

Tecnologías comunicacionales y procesos culturales modernizadores:

El lugar de la fotografía en la revista *Sur* durante la década del '30.¹

Por *Rubén Biselli*

Docente-Investigador de la Escuela de Comunicación Social - UNR

Indagar en torno al lugar que la *fotografía* ocupó en las páginas de *Sur* durante los años '30 -en tanto que tecnología comunicacional y gráfica, en tanto que arte todavía por entonces (en la Argentina especialmente) en vías de canonización, en tanto que práctica expresiva decididamente moderna y en tanto que objeto de una teorización estética modernizadora- impone dos tareas esenciales: por un lado, identificar los usos que hizo *Sur* de la fotografía como entidad gráfica específica y construir un marco explicativo tanto de dichos usos como de los "no-usos" que aquéllos, de manera implícita, tornan evidentes; por otro, dilucidar en los diversos artículos y notas en los que -de manera central o marginal- aparecieron en la revista reflexiones teóricas, críticas o ensayísticas sobre fotografía, posiciones convergentes y divergentes en torno a sus potencialidades estéticas y expresivas, que pudieran ser puestas en correlación, con teorías y estéticas fotográficas contemporáneas, con otros proyectos estéticos, culturales e ideológicos que fueron concretizándose en las páginas de la revista durante aquella década, y con aspectos específicos del entramado cultural argentino de aquellos años. Impone en segundo lugar, por supuesto, pensar nexos entre dichos usos y dichas posiciones teóricas y estéticas.

Es en tal sentido que deben leerse las notas que siguen:

1. La presencia de fotografías en las páginas de *Sur* durante su primera década va a depender del entrecruzamiento inextricable de tres factores determinantes: una decidida valoración positiva de la fotografía tanto en su condición de tecnología documental con aptitudes propias, como en su carácter de práctica artística de pleno derecho², el explícito proyecto de publicar una revista "de calidad" de acuerdo a los estándares de las mejores revistas estadounidenses y europeas³, y las limitaciones financieras que fueron acompañando el devenir de *Sur* casi desde sus inicios⁴.

Si los dos primeros factores llevaron a que, desde el primer número, las fotografías delimitaran en *Sur* un territorio discursivo mucho más diversificado que el de la mera ilustración y a que el soporte de las mismas (inclusive en las publicidades, la mayoría de las veces) fuera exclusivamente un papel satinado -sin dudas más costoso que aquél en que se imprimían los artículos- apto para satisfacer una

buena visibilidad tanto de detalles como de matices tonales, el último hizo que el número de fotografías publicadas fuera disminuyendo de manera ostensible hasta llegar a un N° 6 del Otoño del '32 -aparecido en plena crisis financiera de la revista- que ya no contendrá absolutamente ninguna "lámina fotográfica". A partir de allí, y hasta el fin de la década -más allá de algunas publicidades ilustradas que seguirán teniendo cierta continuidad-, la aparición de fotografías en *Sur* -que, recordemos, es ahora una publicación mensual- no sólo será ocasional⁵, sino que su ausencia se hará evidente frente a la temática de ciertos artículos.⁶

El análisis de las prácticas editoriales de la *Sur* de los '30 concernientes a la publicación de fotografías debe centrarse, pues, casi de manera exclusiva, en sus cinco primeros números. Se trata, por cierto, de un episodio muy breve en la dilatada historia de la revista y debería verse en él no la realización acabada de una política editorial, sino más bien el planteamiento de un curso de acción, la obertura de un proyecto inconcluso, que la falta de recursos económicos impidió profundizar. Sin embargo, aun en su misma brevedad, implicó, en alguna de las modalidades que supo adoptar, una intervención decididamente innovadora en el campo cultural de su época.

2. Al contrario de lo que una lectura apresurada pueda hacer suponer, o de lo que algunos críticos de la época apreciaron⁷, las fotos de los primeros números de *Sur* no tienen en absoluto una mera función decorativa. Más allá de la uniformidad impuesta tanto por su soporte de edición -el papel satinado al cual ya hemos hecho referencia- como por el hecho de aparecer reunidas, muchas veces, en una especie de cuasi-separata, se hacen cargo, en realidad, de funciones discursivas claramente diferenciadas: la "ilustración" de artículos y notas de la revista; la "difusión" de las artes plásticas y, algunas veces, de la naturaleza (geográfica, botánica) argentinas y -en menor medida- latinoamericanas; la promoción de la fotografía misma como práctica artística moderna de pleno derecho. Toda foto aparecida en *Sur* durante este período ejercerá alguna -o varias simultáneamente- de estas funciones específicas: una pequeña tipología de tres clases, fundamentada, insistimos, no en diferencias genéricas o temáticas sino en estrictas funciones discursivas desempeñadas en el espacio textual de la revista, queda delimitada, así, pues, con una cierta precisión.

3. *La fotografía como ilustración de artículos y notas* será el más clásico, editorialmente hablando, de entre los usos de las fotos en *Sur*, y será también el único que sobreviva a la crisis financiera del N° 6. Caracteriza a este uso discursivo de la fotografía, exclusivamente, el hecho de que las mismas plantean *algún tipo de relación* con artículos de la revista. No interesan para caracterizar el mismo, pues, ni la modalidad específica de la relación, ni el género fotográfico ni el carácter anónimo o firmado de la foto en cuestión. Sí sirven estos criterios para pensar dominancias y elecciones ligadas a proyectos editoriales específicos.

La gran mayoría de estas fotos tienen que ver con plantear una representación icónica precisa de algún fenómeno natural o cultural del que trate el artículo, allí cuando la naturaleza misma de dicho

fenómeno se vea clarificada, especificada, o ejemplificada por la imagen fotográfica en cuestión. Nada más lejos de la "foto-adorno": *Sur* está convencida de las insustituibles aptitudes cognoscitivas de la fotografía en lo referido, fundamentalmente, a la reproducción del aspecto general y de detalles específicos de la apariencia visual de las cosas, y se sirve de ella para complementar algunos de sus artículos cuando lo tratado aluda necesariamente a dicha apariencia. Así, la mayoría de estas fotos acompañarán⁸ a artículos y notas referidos a pintura, arquitectura o a las artes plásticas en general y heredarán las constricciones formales y materiales -otras de las razones por la apuesta por la reproducción de primerísima calidad⁹- de las ilustraciones fotográficas que circulan por los libros de arte y los tratados o las historias arquitectónicas; algún trabajo antropológico y algún ensayo de alusiones geográficas también recurrirá a este tipo de foto postulando un uso afín.

Muy escasos en cambio serán -lo cual revela, en negativo, la misma política editorial- los usos ilustrativos donde lo cognoscitivo ocupe un lugar anecdótico: tan sólo, algunas pocas veces, puede encontrarse la foto -o la reproducción de alguna pintura- de algún escritor o artista del que trate un artículo, o del espacio físico en el que desarrolla o hubo desarrollado su tarea.

De igual manera, la casi totalidad de las fotos que entran dentro de esta categoría son anónimas: el nombre de autor queda reservado en *Sur* para las fotos consideradas "artísticas".

Este anonimato es un síntoma más de la escisión que *Sur* no cesa de marcar entre lo que en sus índices nombra como "láminas fotográficas documentales" y "láminas fotográficas artísticas" -escisión que remite a su vez al ambiguo estatuto semiológico e institucional de la imagen fotográfica- y refuerza el enigma en torno al origen de estas fotos: ¿cómo llegaron a *Sur*?, ¿cuáles fueron producidas para *Sur* y cuáles reproducidas en ella?. De hecho no caben dudas sobre el origen privado de algunas, sobre el carácter de protocolo científico de otras, pero la incerteza en torno al origen se cierne sobre muchas: esas fotos que ilustran textos casi geográficos, ¿fueron tomadas por los viajeros o sacadas de algún archivo de imágenes?, las reproducciones de cuadros de pintores argentinos sobre los que se escribe -y lo mismo sucederá con aquellos sobre los que *no se escribe* a las que nos referiremos en el apartado siguiente- ¿fueron producidas para la ilustración de las notas, sacadas de catálogos, extraída de archivos de los propios pintores?. Nada cierto puede decirse al respecto

