

**CUANDO EL SURREALISMO LLEGÓ A LOS HOGARES:
APUNTES SOBRE LA FOTOGRAFÍA DE GRETE STERN EN LA REVISTA IDILIO**

María de los Ángeles de Rueda

El trabajo se inscribe en la investigación Múltiples/ múltiples: Las imágenes no auráticas y los discursos sociales en la historia del arte argentino contemporáneo, realizado en el marco del Programa de Incentivos del Ministerio de Educación de la Nación y la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Se trata de algunas consideraciones sobre la fotografía a partir de la descripción de una serie de aspectos en la obra de la fotógrafa Grete Stern: *Sueños*; se toma esta serie dentro del repertorio de ejemplos relevados como un estudio de caso. La referencia de las imágenes seleccionadas corresponde al catálogo de la muestra *Sueños, fotomontajes de Grete Stern, serie completa*, realizada por la Fundación CEPPA y el Centro Cultural Recoleta, en diciembre del 2003 a enero del 2004, a través de la coordinación de Luis Priamo. Grete Stern nació en Wuppertal - Elberfeld, Alemania en 1904. Estudió artes gráficas en Stuttgart. En 1929, abrió el estudio de diseño gráfico y fotografía *ringl+pit*, con su amiga Ellen Auerbach. En 1932 cursó dos semestres en el taller de fotografía de la Bauhaus de Dessau, dirigida por Walter Peterhans, permaneciendo allí hasta el cierre de la escuela al año siguiente. En 1933, con el ascenso de Hitler emigra hacia Inglaterra. En 1934 abre su estudio fotográfico-publicitario en Londres. En 1935 se casa con el fotógrafo argentino Horacio Coppola y viajan a Buenos Aires, en donde muestra junto a él una exposición en los salones de la revista *Sur*. En 1936 se radica en Buenos Aires.

En 1945 se realiza en su casa la segunda muestra del Movimiento Arte Concreto Invención, con audición de música y danza elementaristas. Entre los años 1948 y 1952 realiza la serie de fotomontajes conocida como "Sueños", para la página *El psicoanálisis le ayudará*, de la revista *Idilio*. Junto a esta serie se destacan también sus retratos, sus fotos de Buenos Aires, del Delta y realizadas sobre los aborígenes del Gran Chaco Argentino. La artista participó de la fundación del grupo Madí, realizando un fotomontaje para el lanzamiento; a mediados de 1950 exhibe los sueños en la Facultad de Psicología de la Universidad de La Plata. Con la muestra de 1982 en *FotoFest*, Houston, la serie aludida empezó a ser reconocida como *obra de arte vanguardista y no solo ilustraciones para una revista femenina*.

Tomando como punto de partida el estudio de Priamo hemos considerado algunos aspectos de la obra de la artista correspondiente a la problemática general de las artes no auráticas, en su lugar de obras múltiple, en las que el valor exhibitivo opaca el valor cultural. Se consideran entonces algunos aspectos sobre la fotografía y el surrealismo; la fotografía - puesta en escena y el fotomontaje como operaciones llevadas a cabo en los *Sueños* de la artista; y el rol de las revistas en la modernización de la cultura visual.

Algunos aspectos sobre la fotografía y el surrealismo

La fotografía presenta desde sus comienzos una cualidad que la acerca al impreso y la aleja de la pintura, su capacidad de reproducirse dando cabida a la era de la reproductibilidad visual en forma mecánica. A partir de las innovaciones en su dispositivo a mediados del siglo XIX, se puede establecer un nuevo estatuto, el de la imagen seriada; se sabe que de un negativo se pueden obtener innumerables copias y que preguntarse por el valor del original o la copia no tiene sentido. Se incrementa la cultura visual y aumenta la circulación de ciertas imágenes. Al mismo tiempo se puede afirmar otra propiedad, en cierto aspecto opuesta a la mencionada, que establece una primera paradoja a comentar. La singularidad de la fotografía, resultado de una selección personal del fotógrafo con respecto a su objeto. "...su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra"¹.

La singularidad recae en las condiciones de producción, en el acto de ver, seleccionar y disparar sobre un fragmento de alguna realidad, paradójicamente esa representación es multiplicada cuantas veces se desee y recepcionada de acuerdo a una construcción, derivada de la imagen física y de los discursos históricos que la han interpretado. La fotografía ha sido concebida como imagen mimética tanto como simbólica por su alto convencionalismo, especialmente en algunos géneros. Pero no se puede ignorar su relación particular con su objeto, es huella de su referente a través de un registro fotoquímico, rastro.

