espejo de una cómoda apoyado sobre el piso de una galería–; todas variaciones de una misma música, meditada y consciente, para construir un retrato.

\*\*\*

Desde su llegada a la Argentina, Grete y su esposo colaboraron con las organizaciones de solidaridad que se formaron para recibir y amparar a los refugiados judíos y perseguidos políticos del fascismo europeo. Su hogar estuvo siempre abierto y dispuesto para hospedar a estas personas. Intelectuales y artistas españoles y alemanes como Luis Seoane, Arturo Cuadrado, Clément Moreau (Carl Meffert),

---

<sup>14</sup> La Nación, 12/6/1952.

<sup>15</sup> Carl Georg Heise, El mundo es hermoso, prefacio al libro de Albert Renger-Patzsch, de 1928, publicado en Estética fotográfica, de Joan Fontcuberta, Editorial Blume, Barcelona, 1984, pág. 118.

<sup>16</sup> Ibidem, revista Photographie.

establecieron con ellos amistad duradera, además de vínculos de trabajo y de actividad cultural. En cierto modo, la obra de Grete y su aporte a la cultura de nuestro país en todo sentido, es emblemática y representativa de la gran riqueza que nos dieron los numerosos exiliados europeos de aquel período.

A principios de 1940, como dijimos, la familia Coppola se trasladó a su nueva casa de Ramos Mejía. Esto coincidió con el nacimiento de Andrés, el segundo hijo del matrimonio. Dos años después los esposos se separaron y Grete continuó en Ramos Mejía con sus hijos. Vivió allí hasta 1966, cuando se mudó al centro de Buenos Aires, en la calle Uruguay 627, donde vive hasta hoy.

El último trabajo que Grete y Coppola hicieron juntos fue una serie de fotografías para ilustrar un libro editado por la Imprenta López: *Cómo se imprime un libro*, diagramado por Atilio Rossi y publicado en 1943. En ese año Grete expuso por primera vez sus fotografías en una muestra individual, primero en la Galería Muller y luego en Sagitario, y publicó cuatro retratos en una revista editada en La Plata: *Libertad Creadora*.

Paulatinamente la casa de Ramos Mejía se fue convirtiendo en un centro de reuniones regulares de jóvenes artistas, escritores y plásticos, donde se mostraba y discutía el arte y la cultura moderna. *Fue un centro de reunión de artistas, una peña cultural, un espacio para exponer obras de todo tipo que llegó a crear el hábito de "ir a Ramos" y convertirse en un mito*, señala Sara Facio<sup>17</sup>. El estilo personal de Grete, informal y riguroso a la vez; su energía creadora, lúcida, generosa y modesta; y el ámbito despojado, amplio y a la vez hospitalario y cálido de su casa, explican que esta mujer más bien callada y reservada reuniera a su alrededor, durante años, una actividad cultural trascendente.

María Elena Walsh, Pepe Fernández, Ernesto Schoo, Gyula Kosice, fueron algunos de sus jóvenes y nuevos amigos. Su biblioteca y su experiencia personal representaron una fuente de conocimiento y estímulo para la vanguardia de entonces. A este respecto, Jorge B. Rivera recuerda que a comienzos de los años cuarenta la no figuración no había llegado aún a la pintura rioplatense: *El conocimiento de estas nuevas exploraciones, por consiguiente, se produce de manera indirecta, mediante el análisis y la discusión de libros y revistas que llegan a manos de los más jóvenes a través de intermediarios generosos, que poseen –como ocurre con la fotógrafa Grete Stern- un valioso acopio de materiales gráficos y teóricos, o una experiencia personal acuñada en las propias fuentes*<sup>18</sup>. Las primeras exposiciones del grupo Madi, en 1945, se realizaron en domicilios particulares, y uno de ellos fue el de Grete. Su relación con los plásticos y el arte moderno de nuestro país fue constante y productiva durante toda su carrera, y de hecho propició, entre otras cosas, la edición de tres libritos con reproducciones fotográficas de obras de Noemí Gerstein (*Esculturas de Noemí Gerstein*, carpeta de 1956), Libero Badii (*El Cristo*, 1963) y Osvaldo Stimm (*Cuerpos*, con un poema de Saúl Yurkievich, de 1966).

El gusto por reproducir fotográficamente esculturas con formas estilizadas o abstractas, respondía a una inclinación profunda de Grete hacia la representación no

---

<sup>17</sup> Sara Facio, *introducción a Grete Stern. Fotografía en la Argentina, 1937-1981*, Editorial La Azotea, 1988, pág. 10.