Lo único que puede constatarse es que sólo aparecen firmadas cuatro "láminas fotográficas" relacionadas con algún artículo publicado en la revista. Y sin dudas sucede porque ocupan un lugar ambiguo en nuestra clasificación o, para ser más precisos, entran en una y otra categoría a la vez -difunden la obra de un fotógrafo, *pero al mismo tiempo*, ilustran un determinado artículo- o bien, porque, por diferentes motivos, son excepcionales en el contexto mismo de las fotos de *Sur*. O por ambas cuestiones a la vez. Se trata de dos fotomontajes de Víctor Delhez, uno de los fotógrafos cuya obra *Sur* difundirá en los primeros números, producido a partir de fotos de inscripciones de carros para ilustrar, en el N°1, "Séneca en las orillas" de Borges (que analiza dicho género discursivo popular, ya en vías de desaparición por aquellos años) y que constituye la única foto-ilustración -más bien se trata aquí de un trabajo de orden fotográfico- que aparece como *explícitamente* producida para ilustrar un artículo de la

revista; de una foto nocturna de Buenos Aires firmada "Gómez" que parecería invertir en el N° 7 de abril del '33 -paradojalmente cuando *Sur* abandona la publicación sistemática de fotos- la relación texto/ imagen del resto de las "ilustraciones": un texto de Wladimiro Acosta ,que analiza y explica las potencialidades de la fotografía para suplementar la visión humana y crear mundos visuales alternativos, ocupa con letra diminuta el espacio de una de las páginas satinadas destinadas a las fotos, rodea a la pequeña fotografía bajo un título común : "El mundo de los hombres invisibles" ,y como generándose a partir de ella, adquiere casi el estatuto -no existe otro ejemplo en *Sur*- de un breve y modesto comentario de la misma; de un fotomontaje de Valentine Hugo: "Retratos (del grupo surrealista)" que integra la "contribución surrealista especial para *Sur*" del N° 19 de abril del '36 cuya excepcionalidad, en *Sur*, radica en que figura en el Índice de dicho número -y se postula por lo tanto una lectura en ese sentido- como *uno más* de los artículos surrealistas que integran el "dossier", con su respectivo nombre de autor; y, por último, de un fotomontaje de Horacio Coppola -el otro de los fotógrafos argentinos cuya obra fuera divulgada por los primeros números de *Sur*- "Fotografía" presentado en el "II Salón de Artistas decoradores" y que la revista publica para acompañar una nota sobre dicha exposición en el N° 34 de julio del '37, nota que, tal como lo hemos explicado en la Nota 8, es la *única* referida a alguna muestra artística que fue acompañada de ilustraciones. Por su doble estatuto funcional deberemos volver, más adelante, sobre algunas de estas fotos.

4. Desde el primer número, *Sur* publica en sus páginas fotografías que no plantean ninguna relación de tipo ilustrativo con artículos específicos de la revista pero que, lejos de aparecer como mero "adorno"¹⁰deben ser leídas en el marco de sus designios editoriales. Se trata de *fotografías que funcionan como instrumento de difusión de la naturaleza y del arte argentinos y latinoamericanos*

Así, en el N° 1 una serie de fotos aluden al paisaje argentino o algún ejemplar de su flora más representativa, sin que estos temas sean materia de ningún artículo específico. Son en general fotos *convencionales* de "vistas" argentinas acompañadas de leyendas que las indentifican "geográficamente": "Paisaje de las pampas" o "Paisaje andino" por ejemplo, aunque aparecen también un par de fotos de un palo borracho firmadas por Delhez que constituyen decididos estudios de orden casi abstracto -sobre texturas, formas y juegos lumínicos- y que por cierto escapan a dicha convencionalidad.

¿Qué hacen esas fotos en *Sur*, sobre todo las "no-artísticas", carentes de todo valor plástico, dotadas inclusive de un potencial informacional dudoso?. No es difícil entreverlo si nos detenemos con cierta atención en sus primeros números: intentan desplegar, sin dudas, desde un punto de vista icónico y más allá de sus méritos específicos, para ese *público internacional de la revista* -que puede llegar a preguntarse como su colaborador Drieu en ese mismo N°1 "¿Qué es la Argentina?"- ciertos significados aludidos por el significante *Sur*. Los propósitos editoriales de la revista -y sobre todo de la directora- no deben circunscribirse al mero intento de "elevación de nivel", actualización y/o modernización de la cultura argentina a través de la difusión *entre un público exclusivamente argentino* de los trabajos de escritores y artistas europeos o estadounidenses -o de otras nacionalidades: pensemos en el lugar de Tagore en *Sur*-

o, en menor medida, argentinos y latinoamericanos. También quería ser, en sentido contrario, un vehículo de difusión entre europeos, norteamericanos y otros latinoamericanos, de cierta naturaleza y cierta cultura argentinas y, subsidiariamente, latinoamericanas. La lectura de artículos, cartas y relatos autobiográficos de Ocampo, ya en la revista, ya publicados a posteriori en sus libros, no cesan de volver sobre esa naturaleza desorbitada, inédita, imponderable, que constituiría el verdadero "tesoro" que América -y como *exemplum* privilegiado por cuestiones de nacimiento, de conocimiento y de afecto: la Argentina- tendría para ofrecer al mundo. Naturaleza que, siguiendo los más estrictos parámetros de la estética romántica de lo *sublime*, proveería los recursos para una *experiencia estética* tan profunda y válida como la que Europa sería capaz de desencadenar a partir de sus producciones culturales. Imposibilitada de suscitar en los europeos (o en los argentinos en supuesta relación de extranjería con su propio país: lo mismo da¹¹) la experiencia de un contacto directo con la naturaleza argentina¹²-y sin dudas comprendiendo que sus palabras sólo podrían brindar una versión del *efecto* de dicha experiencia- Ocampo intentó probablemente ponerla "ante sus ojos" -lo cual, por otra parte, constituye otro indicio no menor del valor que V.O. otorgaba a la fotografía- con esas torpes fotos de paisajes dispersas por las páginas de *Sur*. Lamentablemente, no teniendo a mano ningún Ansel Adams -la cosa salió un poco mejor, por cierto, con el palo borracho de Delhez- se debió recurrir a esas fotos de folleto turístico cuya funcionalidad discursiva no fue comprendida y que dieron pie a ciertas burlas implícitas o explícitas en los días del lanzamiento de la revista.¹³ En el N° 4, sin embargo, estas fotos de paisajes y de flora que retornan una vez más: "Remoto norte argentino", "Calle de Humahuaca" o "Cardón", si bien continúan ejerciendo la misma función discursiva y siguen presentado el carácter de anónimos, están dotadas de un valor plástico sin dudas superior.

También desde el N° 1, otras fotos que no refieren al paisaje o a la flora argentina aparecen en *Sur* desprovistas de relación con artículos de la revista y destinadas a cierta política de difusión. Se trata de láminas fotográficas que reproducen obras plásticas -pinturas, grabados, dibujos- argentinas y latinoamericanas o de "tema" argentino o latinoamericano¹⁴. Hay dos que reproducen una pintura y un grabado que tematizan la Argentina del s. XIX -aunque seleccionados por cierto desde el gusto estético del XX- pero la gran mayoría son fotos de trabajos de plásticos latinoamericanos del s. XX que adhieren a estéticas vanguardistas o modernistas: Gutierrez, Tarsila de Amaral, Rivera, por ejemplo. Esta opción por la difusión de este tipo de arte como "imagen" de la Argentina y de América Latina tampoco es casual y nuevamente aquí las opiniones de Ocampo parecen haber sido decisivas: si para la directora de *Sur* cierta dimensión y calidad de su naturaleza dotaba a América de una superioridad sobre Europa, la juventud de este continente en el marco de la cultura occidental y el desarraigo constitutivo de sus habitantes de origen europeo, lo destinaría -a diferencia, nuevamente, de Europa- a la implantación y el desarrollo de la cultura moderna.¹⁵ Y es precisamente en esta encrucijada donde confluyen arte y modernidad -que la tecnología potenciaría- donde hay que buscar los fundamentos para el tercer grupo de nuestra pequeña tipología: el constituido por aquellas fotografías que delimitan en *Sur* un espacio propio para un arte moderno en vías de consolidación.

5. Un último grupo de las fotografías publicadas en *Sur*, que en varios casos abarca a fotografías que también cumplen con funciones discursivas propias de los otros dos grupos que integran nuestra tipología, está constituido por *fotos o fotomontajes "artísticos" -firmados o de evidente atribución a un autor-, publicados con la clara intención de difundir la obra de algún fotógrafo específico y, sobre todo, de promover a la fotografía -a cierta fotografía, para ser precisos- como arte moderno insoslayable.*