Su indicialidad se conecta con la dimensión temporal, que atraviesa cualquier fotografía, y en tanto tal lo fotográfico considera tres principios: singularidad, atestiguamiento y designación.

"Lo que la fotografía reproduce al infinito no tiene lugar más que una vez; ella repite mecánicamente lo que jamás podrá repetirse existencialmente. En ella, el acontecimiento nunca se supera hacia otra cosa: ella siempre devuelve el corpus que necesita el cuerpo que ve; es el particular absoluto, la contingencia soberana, sorda y como animal, el tal (tal foto y no la foto), en resumen, la *tuche*, la ocasión, el encuentro, en su expresión infatigable"². Se reitera entonces, la singularidad

Lo fotográfico es un discurso que testifica, atestigua en ciertos espacios altamente convencionalizados, como la foto del documento de identidad, o el fotoperiodismo; y a su vez señala, indica, perfora. La designación se desprende de este noema: el certificado de presencia. Estos rasgos han sido utilizados con diversas variantes marcando un desarrollo bien hacia la foto de información, bien hacia la foto artística. Y así llegamos a una segunda paradoja, resultante del cruce entre la experimentación y la convención.

¹ Barthes, R., *La cámara lúcida*, pp.20. 1994 Paidós, Bs. As.

² Barthes, R., *ibid*, pp.15.; Dubois, P., *El acto Fotográfico*, 1994, Paidós Bs As, pp.66

“Dado su estatuto especial frente a la realidad-el hecho de que la fotografía sea de algún modo depositaria de lo real-, las manipulaciones efectuadas por los fotógrafos surrealistas-espaciamiento y redoblamiento- tienen como objetivo el registro de los espaciamientos y de las repeticiones de ese trozo parecido a la realidad del cual la fotografía no es más que una huella fiel. Aquí la fotografía sirve para producir una paradoja: la de la realidad constituida en signo- o también la de la presencia transformada en ausencia, en representación, en espaciamiento, en escritura”³

Experimentalismo, ilusión de realidad y extrañamiento de la misma a partir de una ruptura con las representaciones tradicionales, canónicas de la cultura, formarán parte del repertorio estético del surrealismo en su conjunto, como de la fotografía que se mezcla en el repertorio material de las vanguardias históricas.

En 1924 Breton formula el primer manifiesto donde se definía el Surrealismo como el despertar las fuerzas desconocidas del inconsciente humano para acceder a otra racionalidad y conseguir *la liberación total del espíritu*, siendo la principal vía para alcanzar dicha liberación el automatismo psíquico. Sus antecedentes se remontan a los escritos de la revista *Literature* entre 1921 y 1923.

Los artistas experimentan con técnicas para alcanzar dicho estado automático, la fluidez de la conciencia. La escritura automática, emancipada de un control racional y de ideas preconcebidas; los cadáveres exquisitos, el asociacionismo analógico, los oximoron y otras figuras retóricas, el azar, son algunas de las modalidades elaboradas en la literatura con su equivalencia en las artes plásticas.

Por su parte la fotografía arrastra el peso de la verosimilitud y de la desconfianza en los círculos de las bellas artes de que pueda tratarse de un tipo de arte- se recordará en la antípoda a Baudelaire en la segunda mitad del XIX y a Valery en 1900 preguntándose ¿ La fotografía es arte? En esos años con el llamado movimiento pictoralista se trató de ponerla en el mismo rango que a la pintura; técnicamente dejaba de ser toma directa y se daba un tipo de intervención, pérdida de contorno a través del fuera de foco, doble exposición, mayor apertura del diafragma, o bien anular el negativo para llegar a las *impresiones nobles* que transformaban el positivo en una obra única.

Junto al documentalismo y la fotografía pictórica se desarrolla el terreno para la innovación de la mano del dadaísmo y el constructivismo. Allí la fotografía será parte del proyecto de una nueva visión, apuntando tanto a las experiencias fotosensibles- procedimientos químicos y materiales_ rayogramas de Man Ray o fotogramas de Moholí Nagy, como a las condiciones sintácticas del dispositivo: diferentes tipos de encuadres, puntos de vista diferentes como picados y contrapicados, como también la exposición múltiples, la solarización y el fotomontaje.