<sup>18</sup> Jorge B. Rivera, *Madi y la vanguardia argentina*, Editorial Paidós, Colección Mundo Moderno, 1976, pág. 17.

figurativa. Al principio se expresó en los trabajos con naturalezas muertas, durante su aprendizaje con Peterhans y su paso por la Bauhaus. En este sentido es característica una composición de un vaso con agua donde flotan o están sumergidos pequeños palitos, ramitas y semillas pelusientas. Tomado desde arriba, el borde de vidrio circular, el agua y los pequeños fragmentos, dispuestos sobre un fondo blanco, toman una forma plana que no se identifica con los objetos que la constituyen, sino más bien con un dibujo a la pluma con vagos reflejos o reminiscencias de agua. En su comentario sobre la muestra de *Sur*, Romero Brest percibió estas correspondencias: *En las naturalezas muertas hay un logro inmediato de la objetividad y un sentido de composición y de estructura muy vecino al de la pintura.*

Esa sensibilidad por lo no figurativo –o lo muy estilizado– también está en los fotomontajes y composiciones publicitarias de *ringl + pit*, o en las fotos de telas que Grete tomó para el taller textil de la Bauhaus. Más tarde Grete lo aplicó en el tratamiento del paisaje, tanto natural como urbano, y consiguió una síntesis que no prescinde de la denotación de lo fotografiado ni juega con su ambigüedad, sino que exalta los valores íntimos, estructurales del motivo –las formas cortadas y geométricas del paisaje urbano, la sensualidad barroca del rincón vegetal– y relaciona al espectador con lo representado de un modo sugerente y poético.

Las primeras fotos de paisaje que Grete tomó en la Argentina fueron de Buenos Aires. No son numerosas, y siempre prevalece en ellas el espíritu de abstracción. La ciudad le era bastante extraña todavía y su mirada, atraída por las formas y los valores plásticos, más que por la anécdota documental o costumbrista, plasmó algunas de las imágenes más características de su archivo en ese registro de estilo.

\*\*\*

A mediados de los años cuarenta Grete ya tenía una posición profesional bastante sólida y un reconocimiento firme en el ambiente porteño, no sólo como fotógrafa, sino como diseñadora gráfica. En este sentido ella formó parte de un pequeño grupo de mujeres que en esos años, y por primera vez en la Argentina, consolidó su autonomía y prestigio profesional en un medio donde las fotógrafas, aunque numerosas, eran generalmente desconocidas: Annemarie Heinrich, Melita Lang, Elizabeth Steiner, Giselle Freund, aunque ésta de un modo transitorio y episódico <sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> *Casi todas las fotógrafas de entonces trabajaban a la sombra de sus esposos o sus padres, como colaboradoras en el laboratorio, el retoque o la galería de toma. Esto fue así desde fines del siglo pasado, cuando el crecimiento económico y demográfico del país permitió que los estudios fotográficos prosperaran y el negocio se convirtiera en una pequeña empresa familiar. Sin embargo, al no figurar en los avisos periodísticos o los cartones de las fotos, el nombre de estas mujeres se desconoce, y sólo emerge a través del relato de sus descendientes en las investigaciones de campo. En un trabajo de este tipo realizado en 1989 en la provincia de Santa Fe, recogimos el nombre de nueve fotógrafas –aunque seguramente hay otras–. Tres de ellas fueron titulares de sus estudios, las demás, colaboradoras de sus padres o esposos: Romilda de Consiglio, Sara y Ana Ameglio, de Rosario; Teresa Vda. De Brunel, de Sunchales; Teresa Fiore, de Casilda; Enriqueta Martinoni, Luisa Stampanoni, Rafaela Gyanitelli y Teresa Filafilo, todas de Cañada de Gómez.*

En 1947 la revista *Nuestra Arquitectura* dedicó uno de sus números a la *Casa de Mar del Plata*, importante obra del arquitecto Amancio Williams. Las fotos eran de Grete. El trabajo es extenso y tiene piezas estupendas. Algunas de ellas fueron publicadas el mismo año en *Arquitectura de hoy*, versión castellana de la revista francesa *L'architecture d'aujourd'hui*.

En 1948 Grete se integró al equipo de los arquitectos Kurchan, Ferrari-Hardoy y Bonnet para trabajar en el Estudio del Plan de Buenos Aires como fotógrafa y especialmente, como diseñadora. La tarea duró alrededor de dos años y le permitió un acercamiento sistemático a la ciudad. En 1952, cuando el profesor Francisco de Aparicio, geógrafo y académico, le ofreció el proyecto de fotografiar Buenos Aires para ilustrar un libro de la editorial Peuser, Grete estaba preparada para hacer una síntesis entre información descriptiva –urbana, arquitectónica y de reportaje– y elaboración estética, en su estilo fotográfico meditado y consistente.