La primera *obra* fotográfica que *Sur* difunde pertenece a Víctor Delhez. Algunos de sus trabajos, como ya dijimos, constituyen los únicos *indubitablemente* realizados para ser publicados en *Sur*. Los publicados en el N° 1 -los fotomontajes en torno a las inscripciones de carros y el palo borracho fotografiado desde ángulos diversos-, a los que ya nos hemos referido, son radicalmente diferentes pero ambos remiten a tendencias renovadoras de la fotografía estadounidenses y europeas: específicamente el movimiento de los "straight photographers", la fotografía alemana de entreguerras ligada directa o indirectamente a la *Bauhaus*, y la práctica europea del fotomontaje que abarca un amplio espectro que va desde la fotografía surrealista a los trabajos antinazis de John Heartfield. Precisamente, los fotomontajes (usamos este término, por cierto ambiguo desde el punto de vista técnico, en su acepción más general) aparecidos en el N° 2 constituyen la mayor producción editorial de *Sur* destinada a la difusión de la fotografía artística o más bien de trabajos artísticos producidos a partir de material fotográfico. Se trata de una serie, que se extiende a lo largo de la revista, de lo que podríamos denominar "paralelismos fotográficos" que, en el interior de una página o en páginas enfrentadas, pone en relación comparativa, atendiendo a la equivalencia de estructuras formales, productos culturales (arquitectónicos -por lo general "no-occidentales": amerindios, orientales-, industriales, etc.) con formas naturales amplificadas muchas veces o producciones culturales provenientes de culturas radicalmente diferentes. Por ejemplo: "Pagoda del templo Sung-Yüeh-sen en el Sung-shan, China y el Equisetum Hiemale: planta invernal, ampliada 20 veces"; "Engranaje expuesto en la exposición de Artes Industrias Británicas, 1931 (en Buenos Aires) y un corte de raíz ampliado 20 veces"; "Callejón de Loreto (en el Cuzco) y Pasaje de Baier (gran puente de acero)". Estos "paralelismos" no llevan firma, pero como también aparecen varias fotografías firmadas por Delhez de productos expuestos en la exposición mencionada en el segundo ejemplo, es dable suponer que este fotógrafo fue el responsable de los mismos. Nuevamente, como en el caso de las fotos del palo borracho, es una búsqueda formal claramente ligada a la abstracción lo que está detrás del trabajo fotográfico, aunque aquí se pone en evidencia el impacto no de la "straight photography" sino de la fotografía alemana de la República de Weimar, tanto en la afición a fotografiar productos industriales en busca de parámetros formales inéditos como en la vindicación de la fotografía científica (microscópica, infrarroja, macroscópica, estroboscópica) en tanto que reveladora de un inusitado universo de formas y texturas que desplegarían cierta modalidad de la belleza literalmente oculta al ojo humano y que sólo la cámara puede hacer accesible¹⁶.

La otra *obra* publicada fue la de Horacio Coppola, de quien nos ocuparemos en el próximo apartado. No hay más *obra* publicada, pero sí dos fotos aisladas que aparecen firmadas y que ya han

sido comentadas porque entran, aunque de manera singular y conflictiva -ya lo explicamos-, en el grupo de las fotos ilustrativas. Ambas entablan también, sin embargo, continuidades formales, genéricas y hasta temáticas con las *obras* que acabamos de nombrar. La foto nocturna de Buenos Aires firmada Gomez, vuelve sobre una ciudad insólita y secreta y tanto ella como la nota que la complementa y la comenta, aluden a los procedimientos y las técnicas fotográficas que más que registrar fielmente lo que el ojo ve, permiten revelar -y a veces, incluso, inventar- una realidad ajena a la mirada humana; el fotomontaje de Valentine Hugo sitúa este procedimiento artístico -usado por Coppola, usado por Delhez- en el contexto mismo de una de las estéticas que más explotaron sus potencialidades: el surrealismo.

6. A diferencia del ignoto Delhez, de quien no quedan huellas en las historias de la fotografía argentina, Horacio Coppola consolidará una obra y una trayectoria reconocidas internacionalmente y sus relaciones con el grupo *Sur* trascienden -hacia el pasado y hacia el futuro- la mera publicación de su serie de fotos.

Antes de la aparición de *Sur*, Coppola integra formaciones culturales de Buenos Aires ligadas a la difusión artística y, fundamentalmente, a la promoción de otro arte en vías de consolidación: el cine. Preside, en 1929, la Comisión Fundadora del Primer Cine Club de Buenos Aires y funda, en 1930, la revista cultural *Clave de Sol* con Maiztegui, José Luis Romero y Jorge Romero Brest, en la que se ocupa fundamentalmente de cine. Amigo de Borges, quien también colabora en *Clave de Sol*, es el autor de las dos únicas fotografías de esquinas palermianas que integran, como láminas ilustrativas, la primera edición del *Evaristo Carriego*.¹⁷

Es de este Coppola con una cierta presencia en los espacios culturales de Buenos Aires, de quien *Sur* publica en su N°4 (Primavera 1931) una especie de reportaje abstracto de la capital argentina llamado "Siete temas, Buenos Aires" donde alternan fotos aéreas y encuadres inusitados al servicio de efectos lumínicos y compositivos. El reportaje continúa en el N° 5 (Verano 1932) donde las cornisas de Buenos Aires son el pretexto para descubrir un mundo secreto de precisos paralelismos formales y de pequeñas ironías urbanas.

Más allá de las diferencias en los estilos y en las temáticas, la búsqueda de efectos visuales sorprendentes, la transfiguración del referente fotográfico en un despliegue de formas, ritmos y contrastes lumínicos y también la influencia -o al menos la sincronía creativa¹⁸- de la escuela alemana, del segundo Stieglitz y de sus "sucesores" (Strand, Weston, etc.) son tan consustanciales a estas fotos como lo eran a las fotos de Delhez.

Pero en las fotos de Coppola hay algo más. Por un lado, la libertad de sus encuadres y la ubicuidad urbana de sus temas no son sólo el resultado de la adscripción a una estética, sino, también, de la experimentación gozosa con una nueva tecnología: la cámara Leica de 35 mm. que Coppola acaba de traer de su primer viaje a Europa; por otro, el tema de sus fotos no es una mera excusa para la experimentación formal: hay un claro designio de redescubrir Buenos Aires, de repensarla a través de la cámara.¹⁹ De allí, el título de la serie; de allí, que las fotos indaguen zonas muy diferentes de la ciudad (el

Centro, el Riachuelo, Almagro, Belgrano) y que las leyendas insistan en identificarlas, precisamente al mismo tiempo que las búsquedas formales transfiguran radicalmente el referente; de allí la necesidad de encontrar un territorio urbano inexplorado -las cornisas-, de colonizarlo y fijarlo con la cámara, de devolverlo a los otros metamorfoseado -a través del hallazgo de paralelismo inesperados- por la propia mirada.

La relación de Coppola con *Sur* no culmina aquí. De vuelta de su segundo viaje a Europa, de sus estudios en la Bauhaus, de su afianzamiento como fotógrafo de arte, de su casamiento con Grete Stern, *Sur* organiza en su sede una exposición de sus fotografías y de las de Stern que, de hecho, deviene la primera exposición de fotografía "moderna" en la Argentina²⁰ y que será comentada en la revista con una larga nota de Jorge Romero Brest -sobre la que volveremos. Por último, como ya comentamos, la revista publica para ilustrar su reseña del II Salón de Artistas decoradores del '37 un fotomontaje de Coppola expuesto en la muestra. "Fotografía" interesa en el contexto de este grupo, no sólo porque se suma a los fotomontajes de Delhez y de Hugo -ya citado- sino porque su tema es precisamente la *modernidad* que, como macro-isotopía, reúne dos unidades temáticas que no cesan de reaparecer en *Sur*: el cine, la pintura moderna, con otra que es, en realidad, el fundamento de ambas y de la que la revista sólo se ocupará tangencialmente, por ejemplo, en las fotos de Coppola que hemos analizado y en los artículos de urbanismo (los de profesionales, y los amateurs de la directora): la ciudad moderna.

7. Si la publicación de estas series de fotos permite leer una intención de *Sur* (ejecutada con decisión, para decirlo brevemente, hasta que el dinero no alcanzó para seguir haciéndolo con calidad) de contribuir a una consagración definitiva de la fotografía en tanto que arte autónomo moderno de pleno derecho en Argentina y Latinoamérica, es porque varios artículos y actividades no editoriales de *Sur* diagraman un preciso contexto para ello: es con su análisis que culminaremos estas notas.

Ya comentamos, a este respecto, que *Sur* organizó en su propia sede una muestra de los fotógrafos Grete Stern y Horacio Coppola que el crítico Romero Brest designa en una larga nota -a la cual ya nos referimos, que se publica en el N° 13 de Octubre del '35 y que constituye sin duda uno de los primeros ensayos argentinos de importancia sobre cuestiones de estética fotográfica- como lo que "es acaso la primera manifestación seria de "arte fotográfico" que nos es dado ver". Por su parte, el texto de Romero Brest puede considerarse -en los marcos del período de la revista que estamos estudiando- el último eslabón -y el más elaborado- de una cadena de artículos y notas que toman a la fotografía moderna -precisemos: a la fotografía surgida de las transformaciones artísticas y técnicas de las dos primeras décadas del siglo XX- como objeto de reflexión central o lateral.

Dicha cadena comienza en una larga nota que la directora escribe en el N° 1, "La aventura del mueble", en la que la defensa de la fotografía como arte se inscribe en el marco del relato de una visita a la galería del fotógrafo estadounidense Stieglitz, "An american place", y de un encendido elogio de los valores estéticos de sus fotos y continúa en el N° 3 del Invierno del '31 con el artículo de Lewis Mumford "El arte en los Estados Unidos", donde un apartado entero es dedicado a la obra de Stieglitz, para

completarse con las digresiones en torno a las potencialidades científicas y ficcionales de cierto cine y de cierta fotografía que en "El mundo de los hombres invisibles" -Nº 7, de abril del '33- hace Wladimiro Acosta.