³ Krauss, R., *Lo Fotográfico, para una teoría de los desplazamientos*, 2002 pp.121, Gustavo Gili, Barcelona

Lo que el surrealismo incorporó con la fotografía fue una serie de operaciones de selección y combinación más inmediatas que la pintura; como producir una articulación inconsciente de la realidad? Interviniendo en la construcción de la imagen o bien dejando que el objeto se imponga, el *objeto encontrado*. El azar así puede ser un procedimiento en la producción como puede ser parte del referente.

“Resulta innegable que el surrealismo-si lo comprendemos de forma simplificada, en el sentido de que unos objetos reales se presentan en una conexión contradictoria en cuanto a su sentido y finalidad propios, con lo que resultan alienados- se da en la calle. Y entonces es algo que puede ser fotografiado y que debemos fotografiar, porque tal estado de desfiguración y trastoque no acostumbra a perdurar”⁴

Bien se trate en esos años y en el contexto del surrealismo y las vanguardias, de las intervenciones en el laboratorio, como un collage, como una búsqueda entre la representación y el cuadro objeto, como un señalamiento a través del ready made, una toma en picado de alguien hablando por teléfono, un aislamiento por encuadre y primer plano de un ojo o de la vista de un boulevard vacío, siempre el efecto alcanzado es el del trastocamiento de una realidad difícil de ser sentida como algo familiar. El rozamiento de lo extraño, de la alineación o lo siniestro formar parte del repertorio de efectos de la fotografía surrealista. Y participa con otros desplazamientos de la tensión paradójica de lo fotográfico y sus usos.

La fotografía - puesta en escena y el fotomontaje como operaciones llevadas a cabo en los Sueños

A fines de los años '10, el fotomontaje va adquiriendo toda su importancia como vía de expresión artística. El dadaísmo utiliza por primera vez este término para referirse a la técnica de recortar o yuxtaponer fragmentos fotográficos de diversa procedencia (copias propias, recortes de prensa y de revistas) alterando la continuidad en la composición de textura, de estilo y de espacio. El constructivismo ruso utiliza también el procedimiento para producir diferentes experiencias visuales y jugar en una misma superficie con la idea de choque o bien metonímicamente. Los surrealistas, como ya se mencionó hallaron en el fotomontaje- tanto fotocollage como de técnica fotográfica- un medio justo para ilustrar textos o representar visualmente el paradigma surreal: *el encuentro de una máquina de coser y un paraguas en la sala de disección* .

John Heartfield, se convertirá en una figura clave del fotomontaje político. Realiza durante el periodo de entre guerras un extenso trabajo, conjugando la precisión de sus collage con los

⁴ Stelzer, O., *Arte y fotografía*, 1983, cap. *Logros espaciales de la fotografía*, pp.91, G.G., Barcelona

títulos que los acompañan, para la revista AIZ, por ejemplo y sus caricaturas mordaces contra el nazismo.

En 1948 Grete Stern recibió una propuesta especial: ilustrar fotográficamente en una página de la revista *Idilio*, de Editorial Abril, titulada "*El psicoanálisis le ayudara*". La misma estaba a cargo del sociólogo Gino Germani y a menudo colaboró Enrique Butelman, quienes firmaban sus notas con el seudónimo de Richard Rest, y se basaba en el análisis de sueños de las lectoras que escribían los mismos a la revista. Grete Stern propuso ilustrar los sueños con fotomontajes. La participación fue durante tres años, y se publicaron unos ciento cincuenta trabajos. Sin duda es la serie de fotomontajes más significativa que se hizo en el país. Los textos que ilustraba la autora eran elaborados por Germani a partir de la interpretación de la escritura de las lectoras, respetando bastante el texto original. Germani y Stern se ponían de acuerdo en el aspecto a resaltar y en la síntesis que producía él a través del título. A menudo el especialista le pedía que el fotomontaje tuviera determinadas características de diagramación, o que mostrara motivos vegetales o animales, o formas inestables, o ciertas figuras concretas en acciones específicas. Entonces la autora desarrollaba una imagen que tratando de respetar los lineamientos de la ilustración para textos pudiera llevar su punto de vista. Los fotomontajes se publicaban con un título -"*Los sueños de ambición*", "*Los sueños de máscara*", "*Los sueños de disconformidad*", etcétera.- y un comentario, escritos generalmente por Germani. El comentario se realizaba a partir de la imagen propuesta en el fotomontaje, simulando la representación verosímil del sueño, y entonces Germani enunciaba una interpretación y los consejos terapéuticos.