Comenzó el trabajo en la primavera de 1952 y lo terminó en el otoño del año siguiente. Tomó alrededor de mil quinientas fotos. Fue el primer proyecto de largo aliento donde trabajó con la misma intensidad en 35mm y con la cámara de placas sobre trípode. Se trata de un documento único sobre la ciudad de Buenos Aires a mediados del siglo, y el libro editado por Peuser en 1953 no le hace justicia: la impresión y los textos, que no escribió el profesor Aparicio, son mediocres, y en varias ocasiones las fotos son recortadas para servir a la diagramación. Este gran relevamiento se sostiene sobre la fotografía de arquitectura y perspectivas por un lado, y la captación del movimiento urbano y callejero por el otro. La cámara recorre minuciosamente la ciudad, desde el centro a los barrios más alejados. No entra a los lugares de trabajo y, en general, documenta escasos interiores con alguna actividad –solo unos pocos bares–. Como excepción, Grete atravesó la puerta de calle de antiguas cajas porteñas para registrar un espacio interior peculiar y sugerente: el de los viejos patios, donde todavía respiraba, descascarado y débil, el siglo XIX. Después del trabajo para Peuser, ella profundizó este último tema y publicó un librito con sus fotografías<sup>20</sup>.

En las fotos de Buenos Aires aparece con fuerza una mirada única que se expresa en la plenitud, contundencia y amplia respiración interior de las imágenes. El punto de vista de Grete descubre perfiles originales incluso en los lugares infinitamente inventariados por la iconografía porteña. Cada tema es tratado con precisión y economía: lo nuevo y lo viejo, el frontis de cemento de la urbe, la quietud de las plazas y los parques, la agitación apiñada y el vértigo en los centros comerciales, el aire apacible de los barrios. Los efectos deliberados, ópticos o de luz, le son ajenos. Cuando corta un edificio, el fuera de cuadro potencia y expande la imagen; cuando aísla un árbol en mitad de la vereda, la imagen se cierra férreamente sobre sí misma. En ambos casos el efecto es rotundo. Por otra parte, en las fotos de reportaje que documentan la actividad cotidiana no se propone la revelación del hecho fugaz, sino la captación del movimiento urbano en cada espacio determinado y el clima particular que esas relaciones producen. Al respecto, ella dijo: *Como no soy de rápidas decisiones, la instantánea fotográfica nunca fue mi modo de trabajar*<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Grete Stern, *Arquitectura de Buenos Aires. Los Patios, Editorial Buenos Aires /Arte, 1967. El pequeño volumen tiene veinticinco fotografías.*

<sup>21</sup> Nota de Alberto Mario Perrone en el suplemento cultural del diario Sur, Buenos Aires, 10/12/1988.

\*\*\*

Curiosamente, las primeras fotos que hizo Grete del paisaje natural argentino fueron en 35mm, también hacia fines de los años cuarenta. Las tomó en la playa Reta, un lugar de veraneo de la costa atlántica cerca de Bahía Blanca, y en la llanura próxima a esa playa. Grete llevaba su Leica para acompañar sus días de descanso, sin embargo las dunas y pastizales cercanos la atrajeron y tomó allí algunas fotos excelentes. La cantidad de motivos que abordó en esas salidas fotográficas fue escasa. Realizó dos o tres estudios de cada paisaje, buscando en encuadres similares la precisión del plano justo. En esas fotos asume por primera vez la dificultad del medio fotográfico para expresar el vacío de la gran llanura.

A partir de esos años Grete fotografió el paisaje rural del interior del país regularmente. En un viaje que hizo en 1951 hasta Puerto Madryn, también en el sur del litoral atlántico, realizó un verdadero programa de trabajo paisajístico, donde consiguió algunas de sus más bellas imágenes. El sur argentino siempre le fue propicio desde el punto de vista fotográfico. En 1975 realizó un viaje hasta Tierra del Fuego, donde obtuvo una serie de paisajes excelentes. En la década del cincuenta Grete aprovechó todos sus viajes de vacaciones y sus visitas regulares al Delta, para tomar fotografías. En 1957 hizo un convenio con la Secretaría de Turismo de Jujuy, por el que ella ofrecía sus paisajes fotográficos a cambio de viáticos y pasajes en ómnibus para recorrer la provincia y fotografiarla. Su interés por conocer el interior del país y documentarlo la impulsaba a concretar proyectos de retribución económica incierta o diferida.