Muy diferentes entre sí, estos artículos comparten algo más que un obvio interés por la fotografía: todos reflexionan, de alguna manera, sobre lo específicamente fotográfico; todos relacionan, en algún modo, fotografía con modernidad; todos se detienen, inevitablemente, en los vínculos entre tecnología y arte. No hay que ver en ello, sin embargo, una coherente sucesión de artículos que se responden unos a otros. Se trata, más bien, de una suerte de consecuencia inevitable del encuentro de ciertos intereses personales (de la directora, por ejemplo) y del poder persuasivo de algunos intelectuales en el universo-*Sur* (Waldo Frank, Le Corbusier, o los grandes arquitectos de la Bauhaus, por ejemplo) con una transformación tal -desde fines de la segunda década del siglo- de la fotografía artística europea y estadounidense (con sus "adyacencias" publicitaria y periodística) que, al mismo tiempo que hace imposible la supervivencia del pictorialismo epigonal de la fotografía argentina autoconsiderada "de arte", impone una "agenda" teórico-especulativa casi ineludible.

8. A diferencia de la política habitual respecto a literatura, donde la difusión de la obra de autores de ficción o poetas suele ser acompañada de ensayos críticos, y a diferencia incluso de la atención plural que pintores y músicos contemporáneos consagrados reciben en la revista, Alfred Stieglitz fue el *único* fotógrafo de reconocimiento internacional consolidado del que se ocupa *Sur* a lo largo de esta década - como ya expresamos- en la nota de Ocampo y en el artículo de Mumford. Es Waldo Frank -uno de los mentores extranjeros de *Sur*- quien media entre estos trabajos y *Sur*: es sin dudas quien patrocina la publicación del texto de Mumford y es quien pone en contacto a Ocampo con Stieglitz, tanto intelectual como personalmente. Y no se trata de un dato menor: hacia los '30 Frank es quizás el intelectual estadounidense que con más fervor ha impulsado una interpretación y valorización de la obra de Stieglitz que trascendiera el campo de la historia de la fotografía para situarse en el territorio de la crítica cultural. Frank sostenía que, más allá de sus méritos técnicos, dicha obra debía ser entendida como una de las concretizaciones más plenas, en el terreno del arte, de una nueva cultura estadounidense, al mismo tiempo radicalmente moderna y profundamente americana.²¹

Es esta interpretación, sin dudas, la que guía tanto las páginas dedicadas a Stieglitz en "La aventura del mueble", como la reescritura de esas páginas como "Testimonio" tres años después²² y la que, variaciones de matices mediante, también está en el horizonte del texto de Mumford.

Comentario libre a *Précisions* de Le Corbusier, "La aventura del mueble" no cesa de clamar por una transformación del amoblamiento que acompañe las innovaciones de la arquitectura moderna según los parámetros impuestos por ésta: funcionalismo, despojamiento y racionalidad. Se promueve, en resumen, una "aventura del mueble" que siga los dictados ineludibles de la *modernidad* y que corte amarras para siempre con el pasado: ni muebles antiguos (reales o simulados), ni objetos inútiles que abarrotan las habitaciones bajo excusa de decoración. Es en este contexto, saturado literalmente por las

connotaciones de "lo moderno", que aparece la primera mención a la fotografía en las páginas de *Sury* en el que se inscriben las páginas dedicadas a Stieglitz.

Nueva York decepciona, cuenta Ocampo: el amoblamiento y la decoración de sus casas "no responden generalmente a ningún sentido de lo moderno"²³. ¿Por qué decepciona?: sin dudas porque traiciona su voz "auténtica" -aquella sí escuchada en su opción por los rascacielos-, el destino americano que le corresponde, que no es otro, para Ocampo que el de la modernidad:

"Si los americanos del Norte hubiesen tenido el valor de arreglar sus interiores con la misma sinceridad que han desplegado al construir sus rascacielos (hay algunos feos, pero los hay también admirables y el conjunto es de una violencia magnífica), seguramente encontraríamos hoy, allí, algo menos banalmente europeo".²⁴

Ahora bien, en el medio de hoteles y de casas plagadas de Chippendales o Luises varios, un pequeño "interior" asume su destino americano, en paralelo, explicitado al final de la nota, con la propia casa moderna que Ocampo se ha hecho construir en Palermo Chico. Es *An american place*, la galería de arte que Alfred Stieglitz posee en la ciudad:

"Al cruzar esa puerta me sentí bruscamente en mi casa: paredes de un blanco-gris, ningún mueble, espacio, luz".²⁵

Es precisamente en ese lugar donde aparecen sus fotos, ante los ojos de la narradora y ante los del lector. Un avatar auténticamente americano de la modernidad:

"Stieglitz, de quien Frank ha dicho: "Es hoy, quizás, nuestro único gran artista / (...)*An american artist* ese Stieglitz que había impuesto a la máquina la curva de su espíritu. El primero sin duda alguna"²⁶

La fotografía cierra en este texto una serie que da cuenta de modalidades americanas de ejercicio de la modernidad -como los rascacielos, como los interiores despojados y luminosos- y como tal se abre -en el americanismo²⁷ optimista de Ocampo, también de cuño frankiano- hacia un futuro propio de este continente, del que Stieglitz sería una especie de pionero: el primero que habría hecho de la fotografía arte, el que hace fotos que ningún europeo podría imitar.²⁸ Sin decirlo nunca explícitamente, el texto no cesa de desplegar, una y otra vez, procedimientos indirectos destinados a afirmar que la fotografía es o debería llegar a ser un arte esencialmente americano, es decir *esencialmente moderno*.²⁹

No parece sencillo para Ocampo, sin embargo, afirmar sin más el carácter de arte mayor de la obra de Stieglitz³⁰, ni aún desde la coartada de la modernidad: es como si todo el tiempo las objeciones que históricamente impugnaron la idea de la fotografía como arte -ligadas a ciertas categorías tradicionales de análisis de las producciones culturales- la asediaran y debiera conjurarlas. ¿Se puede hablar de arte cuando una máquina produce la imagen?; ¿se puede hablar de expresión cuando se está condenado al registro literal?. V.O. apenas roza la cuestión y se escapa por el lado de la genialidad del artista incomparable, porque de hecho este escape le permite mantenerse en el dominio de lo ambiguo. La máquina sería la herramienta que permitió a Stieglitz captar algo de su sueño en la realidad pero

dicha máquina debió ser “ennoblecida” por sus manos, transformada por la “curva de su espíritu”, dominada de hecho por el genio artístico. Inexorablemente, la cámara capta la realidad “más chata” con “implacable exactitud”, pero a través de ello el artista de genio logra la expresión, aunque nuevamente aquí la ambigüedad se impone: en un párrafo es *su* “sueño” el que se expresa a través de la realidad más banal; en otro, es la belleza oculta en las “cosas opacas” la que logra expresarse a través del fotógrafo de genio.

Con otros tonos y otras “soluciones”, con menos dudas o ambigüedades o con mayor ligereza, los otros escritos sobre fotografía aparecidos en *Sur* volverán sobre las justificaciones o los alcances de la fotografía como arte, con el horizonte ineludible de la presencia de la maquinización, con las tensiones entre expresión y registro. En definitiva, ninguno de los artículos, aun defendiendo las potencialidades estéticas de la fotografía, deja de responder -central o marginalmente, con mayor o menor conciencia- ciertas preguntas recurrentes: ¿puede una obra fotográfica llegar a ser considerada arte?, ¿en qué condiciones?, ¿qué la caracterizaría como un arte autónomo?.

En realidad esta cuestión resuena en “La aventura del mueble”, y en todos los artículos dedicados a la fotografía en *Sur*, porque está instalada en la agenda cultural internacional de los veinte y de los treinta. No sólo por la institucionalización todavía incipiente de la fotografía artística, sino porque impugnada la solución pictorialista -en sentido amplio- del problema (“la fotografía devendrá arte pareciéndose a la pintura”, ya sea interviniendo sobre el referente, sobre las condiciones ópticas apropiadas de la cámara, sobre el negativo, sobre la impresión) por las más exitosas de las “revoluciones” fotográficas que se sucedieron desde fines de los años ‘10, la cuestión, ya presente en los debates del origen, resurge con virulencia (aun cuando algunos términos cambien: muchos eludirán o rechazarán el término “arte”; de hecho las cosas no cambiaron demasiado porque los debates fueran en torno a la especificidad de un “medio de expresión” o lexemas afines: el debate siguió siendo sobre estética y sobre potencialidades semióticas) y no cesa de circular por un par décadas, con no poco dogmatismo, por los escritos de fotógrafos, teóricos y críticos. Nadie parece estar en territorio asegurado, al respecto, por esos años; nadie tampoco parece poder obviar la cuestión.

9. En el N°3 del Invierno de 1931 aparece en *Sur* un largo artículo de Lewis Mumford, “El arte en los Estados Unidos” cuya segunda parte está dedicado a la “Época contemporánea”; su “Apartado 5”, de un par de páginas, analiza, como ya anticipamos, la obra de Alfred Stieglitz³¹.