La figura central representada en los fotomontajes tenía que condensar las características de lo femenino y en particular de la mujer clase media y baja, es decir los sectores populares, a los que iba dirigida la revista, el ascenso al espacio público y a los medios masivos durante los años del primer peronismo.

Este personaje femenino- genérico, está presente en las imágenes de un modo explícito o implícito: puede intervenir en su propio sueño, o lo contempla a través de la selección de la autora, o ve por la lente del objetivo o el ojo de la cerradura. Una ambigua posición entre verse y participar, como la dinámica de la escritura: reconocerse en un texto general o formar parte como corresponsal. Una interesante construcción discursiva que proponía tempranamente una interacción comunicacional.

Los recursos de que se valió eran sencillos: los actores 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.”⁵

Las temáticas abordadas se desprendían de las cartas que a Germani le resultaban más interesantes para su análisis, las que ponían en evidencia la angustia, los conflictos sin resolver, una duplicación en cierto modo de la idiosincrasia femenina, que funcionaba dentro de un verosímil de época, de género, de función social, de ese eterno femenino orientado a las clases populares. Para la autora la ilustración de estos textos no era algo menor, en los fotomontajes producía tanto un ejercicio estético innovador en nuestro ambiente, como una mirada – con una cierta distancia irónica- sobre ese eterno femenino. La tradición del fotomontaje como *modalidad del arte político*, iniciado por Heartfield, tiene aquí su eco.

La mujer de *Sueños* como sujeto colectivo, está atrapada en una afectividad que ciega su vinculación no traumática con el entorno. Sin duda representa un momento de tránsito de las costumbres.

“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”⁶.

El fotomontaje se combina con el concepto de fotografía-escena, derivada de la tradición pictoralista, no tanto por su búsqueda de unicidad o aura sino por la idea de espectáculo, de escenificación de una realidad, de simulacro. La utilización de blanco y negro, y las escalas de grises unifica de alguna manera el discurso, pero depende en este caso de las restricciones técnicas de una imagen que debe someterse a la impresión de la revista. Los recursos en las yuxtaposiciones devienen de una justa comprensión de la retórica publicitaria. Frecuentemente contrasta algún elemento masculino o concreto de tamaño normal, que se ve enorme por efecto de la disminución de las figuras femeninas, como sinécdoques, comparaciones, siendo los procedimientos más usados para estas imágenes; una relación entre la metáfora y la metonimia que pareciera resumir su operatoria en forma similar al mecanismo del sueño, condensación y desplazamiento de motivos para producir un tipo de relato que ancla su supuesto descalabro lógico con el título y la escritura didáctica. La imagen se encuentra atravesada por las condiciones paradójales de la fotografía sumándose las del fotomontaje. Por lo cual se desprende una tensión entre una imagen reconocible y familiar y el extrañamiento, típico de lo onírico, o la crueldad de un estado habitual trastocado.

En *Made in England, Los Sueños del pincel, Idilio n° 101, 24/10/50*, se presenta algunos de los recursos mencionados: en primer plano una mano masculina (sinécdoque) sostiene un pincel cuya cerda está sustituida por la cabeza de una mujer con el tamaño correspondiente a la herramienta y el cabello elevado. El texto correspondiente habla de un sueño poco frecuente relacionado con la autoestima y el rol de la mujer de acompañar dando brillo a su marido. La

⁵ Priamo, Luis, *Sueños, fotomontajes de Grete Stern*, 2004, pp.18 Catálogo, Centro Cultural Recoleta, Bs. As

⁶ op cit pp.19

imagen muestra una mujer-herramienta, en el repertorio de mujer objeto, una selección paradigmática sobre cierta asimilación de imaginarios en torno a lo femenino. Este Sueño forma parte de los siete modificados, posiblemente para ser expuestos en Foto Club Argentino en 1967.

Se puede encontrar asimismo cierto eco con los procedimientos en la fotografía surrealista de continuidad espacio-cuerpo, la inscripción del espacio sobre la forma que se abre, en la que el sujeto que mira se proyecta; una especie de mirada subjetiva representada para implicar a su espectadora y compartir el punto de vista

En un sentido y operación similar encontramos *Artículos eléctricos para el hogar*, de la serie *Sueños de Dominación*, sin especificación del número de la revista. El contraste entre la gran mano masculina y la figura pequeña de la mujer se reitera, conformando un motivo frecuente para el reconocimiento de sus lectoras; nuevamente la sustitución del objeto- artefacto por la mujer.