De todos los paisajes que fotografió, el Delta fue, para Grete, un espacio de experiencia y contemplación, además de motivo fotográfico. Sus amigas Ella Heysen y Alicia Bergel tenían casa en las islas. Grete las visitaba cada vez que podía y esto le permitió recorrer y fotografiar los lugares a su gusto. Las variaciones que compuso sobre árboles, agua, ramajes, arbustos, flores, pantanos, plantas acuáticas, fueron numerosas y sutiles. Su ojo buscó el detalle con insistencia: en el suelo cenagoso, en los canales cubiertos de vegetación, en las ramas o las raíces tortuosas de los árboles. Son fragmentos de paisaje que no proponen la forma plástica pura, aunque en algunos casos parecen añorarla, detalles sugerentes y evocadores que complejizan la representación realista y expresan la íntima experiencia del contorno por parte de la autora, su *comprensión del objeto*, según los términos del folleto de 1935. La serie tiene, asimismo, numerosas fotos de árboles al borde de canales y arroyos, y en medio de pequeñas lagunas o altos pastizales. Los árboles fueron siempre para Grete una tentación fotográfica irresistible.

\*\*\*

En 1948 Grete recibió una propuesta original: ilustrar fotográficamente una página de la revista *Idilio*, de Editorial Abril, titulada *El psicoanálisis le ayudará*. La sección estaba a cargo del sociólogo italiano Gino Germani, que firmaba sus notas con el seudónimo de Richard Rest, y se basaba en el análisis de sueños descriptos por lectoras corresponsales de la revista. Grete propuso ilustrar los sueños –éste era el pedido de

Germani– con fotomontajes. La colaboración duró alrededor de tres años y se publicaron unos ciento cincuenta trabajos. De hecho es la serie de fotomontajes más importante y numerosa que se hizo en nuestro país, hasta donde sabemos.

En la Argentina el fotomontaje no tenía ninguna tradición. Los fotomontajes antiguos más conocidos fueron compuestos por los fotógrafos de la revista *Caras y Caretas*, fundada a fines del siglo XIX, satirizando a dirigentes políticos de la época, o haciendo crítica de problemas urbanos o sociales del momento. Estos trabajos no tuvieron trascendencia en el campo fotográfico. La otra experiencia importante con fotomontajes fue posterior al trabajo de Grete. Pedro Otero, fotógrafo de Avellaneda muy conocido en los círculos fotoclubistas, empleó esta técnica para composiciones alegóricas en los años cincuenta y sesenta. Como se sabe, el fotomontaje moderno fue desarrollado en Alemania después de la primera guerra mundial, y se aplicó en la propaganda política, la publicidad y la fotografía experimental. Grete lo asimiló en su formación como diseñadora gráfica primero y fotógrafa después y, como ya dijimos, siempre le resultó un procedimiento de creación atractivo y estimulante. Hasta la serie de *Idilio*, sin embargo, sus trabajos de fotomontaje en la Argentina fueron escasos e irregulares.

Los textos de los sueños que Grete debía ilustrar le eran entregados por Germani. Casi siempre eran copias fieles de las cartas enviadas por las lectoras. Con frecuencia Germani le pedía que el fotomontaje tuviera determinadas características de diagramación, o que mostrara elementos florales, o animales, o formas inestables, o figuras concretas en acciones específicas. También solían conversar sobre la interpretación que Germani haría del sueño a ilustrar <sup>22</sup>. A partir de aquí Grete desarrollaba su creación combinatoria y su punto de vista personal sobre el tema, de modo que el trabajo concluía en piezas de invención bastante libre. Los fotomontajes se publicaban con un título que refería a los motivos de cada sueño –*Los sueños de ambición*, *Los sueños de máscara*, *Los sueños de disconformidad*, etcétera– acompañados por un largo comentario de interpretación y recomendaciones escrito por Germani.

El personaje central de los fotomontajes era, lógicamente, la lectora de *Idilio* y corresponsal de Germani, que pertenecía a las clases populares de nuestro país, en especial a la baja clase media en ascenso durante los años de auge del primer peronismo. Este personaje está presente en las imágenes de un modo explícito o implícito: interviene en su propio sueño o lo “mira” a través del ojo de la cámara, como sucede en una toma cinematográfica subjetiva.