Al igual que en el texto de Ocampo, la obra de Stieglitz es pensada y valorizada en tanto que arte esencialmente moderno, pero insistiendo en este caso en su contigüidad con otras producciones de orden técnico y tecnológico, en su idiosincrasia netamente *norteamericana* y en su valor específico en la historia de la fotografía.

En tanto que una de las “dos fuentes de placer” que “la máquina nos ha proporcionado” (la otra la conformarían “los grandes monumentos de la ciencia física y de la exacta tecnología”), no caben dudas que para Mumford la fotografía *en sí, toda* fotografía, es esencial e intrínsecamente moderna no sólo en su

naturaleza técnica sino también en sus potencialidades estéticas. El mérito de Stieglitz es haber concretizado como nadie dichas potencialidades, no sólo por haber hecho de la materia moderna la materia misma de su arte:

"La fotografía es para Stieglitz un elemento principal de la experiencia moderna: significa realidad, significa color, significa luz, significa personalidad humana reaccionando ante todo aspecto del mundo circundante" ³²

sino por haber sido el más brillante en demostrar que la fotografía encontraría su destino estético y desarrollaría "sus múltiples posibilidades" sólo en el respeto irrestricto de sus peculiaridades como medio, como soporte, como tecnología comunicacional.

Es en este sentido que ha devenido el modelo de lo mejor de la fotografía norteamericana (Mumford sólo cita a Strand y a Sheeler), que sería la única (y nuevamente la oposición Europa / América y la discusión sobre la *auténtica* modernidad está aquí) que ha encontrado un lugar estético propio para la fotografía al rechazar la sumisión a la pintura y al explotar sus propias potencialidades:

"Contrastando con el fotógrafo europeo, que ha empleado todas las dudosas *tretas* de la doble posición (sic) y del montaje fotográfico, la fotografía norteamericana más calificada respeta completamente el medio"³³

y es en este sentido, también, que ha logrado configurar una obra dotada de esa "Sachlichkeit" (Objetividad) que es "una de las características de la civilización moderna" y que sólo habían alcanzado, antes que él, las grandes obras de ingeniería norteamericanas como el puente de Brooklyn.

Ahora bien, una vez llegado a este punto, cuando se trata de *valorizar* definitivamente la obra de Stieglitz, cuando se trata de evaluar su mérito final como "arte", también Mumford, al igual que Ocampo - como si se tratara de un marco valorativo del que no se puede escapar -, reencuentra la oposición hombre-máquina, reencuentra lo "humano", ya no, sobre todo, del lado del *American Artist* (aunque está allí: en la empatía, en la *intención* de "restablecer el equilibrio en un mundo industrializado") sino del lado de la realidad representada, que puede entrar ahora sin problemas, más allá de la "frialdad" de la máquina y de la precisión objetiva, en el siempre acogedor ámbito del arte humanista:

"Lo excepcional de Stieglitz estriba en que supo encarnar esa Sachlichkeit sin perder su sentido de las actitudes y emociones humanas que bullían detrás. No logró objetividad desplazando lo humano, sino dando a sus peculiares virtudes, funciones e intereses, el mismo lugar que dio a las máquinas, a los dinamos y a los aeroplanos"³⁴

10. También la fotografía como tecnología específica de producción de imágenes ocupa a Wladimiro Acosta en su pequeña nota "El mundo de los hombres invisibles" que, como ya explicamos, se publica en el N° 7 de abril del '33, acompañando, rodeando más bien, una foto nocturna de Buenos Aires, hecha por Gómez.

Luego de describir cómo nuestra capacidad de aprehender “el mundo circundante” se halla limitada por la aptitud de nuestros sentidos para ello, la nota se detiene en los límites de la visión y en los instrumentos que el hombre creó para potenciarla. El dispositivo fotográfico hace su entrada allí, seguido por el cine -ambos descriptos en lo esencial de su tecnología-, para conducirse al lector ,finalmente, hacia la cámara lenta y el “acelerador”, explicando en detalle su funcionamiento y los conocimientos científicos que habilitaron. Se llega así, casi al final de la nota, a la fotografía nocturna: su procedimiento, su efecto icónico, y a la hipótesis ficcional que explica el título que engloba tanto al pequeño escrito como a la foto de Gómez:

“Para que la calle nocturna se fije sobre la placa sensible, la exposición -duración de la impresión- debe durar media hora aproximadamente. Sobre la fotografía se han impreso puntos luminosos -focos eléctricos, líneas luminosas- trayectorias de los faroles de auto-móviles, ómnibus, tranvías, pálidos espectros de edificios, y nada más. El hombre no existe en el mundo de esta foto. Sus movimientos resultaron demasiado rápidos en relación a su capacidad de reflejar la luz.

El hombre desapareció. La lentitud con la cual, en este caso, “vio” el objetivo, le ha convertido en un ser invisible.

Tal imagen podría inspirar a algún fabricante de utopías para crear. “El mundo de los hombres invisibles”, dejando atrás al “Invisible” de Wells³⁵

Ya explicamos en el Apartado 3 por qué la foto de Gómez era singular en el contexto del grupo de fotos al que pertenecía en nuestra pequeña tipología; no menor es la singularidad de la nota que la acoge en el contexto de los escritos sobre fotografía aparecidos en *Sur*. Es el único que se detiene en la descripción, más o menos minuciosa, del funcionamiento del dispositivo fotográfico, del cinematográfico (en tanto que tecnologías de la imagen) y de técnicas específicas, relativamente marginales de ambos; es el único que explicita usos científicos de la fotografía -más precisamente: transformaciones del saber que la tecnología fotográfica habilitó- (de los que derivan, por otra parte, algunas de las fotos que *Sur* publicó), cuando los otros se ocupan de la fotografía artística; es el único que entrevé las virtualidades fantásticas de la imagen fotográfica allí donde los otros sólo insisten en modalidades del realismo y es el único que, de hecho, piensa la fotografía por fuera de un destino de representación humanista o social.

Sin dudas, como otros de los escritos fotográficos de *Sur*, como muchas de las fotos que *Sur* publicó, los manifiestos y las teorizaciones de la Bauhaus están detrás de esta nota de Acosta. Ya hemos hecho referencia, por ejemplo, a la vindicación que Moholy-Nagy no cesó de hacer en sus escritos de esas imágenes de la fotografía científica que desarticulaban los parámetros de la representación tradicional; también hemos visto cómo esa fotografía delineó un sendero hacia la abstracción fotográfica o hacia la búsqueda de afinidades formales secretas en el universo, como en los fotomontajes de Delhez, también de inspiración alemana. Pero Acosta no ve allí las posibilidades de suplementación de los sentidos humanos en busca de una “objetividad” absoluta, desentendida de los parámetros culturales configuradores de la visión humana (o mejor dicho: ve en esto *algo más*), ni un infinito reservorio de formas inéditas, sino una obstinada forja de *imágenes fantásticas*. Bajo caución de lo científico, lo fantástico no deja de recorrer este pequeño texto de manera secreta hasta irrumpir, casi como broma, en

el final que hemos citado. Es un verdadero mundo fantástico el que surge ante el lector cuando la tecnología fotográfica usada en el cine y en la fotografía científicos, o en ciertos usos inhabituales de “la simple fotografía estática” como la nocturna, habilita la transposición o la alteración de los límites perceptivos normales: cuando “se aprende a “retratar” un microbio con la misma facilidad que un planeta”, cuando “los movimientos de las flores (acelerados 10.000 veces) resultaron una verdadera maravilla: las flores vivían, se estrangulaban luchando, se abrazaban amorosamente, reaccionaban en forma visible al calor y la luz”, cuando el hombre “desaparece” del mundo.

Sin dudas también, en el contexto de la *Sur* de esos años (o para ser más precisos: en el que comienza a esbozarse en esos años y se afianzará en la década siguiente), la soledad del texto de Acosta se difumina: un grupo de colaboradores habituales de la revista, casi al margen de sus líneas centrales temáticas y formales, irán delineando para lo fantástico -con sus textos de ficción, con sus ensayos críticos-, en sus páginas y fuera de ellas, un espacio específico y reconocible, de decisivas implicancias para la literatura argentina del siglo XX. Los nombres son obvios: Borges, Bianco, Silvina Ocampo, Bioy.

11. Ya nos hemos referido varias veces a la nota que Jorge Romero Brest escribe en el N°13 de octubre de 1935 a propósito de la exposición de fotografías de sus amigos Horacio Coppola y Grete Stern, organizada por *Sur* en su sede de la calle Tucumán³⁶, el último de los escritos sobre fotografía en *Sur* que integra nuestra serie. Es sin dudas el único de estos textos que puede ser considerado un texto de crítica de arte contemporánea y el único que explicita y detalla los fundamentos teóricos de dicha crítica, fundamentación que, a su vez, torna explícitos los principales debates en torno a la fotografía como arte y como tecnología comunicacional inédita, a los que los otros sólo aludían de manera implícita o marginal. Es, también, el que más explícitamente muestra sus deudas con la teoría fotográfica propia de la Bauhaus y de su entorno.