En ambas imágenes la figura femenina, con componentes de época en su peinado, vestuario, maquillaje, se presenta como un objeto cuya vida depende del hombre.

Sirena del Mar, también sin referencia, es una composición que remite aún más a la construcción corporal de la fotografía surrealista. Con recursos semejantes las manos masculinas rodean y se prestan a tocar el fragmento de torso desnudo, la cola de la mujer, forma erótica, en el repertorio del erotismo surreal en analogía con su ausente, la sirena.

“ Se puede decir que el surrealismo ha explorado la posibilidad de una sexualidad que no estuviese fundada en una idea de naturaleza humana o de lo natural, sino por el contrario estuviese fabricada, tejida de fantasmas y representaciones”⁷

La noción de mujer, lo femenino en el surrealismo es una permanente construcción que se integra al concepto de lo informe de Bataille, a lo inclasificable, pero siempre como objeto, como representación de otro, incluso con desplazamientos de género; en Grete Stern la construcción sobre lo femenino no se basa en dichos desplazamientos o corrimientos entre los géneros, sino en una clara y didáctica presentación del imaginario sobre lo masculino y femenino y la condición inferior de la mujer, vigentes en la sociedad argentina; los desplazamientos se establecen tanto por la técnica del fotomontaje, como con los juegos retóricos y la humorada.

“ La metáfora está entre los tropos favorecidos por la retórica y se encarga de mover las mentes y cambiar o despertar sentimientos por medio de figuras del lenguaje, fomentando conexiones de las que solo es capaz el arte” (...)

“Cada cual es su propio coleccionista de arte”(…) Pero es agradable pensar que esas obras de arte originales fueron reproducidas mecánicamente en tantos números como imprimió AIZ y que cada uno de ellos fue un instrumento de las masas en la guerra contra la dictadura. El arte

⁷ Krauss, R. Op cit, pp200

es capaz de ello cuando se convierte en una extensión secundaria para la vida misma"⁸ La reflexión de Danto realizada sobre los fotomontajes de Heartfield para *AIZ* permite pensar una analogía con la serie de Grete Stern. Una serie de metáforas generalizantes permitieron tomar desde un lugar menos naturalista y más ficcional, si se quiere un repertorio de temas comunes pero vigentes, como introducir a la lectora de los sectores medios en el terreno de la expectación artística sin saberlo, ampliar su gusto estilístico y adoptar la modernidad. Esto nos lleva a la última reflexión acerca de la cultura visual de la época y el rol de las revistas

La cultura visual y la divulgación de los discursos sociales en Argentina . El rol de las revistas, en particular *Idilio*.

El período comprendido para la publicación de los *Sueños* en *Idilio* corresponde a la etapa del primer gobierno peronista. En ese complejo contexto los sectores populares entran en escena a la par de un nuevo intento de modernización de las ciudades. La tradicional familia se va transformando en la familia urbana moderna; por esos años aumenta el número de mujeres asalariadas que lucharán por sus derechos frente a un tradicional estamento patriarcal. Como señala Priamo la mujer de Stern está atrapada entre esos dos mundos. *Idilio* apareció en el contexto de revistas de la mujer como femenina, juvenil y popular, pero sobre todo romántica. Surgida en 1948, de editorial Abril, incluía fotonovelas y artículos para la mujer moderna, recetas, consejos para el hogar. Ya en la década anterior habían aparecido por ejemplo *Vosotras*, y un año antes *Secretos*, íntegramente con fotonovelas. " acaso fantaseando , como el italiano Luciano Pedrocchi, que había inventado el género en 1946, que con el tiempo la lectura de las fotonovelas induciría a los sectores populares a la lectura de los libros"⁹

Las fotonovelas de *Idilio* dieron trabajo a varios actores y actrices en ascenso; los modelos de mujer empezaban tíbiamente a modernizarse en la naciente sociedad industrializada y peronista de la posguerra en Argentina. En este sentido, los fotomontajes se presentan en cierto modo opuestos a la representación de lo romántico- femenino de la revista.

El imaginario sobre la mujer se va transformando en esos años, aparecerán entonces varias voces, por ejemplo la figura, compleja y controvertida de Eva Perón.