Los temas desarrollados provenían de los sueños que a Germani le resultaban más interesantes para su análisis, donde naturalmente predominaban aquellos que ponían de relieve angustias y conflictos. Para Grete, cuyo sentido de la independencia femenina era muy fuerte, y su actitud crítica respecto de los valores dominantes que la constreñían y limitaban formaba parte de su idiosincrasia, la posibilidad de expresar sus puntos de vista sobre estos problemas a través de los fotomontajes se le ofreció de un modo natural.

---

<sup>22</sup> *Relatado por Grete en el texto de presentación de la muestra del Fotoclub Argentino, publicado en la revista Fotomundo, N° 310, de febrero de 1994.*

Las necesidades concretas del trabajo fueron resueltas con recursos domésticos: los actores de Grete eran sus amigos, familiares y vecinos, y las imágenes complementarias –paisajes, fondos, objetos, personajes secundarios– fueron tomadas de su propio archivo. Como debía entregar un fotomontaje por semana el trabajo era intenso. Esta exigencia le dejaba poco tiempo para corregir o retocar las piezas, y explica que ella modificara por lo menos cuatro fotomontajes después de publicados. En consecuencia, hoy tenemos dos versiones de cada uno de esos sueños: el de *Idilio* y el del archivo de la autora. En todos los casos este último es mejor.

La mujer de los sueños de Grete es un ser angustiado y oprimido. Sus placeres son patéticos, igual que sus frustraciones, y cuando se la ve activa y dominante, es tan cruel como el mundo que la agobia. Sus ambiciones reflejan las utopías de melodramas y radionovelas: éxito social, riqueza, guantes largos y lamé. Encerrada en una botella al borde del mar, su destino es incierto y azaroso, tanto si ha llegado de un largo viaje, llevada y traída por las corrientes marinas, como si aún no lo inició. Una mano ajena la arrojó o la arrojará al mar, para que otra –acaso– la recoja. Mensaje desesperado; grito o gemido de soledad para que alguien lo escuche. Sin embargo, ella mira el cielo y sonrío... También sonrío cuando cae sobre ella la red que su amado le arroja desde la ventana. Y está como transportada, en éxtasis, cuando su bella cabellera, convertida en cerda de pincel, pinta una pared manejada por la mano de su hombre –¿de qué otro si no? –. Y luego, orgullosa de su figura, se muestra en pose de estatuilla para servir como pie de velador en la mesa de luz de su hombre. Objeto de servicio, objeto de adorno, objeto de uso; en cualquier caso, una situación que la complace y no la hiere. Su cuerpo desmembrado, mutilado o desdoblado es frecuente en la serie, y si bien la imagen de dos manos que brotan del agua para tomar su carne tiene algo de cómico en su tono surreal, el sentido general de manipulación consentida y disfrutada en que inscribe, la hace dramática.

Con la imagen de los niños puede llegar lo bello y apacible. El bebé que brota de la cala sobre un fondo bucólico, está sostenido por la mano del personaje de la serie, que lo mira y lo disfruta –como nosotros– a través del ojo de la cámara. Otro remanso dentro del conjunto son las piezas con perfil metafísico. Allí el cuerpo fragmentado del personaje femenino abandona su contundencia física y se convierte en un dibujo transparente, diluido, casi un celaje en el espacio, entre otros cuerpos celestes.

A mi juicio, la serie de fotomontajes para *Idilio* fue la primera obra fotográfica – y la más importante hasta hoy– radicalmente crítica de la opresión y manipulación que sufría la mujer en la sociedad argentina de la época, y de la humillante consecuencia del sometimiento consentido. La mirada zumbona y sarcástica de Grete no se detiene en la compasión por la víctima, sino que avanza también sobre los resultados alienantes de su resignación. Que estos trabajos fueran presentados por la más importante revista del corazón que se editaba en el país, les agregaba una nota de humor e ironía adicional.

En la serie de los sueños Grete se manifiesta como la artista y mujer de vanguardia que era. Con su estilo suave, amable y callado, ella condujo su propia vida con el mismo espíritu de independencia radical y coherente, respecto de los valores y costumbres consagrados, que aparece en sus fotomontajes. En este sentido, y dentro del conjunto de su obra, los sueños representan el capítulo donde sus opiniones

sobre el tema que desarrolla están presentes en la invención de la imagen con mayor nitidez. Esto no implica una invasión racionalista de las composiciones. Los fotomontajes no ilustran ideas previas, y su fuerza de convicción es siempre plástica. Sin embargo, su efecto nos conduce rápidamente a reflexiones de orden moral sobre el asunto que tratan, una prueba indirecta pero segura de que en su origen se agitaron preocupaciones idénticas.