Romero Brest divide su artículo en dos partes: en la primera teoriza sobre fotografía, o, más bien, *traduce* las principales ideas sobre fotografía del crítico alemán Franz Roh, uno de los principales colaboradores de la famosa revista de fotografía *Foto Auge*, sin dudas un polo de difusión esencial de la renovación fotográfica europea de los años '20 y '30 y, al igual que el mismo Roh, claramente ligada a la Bauhaus y a sus postulados;³⁷ en la segunda, sin abandonar la actitud teórica, se plantea un análisis crítico de la obra de Coppola y Stern exhibida.

El estatuto *problemático* de la fotografía como *arte autónomo* es la razón misma de ser de la introducción teórica: 1: determina su existencia; 2: determina su entramado enunciativo-tópico.

1. Una crítica a una exposición de pintura, razona implícitamente R.B., podría abocarse directamente al análisis de la obra pictórica en cuestión. Podría haber, *sin rodeos*, crítica de arte porque nadie duda de que haya arte. No es el caso de la fotografía, sobre todo en Argentina, donde la muestra en cuestión es “la primera manifestación seria de “arte fotográfico” (en esas comillas, se juega precisamente la introducción) que nos es dado ver”³⁸. Allí, en el territorio de la fotografía, la institucionalización “incipiente” -hacia los años treinta, todavía cien años significarían juventud; aunque recordemos lo dicho en 8: desde

fines de los '10 es como si todo hubiese recommenzado³⁹- hace que tenga que aclararse a lo largo de páginas por qué estamos en presencia de arte:

"Por qué esta disquisición teórica en presencia de obras tan reales como las que nos muestran estos artistas? Porque en fotografía -arte incipiente- todo se discute, desde su existencia hasta sus posibilidades, y es imprescindible para una valoración la "mise au point" de las ideas generales de ella como arte, antes de examinar los problemas de orden particular que las mismas obras en su individualidad pueden plantear"⁴⁰

2. El lugar "incipiente", la ambigüedad constitutiva de la fotografía como arte, también impone que la voz del crítico/teórico se construya como una voz en constante interacción con otras voces, que determinan tanto el tono como el tema de sus enunciados.

Primero: paradójicamente, la voz de los propios "artistas", que en un gesto habitual entre ciertos fotógrafos modernos -por lo menos desde Stieglitz- rechazan el lexema "arte" para ser aplicado a su actividad y a su obra, más por sus connotaciones seculares y para resaltar la modernidad intrínseca de la fotografía, que por negar las potencialidades "expresivas" de su actividad:

"Coppola y Stern, que sienten horror hacia las fórmulas caducas de sentido y hacia lo teórico⁴¹, no se llaman artistas, ni califican a la fotografía como arte. Nosotros, *sin embargo*, debemos ver en esa frase "fotografía como medio de expresión humana" que subrayo en la exposición de motivos que acompaña a la exposición, un sucedáneo de viejas expresiones que, si bien peligrosas por las equivocadas acepciones, es necesario no abandonar para que sea posible entendernos. Tal por ejemplo la de considerar a la fotografía como arte"⁴²

Segundo: las voces que *autorizan* la voz propia, es decir los críticos y teóricos de arte europeos. La omnipresencia de citas de Roh y la cita aleatoria de algún otro autor -siempre contemporáneos que publican en lugares prestigiosos, desde *Foto-Auge* a la *Nouvelle Revue Française* -, puede leerse como un gesto de modernización y profesionalización de la crítica de arte en un intento explícito de distanciarla del diletantismo *causeur* y del mero reparto de halagos y condenas sin fundamento. Sin dudas lo es. Pero también debe leerse en ello un intento por afianzar un lugar enunciativo de autoridad de la palabra propia en el pantanoso terreno de la fotografía como *arte*. De allí el epígrafe de Roh que la introducción no hace sino desarrollar:

"Si on entend para *art* des formes ayant leur propre fin, produites par l'homme et pleines d'expressions, on doit ranger aussi les bonnes photos sous cette rubrique"⁴³

de allí la siguiente cita de Ozenfat, por ejemplo, cuya única función consiste en garantizar una opinión propia sobre las relaciones entre técnica y arte en fotografía:

"Hay que tener en cuenta que los medios de realización técnica que usa el pintor no son los que se postulan para valorar intrínsecamente su obra, interesa si con esa plenitud de medios consigue llegar a la expresión plena de los objetos: de la misma manera que no basta que un fotógrafo conozca precisamente lo que se refiere a su técnica (exposición, diafragma, distancia,

revelación y copia) sino que con esos elementos sea capaz de expresar de manera fiel la verdad de esa realidad que traspone a la imagen. La técnica, con el progreso, va quedando reducida a labor servil. ¿Se puede considerar como valor la corrección fotográfica en la producción de un film?. Sería como elogiar la sintaxis en una obra literaria. "L'art n'est pas dans le moyen technique qui n'est qu'un interprete" (Ozenfat)⁴⁴

Tercero: la voz de esa especie de doxa constituida por las objeciones tradicionales a la fotografía como arte, a la cual tampoco dejaban de aludir de manera implícita los artículos de Ocampo y de Mumford.

Esta tercera voz es esencial, porque va pautando el desarrollo tópico específico de la introducción, que deviene, de esta manera, una suerte de hilvanado de respuestas precisas y detalladas a cada una de dichas objeciones presentadas como preguntas específicas: "¿Tiene la fotografía una realidad que le sea específica?", "¿Es una copia de la naturaleza?", "¿Hay creación en fotografía?", "¿Qué importancia presenta la utilización de medios mecánicos?"

Se llega, así, a una especie de respuesta-conclusión -en la que además de Roh también resuenan los *straight-photographers*: es la misma especificidad tecnológica de la fotografía, por la relación inédita entre imagen y objeto que habilita, la que crea las condiciones de su devenir "expresión", de su devenir arte- que permite el pasaje, finalmente, a la crítica concreta:

"Si hay una realidad específicamente fotográfica que permite llegar a los objetos para captarlos en su máxima expresión, si nos convencemos que la utilización de medios mecánicos no coarta en nada la creación, ni permite afirmar que la fotografía sea una mera copia de la naturaleza; si por último *vemos* (¡Ahí están las fotos!) que se capta el valor expresivo de las cosas en su sentido más fiel. ¿Es posible negar que la fotografía sea un arte?
Es evidente el grueso error, producto de una insuficiente cultura histórica, en que incurren los que lo niegan: no es que se trate de "una insuficiencia de su capacidad de sentir en presencia de la naturaleza", sino que, educados en una /manera de concebir el arte, no puede admitir que una actividad distinta sea también arte, sin darse cuenta que iguales accesiones y transformaciones se han ido operando en los conceptos y en las obras a lo largo de toda la cultura artística universal. Si no es arte, que se lo llame de otra manera si se quiere, pero que no se le desnude de valor estético y por sobre todo de valor expresivo o social"⁴⁵

En la segunda parte, donde esa crítica se despliega, la obra expuesta será analizada -e incluso evaluada: "La obra de estos dos artistas presenta una *extraordinaria* unidad de concepción y de realización"⁴⁶- como una entidad unitaria, y valorada -en parte- a partir de la concepción de arte fotográfico defendida en la introducción teórica. Si lo segundo es lógico, lo primero no se impone como una obviedad. Hay sin dudas una elección en no diferenciar las fotos de Coppola de las de Stern y la hay también -aunque aquí el problema es más complejo: lo veremos- en no trabajar *ninguna* foto como obra *singular*, sino géneros (cuyos nombres se toman de la pintura, lo que en algunos casos es discutible: naturalezas muertas, paisajes, retratos) y series específicas (el "reportaje de Londres", por ejemplo).

Es probablemente la afinidad del crítico con los autores, el rol asumido con esta nota de teorizador y divulgador de obras y principios estéticos propios de un grupo que lo incluye, lo que lo lleva a aceptar acríticamente el colectivo indisoluble que los fotógrafos proponen por estos años al privilegiar una estética compartida por sobre idiosincrasias específicas.⁴⁷ Pero es también en otros lugares, en otros factores -en su cruce, más bien- en donde deben buscarse razones tanto para ello como para la elección

de comentar géneros y series y no fotos individuales: en un grado de canonización muy incipiente del arte fotográfico (aún para los “modernos” y los osados innovadores) en cuyo marco sin dudas *una* foto todavía no equivale a un cuadro, un poema o una pieza musical; en el problema, no menor, de que ninguna fotografía es publicada para ilustrar la nota; en los parámetros mismos de valoración que despliega Romero Brest.

Las fotos de Coppola y Stern son evaluadas y explicadas -como *obra* global- en tanto que encarnación de *principios generales* internos o externos.