Con la aparición de una cultura del peronismo, se construyen una serie de representaciones opuestas y complementarias como parte de la tensión entre los sectores populares y la vieja oligarquía. Así como se genera un debate y otro tipo de acciones que llevan a la censura o la expulsión de intelectuales y figuras del espectáculo y el arte en general, en dicho campo

⁸ Danto, A., *John Heartfield y el montaje*, en *La Madona del Futuro*, 2003, pp. 42. Paidós, Bs. As

⁹ Ulanovsky, C. *Parén Las Rotativas*, pp.98, 1997, Espasa, Bs. As

artístico y en las industrias culturales se producen diversas respuestas frente a la imposición de una línea cultural basada en las tradiciones. Uno de los ejemplos más claros es la aparición del grupo Arte Concreto Invención y el movimiento Madí, en el que participa Grete Stern. La revista *Idilio* resultó un interesante espacio, como en la breve tradición de las revistas de interés general, en las que se colaban intersticialmente una serie de personajes de la cultura con discursos innovadores- el diario *Crítica* es pionero en esta modalidad-.

Como contrapartida a los fotomontajes y a la mirada fotográfica de Stern se puede hablar de una fotografía canónica, la del retrato- pose utilizada por el gobierno peronista para eternizar ese instante glorioso, para mostrar la intimidad, el alma al pueblo, sintetizando la foto familiar en la foto- retrato de celebridades, como en la incipiente tradición de la foto- espectáculo.

En este conjunto de representaciones y dispositivos de exhibición y circulación de las mentalidades, de la vieja sociedad y los grupos aluvionales, los medios gráficos desempeñaron un rol decisivo, a través de ellos se construye un imaginario de la vida sentimental. Como destaca Hugo Vezzetti, la emergencia de un yo sentimental se deposita en las revistas, no solo a través de la figura del experto sino también a través de la mujer corresponsal, un nuevo sujeto enunciativo. Esta es la clave de *Idilio*, en la cual la representación de la mujer corresponde sobretudo a la dimensión afectiva. La revista compensaba, con los desplazamientos visuales, las insatisfacciones y temores. “ En la hiperafectividad, en su condición básicamente sentimental(que no se opone a cierta inteligencia basada en la intuición y el instinto) radicaría a la vez su debilidad y fuerza, en todo caso su naturaleza esencialmente diferente a la del varón”¹⁰

El tipo de interpretaciones realizadas más sobre la base de Jung que sobre Freud, destacaba las características de un imaginario colectivo y un sueño tipo que homogeneizaba y construía ese femenino complementario a las intervenciones de Grete Stern. Como la mayoría de los discursos sociales y las prácticas científicas que se divulgaban en estos medios se mezclaban tópicos, registros y textualidades diversas; así se fueron instalando saberes, percepciones y representaciones en los que se entretrejía aspectos de la modernidad sobre algunas tradiciones.

Bibliografía

- Barthes, R., *La cámara lúcida*, 1994 Paidós, Bs. As
Danto, A., *La Madona del Futuro*, 2003, Paidós, Bs. As
Devoto y Madero, comp., Historia de la Vida Privada en la Argentina, 1999, tomo 3, Vezzetti, H, cap. *Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas*, Taurus, Bs. As.
Dubois, P., *El acto Fotográfico*, 1994, Paidós Bs As

¹⁰ Vezzetti, H, *Historia de la Vida Privada en la Argentina*, 1999, tomo 3, pp. 187, cap. *Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas*, Taurus, Bs. As.

Krauss, R., *Lo Fotográfico, para una teoría de los desplazamientos*, 2002, Gustavo Gili, Barcelona

Stelzer, O., *Arte y fotografía*, 1983, G.G., Barcelona

Priamo, Luis, *Sueños, fotomontajes de Grete Stern*, 2004, Catálogo, Centro Cultural Recoleta, Bs. As

Priamo Luis *Grete Stern: Obra fotográfica en la Argentina*, Fondo Nacional de las Artes, Argentina, 1995.

Ulanovsky, C. *Paren Las Rotativas*, 1997, Espasa, Bs. As

Imágenes





Currículum Vitae

^

de Rueda María de los Angeles

e-mail: lelepablo@argentina.com

Profesora en Historia de las Artes Plásticas.

Licenciada en Historia de las Artes Plásticas

Magister Teoría y Estética del arte resolución D-27/1996

Facultad de Bellas Artes U.N.L.P

Titular ordinaria Cátedra Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación Contemporáneos

Adjunta ordinaria Cátedra Historia de las Artes Visuales I-III

Fac. Bellas Artes UNLP

Docente investigadora cat. 2

Directora interina IHAAA

Directora del proyecto de investigación : Múltiples/ múltiples: relaciones entre artes, tecnologías y discursos sociales en Argentina FBA UNLP 1/1/04 al 31/12/06