A pesar de publicarse semanalmente durante casi tres años, los fotomontajes fueron completamente ignorados. Tal vez el desprestigio intelectual de revistas como *Idilio* contribuyó con eso. Por lo demás, la crítica fotográfica en los medios masivos no existía, y el fotomontaje era un género sin prestigio artístico como para que los críticos de arte se ocuparan de los sueños –ni siquiera lo hicieron en 1967, cuando Grete los presentó en la sala del Foto Club Argentino–. Años después, las revistas especializadas acogieron el trabajo de Pedro Otero, pero a diferencia de los de Grete, sus fotomontajes habían sido presentados y premiados en concursos de fotoclubes, con lo cual llegaban naturalmente a las crónicas de las revistas de fotografía. De hecho los fotomontajes de Grete constituyeron una obra original dentro de la fotografía argentina de su tiempo, sólo que hacía falta un ojo agudo y desprejuiciado para verlo.

Grete presentó por primera vez los sueños como obras autónomas en la Facultad de Psicología de la Universidad de La Plata, a mediados de los años cincuenta. La primera muestra en Buenos Aires fue en 1967, en colaboración con la poeta Elva de Lóizaga. Posteriormente y hasta 1982, cuando fueron presentados en la gran muestra de FotoFest, de Houston, Estados Unidos, solamente el coleccionista de arte Jorge Helft reparó en ellos. Después de FotoFest, el prestigio de los sueños creció rápidamente y hoy se los reconoce en su original y verdadera dimensión.

\*\*\*

En 1956 el director del Museo Nacional de Bellas Artes, Jorge Romero Brest, convocó a Grete para organizar y dirigir un taller de fotografía en esa institución. Ella aceptó y trabajó allí hasta su jubilación, en 1970. Para Grete fue una experiencia importante, y le entregó tanta energía como a cualquiera de sus trabajos de creación. Ella pensaba que un buen servicio fotográfico era indispensable en un museo de arte, y al respecto escribió pequeñas notas sobre sus actividades específicas en el boletín del Museo (número 5 y 11 de 1966 y 1967). Por otra parte, este trabajo la puso en contacto regular y cotidiano con numerosos artistas plásticos y sus obras. Es probable que dicha relación estimulara un proyecto de documentación sistemática de la actividad de pintores y escultores en sus talleres –retratos y reproducciones de obras–, iniciado después de su jubilación y continuado hasta el abandono definitivo de la fotografía, en 1985.

En 1959 Grete fue invitada por la Universidad del Nordeste, en Resistencia, Chaco, para dictar un seminario de fotografía. Estuvo allí durante un año, dedicada por entero a enseñar y hacer fotos, y el resultado fue un impulso creativo importante de su obra. En primer lugar concluyó una serie de casi cien fotografías de las esculturas realizadas por artistas de primer orden que pueblan las calles, plazas y

lugares públicos de todo tipo en la ciudad de Resistencia. Asimismo, realizó dos composiciones y una serie de paisajes de la costa del Paraná. Fotografió flores y plantas. Hizo un trabajo de reportaje sobre la actividad de una desmotadora de algodón. Cruzó a Corrientes y fotografió la ciudad y los alrededores. Conoció a los aborígenes tobas que habitaban cerca de Resistencia y les tomó las primeras fotografías. Documentó la experiencia de recuperación de tradiciones que se realizaba en la Universidad, donde un grupo de aborígenes reaprendía las antiguas técnicas de alfarería sin torno, que habían desarrollado sus antepasados y ellos tenían olvidadas.

En Resistencia Grete se encontró por primera vez con el habitante original del país y quedó muy impresionada. De regreso a Buenos Aires preparó un proyecto de relevamiento y documentación fotográfica sobre la vida y costumbres de los aborígenes del Gran Chaco. Lo presentó al Fondo Nacional de las Artes y obtuvo una beca para realizarlo. En 1964, a sus sesenta años, Grete realizó una travesía de más de tres meses por el Chaco, Formosa y Salta documentando personas, viviendas, artesanías y actividad cotidiana de todas las tribus aborígenes de la región: tobas, Wichí-matacos, pilagas, chulupíes, chorotes, chiriguano, mocovíes. Reunió más de ochocientos fotos, tal vez el archivo fotográfico moderno más importante sobre el tema que haya en la Argentina.