Algunos de ellos son los tratados en la introducción: la “honestidad técnica” que se impone al espectador tiene que ver con el respeto a rajatabla de la “especificidad fotográfica”. Lo esencial del arte fotográfico se juega en una mirada evaluadora de la realidad; la técnica adquiere su importancia en tanto que subordinada a la más perfecta transcripción en blanco, negro y grises de esa realidad lumínica específica captada por la mirada, de la “expresividad” que el objeto despliega ante ella; el respeto absoluto de esa inscripción mecánica sin ninguna intervención “manipuladora” posterior es una coacción ineludible:

“Para Coppola y Stern la obra fotográfica es la verificación, por vía mecánica de una realidad objetiva: Todo lo que la fotografía es, está previsto antes del momento en que la máquina empiece a actuar, hasta en sus menores detalles. No admiten que intervenga para nada el azar y tratan de que en sus fotos todo sea producto de una voluntad neta y determinada. Por eso es que rechazan toda posible corrección o retoque a posteriori. “Modificar este proceso con un tratamiento manual posterior, significa privar a la técnica fotográfica de sus propiedades específicas” - dicen en la exposición de motivos. La mano del artista no puede corregir la naturaleza, no puede retocar lo que el ojo no vio o vio mal. A parte de que retocar es engañar, es sobre agregar expresión al objeto, y esto va contra la esencia espiritual que guía la creación de este arte”⁴⁸

Otros son explicitados en esta segunda parte. Se trata de dos cuestiones precisas, interrelacionadas entre sí.

La primera tiene que ver con la adscripción de la obra de Coppola-Stern al *realismo* que, en la percepción de R.B., domina el arte de los treinta. Fundamentalmente por sus relaciones con el movimiento neo-figurativo en pintura, sobre todo con la escuela alemana de la *Neue Sachlichkeit* (Neo-objetividad), pero también por compartir la “intención realista” de la música y la arquitectura de su tiempo, por ejemplo⁴⁹. Dicha adscripción no va en contra para Romero Brest de la especificidad fotográfica sino que deviene un corolario de ella, así como el *realismo* en cuestión no hace referencia a formas superadas del arte occidental -es una actitud *inédita* ante los objetos lo que está en juego- sino que permite por el contrario ligar el “arte modernísimo” de la fotografía -en *la versión Coppola- Stern de la fotografía*, precisemos- con “las manifestaciones igualmente modernas de otras artes”⁵⁰:

“Por ello no debemos considerar estas fotografías de Coppola y Stern como una manifestación aislada de arte. Ellas se emparentan con una dirección de la plástica moderna, con las diferencias si se quiere esenciales, que provienen de la realidad específica con que una y otra tienen que trabajar. Coppola y Stern parten de esta premisa: los seres y las cosas tienen una expresión que es lo que determina la *realidad* de los mismos (...)

La fotografía tradicional ha conseguido llegar a veces a la expresión, pero no a la expresión que tienen los objetos por sí mismos, sino una expresión sobre agregada por el artista: Coppola y Stern permanecen ajenos con su subjetividad frente a la expresión que buscan (...) Sus objetos (las naturalezas muertas, los retratos, el paisaje) parecen demostrarnos que están en el mundo con una misión expresiva, que no es necesario usarlos como elementos para expresiones individuales, sino basta con ponerlos en evidencia.
"Este concepto de realismo no es el mismo de otras épocas históricas (...)”⁵¹

La segunda cuestión se refiere al hecho que esta obra aparece para Romero Brest, en su totalidad y a partir de su adscripción al realismo, como ejemplo de una determinada posición del artista en la sociedad, la de los que asumen un compromiso político y social a favor de la transformación de dicha sociedad:

"El hecho de que el arte, *especialmente esta fotografía*, se acople de manera tan fiel a la vida, está indicando una posición distinta a la de los artistas idealistas y utópicos. (...) Este movimiento verista no es un simple movimiento de carácter estético, sino que responde a una moderna concepción del mundo. Coppola y Stern, como los veristas pintores buscan dar la verdad esencial y práctica de las cosas, quieren que los hombres se compenetren con ella, porque saben que esa es la tarea esencial del momento: librar al espíritu humano de viejos prejuicios idealistas, para que aparezca la verdad de la existencia cotidiana, la verdad política y la verdad social. (...)”⁵²

Es este compromiso social el que permitirá establecer distinciones en el marco de una obra unánimemente adscripta al concepto de fotografía pura, de fotografía que "sólo busca ser fotografía" a partir del ejercicio de una técnica impecable. Distinciones que no separarán fotos aisladas entre sí, sino que se articularán con las distinciones de *géneros*:

"(Más allá de la coherencia esencial y la unidad intrínseca de esta obra) es posible distinguir una gradación del interés social que va desde las naturalezas muertas hasta el reportaje sobre Londres pasando por los retratos y los pasajes"

Y es también el que, finalmente, posibilitará apreciar tanto el *verdadero* carácter artístico y el auténtico valor cultural de la obra de Coppola-Stern, como el principio teleológico que ha regido la evolución de su obra:

"Pero, si Coppola y Stern no hubieran hecho otra cosa que esto (fotos de "una rara calidad técnica y expresiva que significa(n) la consecución paralela de la obra en su específico carácter de fotografía") no sería posible vertebrar su obra en este intento de cultura universal de cuyos comienzos hay suficientes atisbos como para poder afirmar que está naciendo. Su solo objetivismo ya está demostrando su modernidad y su vigencia social, pero si fuera esto tan sólo, sería un eslabón perdido de la cadena que van formando muchos hombres de este mundo actual con realidades de especie cultural y social. Pero ellos mismos nos muestran con ejemplos indudables la aplicación de su arte: las foto-reclame en este momento con marcado carácter capitalista, el reportaje sobre Londres que muestra dialécticamente la realidad social (...) Hay en esta exposición el proceso de una formación artística: en el reportaje sobre Londres se percibe finamente el objetivo fundamental de este arte, el eslabón de la cadena que férreamente se une a todas las demás actividades de la cultura social"⁵³

Esta conclusión del artículo de Romero Brest deviene sin dudas el último eslabón argumentativo en su estrategia de constitución de las fotografías de Coppola y de Stern en obra artística unitaria y en obra artística mayor: el "objetivo fundamental" de compromiso social la organiza *retroactivamente* como unidad (la clasicidad del gesto asombra, por cierto, en un texto que no cesa de vindicar la modernidad de la obra y que sin dudas pretende hacer "crítica moderna") y la posiciona por derecho propio en la corriente central del arte *decidida y conscientemente* contemporáneo (obviamente desde la doxa izquierdista que fundamenta la valoración en esta parte de la nota).

Aunque otras cosas se comparten -las hemos explicitado detalladamente-, lejos quedamos aquí de los otros artículos de nuestra serie: la relación entre fotografía, modernidad y arte toma en estos últimos párrafos de Romero Brest un rumbo insospechado para los otros escritos.

Hacia su final, esta larga nota entra en serie, sin embargo, con otros textos de *Sur*: los que en la revista dan cuenta del debate -que los '30 tornaron ineludible por razones obvias- en torno a las relaciones entre arte y política. Pero ésa es otra historia, en la que no podemos detenernos.

12. Brevemente, una aclaración final.

El lugar de la fotografía en la *Sur* de los '30 -han dicho estas notas una y otra vez- no puede ser pensado por fuera de los parámetros culturales propios de esos años. Imposible, sin dudas, escapar de ellos.

Queda por agregar, sin embargo, aunque resulte obvio, que también fue el *futuro* quien constituyó ese lugar tal como hoy nos es dado percibirlo: el futuro de una fotografía artística y documental argentina que a partir de esos años construyó una historia; el futuro de una revista cultural que, a través de varias décadas, fue cimentando una identidad de intervención modernizadora en la cultura hispanoamericana.

¹ Este trabajo se realizó en el marco del Proyecto de Investigación grupal "Tecnologías y Prácticas culturales: la experiencia moderna de las Vanguardias", que se centró en el estudio de las relaciones entre tecnologías comunicacionales y procesos culturales modernizadores en la Argentina durante las décadas del '20 y del '30. Fue por la importancia de *Sur* en el campo cultural argentino durante esta última década y por su explícita intervención modernizadora en el mismo, que decidimos, en el marco de dicho proyecto, investigar en torno al lugar que la fotografía ocupó en los números de la revista aparecidos durante esos años.

Dada la dificultad existente en este país para acceder a material bibliográfico, sobre todo cuando se trata de material histórico, o de imposible o costosa adquisición en librerías, este trabajo no hubiese sido posible sin la generosa colaboración de quienes nos acercaron una buena parte de la bibliografía utilizada en esta investigación. Quiero agradecer profundamente en este sentido a Adriana Astutti, Gabriela Muzzio, Judith Podlubne y Adrián Radicci.

² La valoración fuertemente positiva que la *Sur* de los primeros años -y, en particular, su directora- hizo de la fotografía en tanto que arte y en tanto que documento, queda netamente evidenciada no sólo en los artículos de Ocampo y de diversos colaboradores publicados en *Sur* que de manera central o tangencial se refieren a la fotografía o en el patrocinio de cierta muestra célebre -en ambas cuestiones nos detendremos más adelante- sino también en referencias y testimonios de diversa índole.