En un texto que escribió más tarde relatando esa experiencia, *Los aborígenes del Gran Chaco Argentino. Relato de un viaje*<sup>23</sup>, Grete expresa: *Aquí debo señalar que hablo de mis experiencias personales, de mis conversaciones con los aborígenes y con profesores de la Universidad del Nordeste. No he estudiado la materia. Me limité a fotografiar lo que veía.* El plan de trabajo que presentó al Fondo Nacional de las Artes para solicitar la beca, especifica los temas que desarrollaría: *1. paisaje donde viven. 2. tipo de vivienda y su construcción. 3. vestimenta. 4. normas de vida: higiene, costumbres alimenticias, etc. 5. aspecto fisionómico. 6. expresiones de artesanía: materia prima, producción, manufactura, distribución del trabajo, etc.*<sup>24</sup>. Es interesante observar que el trabajo previsto en el proyecto se limitaba a las comunidades tobas y mocovíes de Resistencia y Villa Ángela, por lo cual es posible que la extensión del relevamiento a través de Formosa y Salta, fuera producto de una decisión posterior.

Grete era consciente de que mostrar las condiciones de pobreza y miseria en que vivían los grupos aborígenes significaba documentar las consecuencias de su marginación y discriminación. Asimismo, dedicó especial atención a documentar todos los procesos de creación artesanal que desarrollaba cada comunidad, y a reproducir los objetos y prendas en las mejores condiciones de luz que le ofrecían los espacios que encontraba. Sus objetivos generales podrían resumirse así: denuncia implícita de la marginalidad social; elogio implícito de la creación artesanal folk; amplia retratística de grupos o personas en el espíritu de profunda simpatía que siempre representó para Grete el retrato del hombre (los retratos de su archivo pertenecen a dos grandes grupos sociales: intelectuales y artistas y gente sencilla del

---

<sup>23</sup> Folleto impreso a mimeógrafo por la Biblioteca de la Universidad de La Plata, agosto de 1971, pág. 2. Archivo de Grete Stern.

<sup>24</sup> Proyecto para la solicitud de beca al Fondo Nacional de las Artes, 1963. Archivo de Grete Stern.

pueblo). Esta síntesis de intereses morales, éticos y artísticos, que representó para ella el trabajo sobre los grupos aborígenes del Gran Chaco, explica el entusiasmo que puso en la realización fotográfica y en la difusión posterior de las imágenes, a través de exposiciones y charlas con diapositivas.

El trabajo concreto comenzó a fines de mayo de 1964 en la ciudad de Resistencia y terminó a fines de agosto en Tartagal, al norte de Salta, cerca del límite con Bolivia. Grete recorrió aproximadamente ochocientos kilómetros sin ayuda oficial –no quiso solicitarla–, apoyándose en la gente del lugar y en los grupos religiosos que trabajaban con las comunidades. Viajó en ómnibus, carros, autos particulares, y a veces de a pie, y llevó un cuidadoso diario de trabajo que le permitió reconstruir la experiencia posteriormente. Las fotos fueron realizadas en 6x6 y, en menor medida, en 35mm. Para el registro de artesanía –en especial las telas y los objetos de barro pintado– y los retratos de aborígenes con el rostro pintado, utilizó película color. A medida que fotografiaba, enviaba el material a Buenos Aires para ser procesado.

A pesar de que contaba con poco tiempo para salvar la desconfianza natural de la gente, Grete pudo obtener los documentos que se había propuesto. Obtuvo una amplia galería de retratos –casi todos femeninos y de niños, ya que los hombres solían estar fuera de las comunidades, trabajando en otros sitios de la provincia o el país– y un registro pormenorizado y analítico del trabajo artesanal. Muchos *paisanos* – como los propios aborígenes gustaban de llamarse a sí mismos– se negaron a posar para ella, *quizás por miedo porque no aceptaban que una se metiera en su vida, y yo sentía que tenían razón. Pero los convencía mostrándoles otras fotos y explicándoles que mi trabajo serviría para hacer ver a los blancos en qué condiciones vivían y qué habilidades tenían*, como explicó Grete más tarde <sup>25</sup>.

Algunos de los retratos de la serie están entre los mejores de su archivo. El esquema de trabajo no fue muy diferente al que empleaba habitualmente, excepto por la rapidez con que debía resolver cada toma. Los *paisanos* retratados miran a cámara con más frecuencia que en otras fotografías de Grete; esto aproxima a los personajes y favorece al tema. Los retratos de niños y mujeres son los más logrados, tal vez por la confianza instintiva que inspiraba Grete en su carácter de mujer. Los estragos de la pobreza y la miseria –siempre terriblemente presentes en las fotos– se repliegan en esos rostros y dan lugar a una callada, modesta y conmovedora dignidad.

De regreso en Buenos Aires, Grete preparó varias series de diapositivas y una gran muestra con más de doscientas ampliaciones, que inauguró en el Museo Municipal de Arte Moderno de Buenos Aires en 1965, y llevó más tarde a otras ciudades del interior. Una selección de estas fotografías se expuso en el archivo Bauhaus de Berlín en 1975, y posteriormente en otras ciudades alemanas. Con las diapositivas, Grete ilustró una buena cantidad de charlas en la Capital Federal y el interior del país. En suma, la promesa de hacer conocer a los *blancos* la situación de vida y la capacidad creativa de los *paisanos*, fue puntillosamente cumplida por ella. El tema de los aborígenes del Gran Chaco fue el último gran proyecto fotográfico de Grete, y lo llevó adelante con pasión y brío. Como frustración, quedó el libro siempre

---

<sup>25</sup> *Jorge Ben Gullco, Stern, Fotógrafos argentinos del Siglo XX, N° 101. Serie complementaria de Pintores argentinos del Siglo XX, Centro Editor de América Latina, 1982, pág. 11.*

pendiente, y el hecho de que su colección no se haya volcado todavía al conocimiento y la investigación de los estudiosos.

\*\*\*

Después de jubilarse en el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1970, Grete realizó un extenso viaje por Europa, Israel y los Estados Unidos. Conoció el Machu Picchu, en Perú, y viajó por tercera vez a Chile, que había conocido en los años cincuenta. En todos estos sitios tomó fotografías, algunas de las cuales fueron expuestas en la gran retrospectiva de su obra, organizada por la Fundación San Telmo en 1981. A principios de los años ochenta, Grete debió asumir el final de su carrera profesional. Aunque su entusiasmo y capacidad creadora no habían menguado, su visión se había reducido de un modo irreversible, hasta el punto de impedirle un trabajo regular y seguro. En 1980 tomó los dos últimos retratos, uno a su hija Silvia y el otro a la pintora y amiga Hebe Lo Prete, en París. Sin embargo, recién en 1985 tomó la decisión de desmontar su laboratorio y no volver a realizar fotografías.

Por entonces su trabajo ya había sido reconocido por la crítica y la historiografía alemana. Sus fotos del período *ringl + pit*, retratos y piezas de la serie de los aborígenes del Gran Chaco fueron exhibidas en Francia y Alemania, y las del período Bauhaus formaron parte de las exposiciones de la escuela que recorren el mundo. En 1988, la Editorial La Azotea publicó un libro con una selección de sus retratos realizada por Sara Facio, y en 1993 el Museum Folkwang, de Essen, organizó una gran exposición sobre la obra de *ringl + pit* y fotos de ambas autoras realizadas en el exilio.

Grete siempre se definió a sí misma como una fotógrafa argentina. Con esto su modestia reconoce el simple hecho de que la mayor parte de su obra fotográfica fue realizada entre nosotros, y sus fotos son documentos de la vida de nuestro país. En mi opinión, su obra significa mucho más. Si es dable hablar de una cultura fotográfica moderna argentina, es evidente que la fotografía de Grete contribuyó decisivamente a fundarla. De hecho es la obra más variada entre todas las de los pioneros de nuestra fotografía contemporánea, y en algunos géneros, como los fotomontajes, poco menos que única. Si esta obra no ha sido incorporada debidamente a nuestra historia fotográfica, es porque esa historia en sentido estricto –reflexiva y analítica– recién se está construyendo. De cualquier modo la consistencia y unidad de la mirada fotográfica de Grete representan un logro manifiesto y, en este sentido, una fuente de estímulo rica y genuina.

Por otra parte su conducta y principios respecto del oficio fotográfico bien merecen que los nuevos fotógrafos la consideren con cuidado, a la hora de plantearse hondamente el sentido que tiene en sus vidas tomar fotografías: *La fotografía – declaró Grete– es una posibilidad de expresión artística. Me doy cuenta que tuve suerte de poder trabajar a mi gusto, porque no debí hacer fotografías de casamiento o de cumpleaños para ganar dinero y poder vivir. Pero en caso de que la situación hubiera cambiado habría preferido lavar y limpiar cocinas, manteniendo libre mi visión*

## Jorge Mara | La Ruche

*fotográfica. Una fotografía fue siempre, para mí, crear una composición con definición de cada detalle. No acepto una toma casual* <sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> **Ibidem** revista Photographie.