Así, la misma revista, en su propio cuerpo, se encargó de poner de relieve *explícitamente* la presencia de fotos: en el Índice del N° 2, por ejemplo, puede leerse, al final del mismo y con letras destacadas, “20 láminas de fotografías documentales y artísticas”. En el mismo sentido, mucho años después, recordando los días fundacionales de *Sur*, Ocampo se detendrá con orgullo en la enumeración minuciosa y completa de *todas* las fotografías impresas en el primer número de la revista (en *Sur* N° 356 - 357 “Páginas dispersas de Victoria Ocampo”, enero - diciembre, Buenos Aires, 1980, p.25).

³ La preocupación de *Sur* por lograr los mejores estándares gráficos llevaron a que la revista fuera confeccionada en un papel elaborado en Argentina *especialmente para ella* y a que, incluso, se imprimiera -según consta en su primer número- una edición de lujo de cien ejemplares. Cfr. a este respecto: VILLORDO, Oscar H., *El grupo Sur* (especialmente los capítulos 4 y 5). Buenos Aires, Planeta, 1994. Según este autor (p.39), el formato mismo de *Sur* debe ser considerado un “formato de lujo”, similar al de destacadas revistas europeas como *Commerce o Bifur*.

⁴En la imposibilidad de sostenerse financieramente, *Sur* suspendió su publicación con el N°6 del Otoño del ‘32 (habiendo fracasado el proyecto de reducir costos mediante su impresión en la editorial Espasa-Calpe de España), para reaparecer, con frecuencia *mensual*, a partir de abril de 1933. John King (*SUR (Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura)*. México, FCE, 1989, p. 69) resume la crisis y su resolución de la siguiente manera: “*Sur* comenzó, pues, como lujosa revista trimestral. Los cinco primeros números contuvieron más de 150 páginas, con fotografías, pero pronto se vio que no era económicamente viable producir ediciones tan extensas y costosas. Los gastos de publicación eran sumamente altos, y la circulación, limitada. Desaparecieron las fotografías, y hubo largos períodos entre la aparición de los números 7 y 8 (5 meses), 8 y 9 (9 meses) y 9 y 10 (1 año). El número 10 apareció como publicación mensual, en julio de 1935, y durante casi dos décadas la revista apareció regularmente cada mes. Sus dimensiones variaban, pero con un promedio de entre 90 y 100 páginas, y fue dividida en una sección para los artículos de fondo y otra para notas, que incluía principalmente críticas de libros, pero también de cine, pintura y teatro. Un factor importante que contribuyó a la estabilidad de la revista fue la fundación de la editorial *Sur*, en septiembre de 1933 (...).

Cfr., también, a este respecto, VILLORDO, Oscar H.: *Op. cit.*, ps.239/243.

⁵ En el N° 7 (Abril del ‘33) una nota de Wladimiro Acosta, que analizaremos más adelante, se conjuga con una fotografía nocturna de Buenos Aires firmada por Gómez; en el N° 19 (Abril del ‘36) se reproduce el fotomontaje de Valentine Hugo “Retratos (del grupo surrealista)” integrando una “contribución surrealista especial para *Sur*”; en el N° 26 (Noviembre del ‘36) se publica una reproducción de un “dibujo-mapa” de Pierre Louys “El departamento de Mallarmé en la rue de Rome” para ilustrar “Canto a Mallarmé” de Alfonso Reyes; en el N° 34 (Julio del ‘37), para ilustrar una nota sobre el “II Salón de Artistas decoradores” se publican algunas reproducciones fotográficas entre las que se destacan el fotomontaje de Coppola llamado “Fotografía”; en el N° 47 (Agosto del ‘38), dedicado a Sarmiento, se publica un daguerrotipo de éste, autografiado, y una reproducción fotográfica del grabado de Goya “El ahorcado”; finalmente, en el N° 53 (Febrero del ‘39), para ilustrar la nota “Integración del fondo y la forma en las artes Plásticas” que integra la Sección de Notas *Arte*, aparecen varias reproducciones fotográficas de obras de arte pictóricas, escultóricas y arquitectónicas, que incluyen desde “El Bisonte” de las cuevas de Altamira a pinturas de Picasso y el grupo surrealista.

⁶ Baste señalar el ejemplo de dos “Notas” de *Sur* N° 13 (Octubre del ‘35). Por un lado, una larga nota de Romero Brest titulada “Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern” -volveremos sobre ella- en la que la ausencia de fotos ilustrativas, de acuerdo a los parámetros de los primeros números de la revista, resulta evidente, no sólo por su temática, no sólo porque si bien la revista ya había publicado varias fotos de Coppola, nunca lo había hecho respecto a alguna de Stern, sino fundamentalmente porque la nota es la crítica de una exposición conjunta de los dos fotógrafos realizada en la *sede misma de Sur*. Por otro, una fuerte intervención de *Sur* en contra de los criterios de premiación del *Salón Nacional* de ese año y a favor de un grupo de pintores no premiados (Spilimbergo, Baldi, Soldi, Victorica, Butler, Forner y otros) que incluye notas de críticos de *Sur* y “opiniones” de algunos de los pintores “agraviados”, no se ve acompañada de ninguna reproducción fotográfica de las obras ignoradas por la institución oficial. La no presencia de fotos se hace sentir aquí como carencia no sólo por contraste con lo realizado por la revista en los primeros números respecto a notas referidas a la nueva pintura argentina (Cfr. por ejemplo, en el N° 1 “Nuevos pintores argentinos” de Guillermo de Torre que fue ilustrada con varias fotografías), no sólo porque, más allá de ilustración específica de artículos, *Sur* había publicado fotografías de pinturas de nuevos artistas latinoamericanos a los meros efectos de su difusión, sino, fundamentalmente, porque el rol de “Salón paralelo” asumido por la sección “Arte” *Sur*, imponía, casi por necesidad, digamos, la difusión de algunas de las obras reivindicadas. Ésta fue, por cierto, la actitud asumida, sin buscar una calidad perfecta en la reproducción fotográfica por la revista que había iniciado, en la década anterior, la práctica del “Salón paralelo”: *Martín Fierro*.

⁷ Por ejemplo, la crítica que Roberto Giusti dedicó al primer número de *Sur* en *Nosotros*: "...200 páginas de varia y agradable lectura, impresas en excelente papel de fabricación argentina, ilustradas o *simplemente adornadas* por 24 láminas fuera de texto, escogidas con criterio *ecléctico y curioso*: paisajes americanos, cuadros y grabados antiguos, dibujos infantiles, óleos y dibujos contemporáneos, etcétera" (Citado en VILLORDO, Oscar Hermes: *Op. cit.* p. 47. El subrayado es nuestro)

⁸ Aunque a una distancia incierta y desconcertante. Sobre todo en los primeros números, y, sin dudas por imposiciones del papel específico en el que se imprimen (si bien esta causa no termina por explicar suficientemente la cuestión), las fotos pueden aparecer, en el cuerpo de la revista, muy alejadas del artículo al que aluden y sin referencias al mismo: queda en el lector precisar la relación. Esto crea cierto efecto de lectura a veces realmente bizarro y contribuyó, probablemente, a que las imágenes fueran consideradas meros alardes decorativos.

⁹ Puede observarse aquí otro ejemplo de la conflictiva relación de *Sur* con *Martín Fierro*. La revista vanguardista de los '20 no encontró obstáculos en una calidad no "excelente" de edición para publicar sus numerosas reproducciones fotográficas de cuadros ni las fotos que acompañaron sus artículos, realmente pioneros en una revista cultural argentina, referidos a arquitectura: la apuesta por la promoción del arte y la arquitectura contemporánea iba sin dudas para los martinfierristas mucho más lejos que la necesidad de atenerse a estándares de edición propio de libros especializados. La comparación resulta interesante porque los puentes entre las dos revistas en estos rubros son evidentes: se vindica la misma pintura argentina contemporánea y la misma arquitectura moderna, y el arquitecto Alberto Prebisch, por ejemplo, se ocupa de ambos temas en las dos revistas.

Un corrimiento de la actualidad más circunstancial, el fin del patoterismo y la publicidad vanguardista, la apuesta del *Sur* de los inicios por un "nivel internacional", explicarían otras diferencias en el uso de fotografías: la desaparición de esa mezcla de foto autocelebratoria de grupo y foto de actualidad que fueron las famosas fotos de banquetes y recepciones de Martín Fierro y la ausencia, casi absoluta, en *Sur* de cierto género fotográfico de "actualidad artística": fotos de cuadros de exposiciones recientes o en vías de realización y los "contrasalones" a los que nos referíamos en la nota 5. Son estas últimas fotos, como explicábamos en parte en dicha nota, las que verdaderamente aparecerán como ausencia cuando la revista, retomando paradójicamente de otra forma y, muchos años después, el relevo de Martín Fierro, se involucre mucho más activamente, y en numerosos casos, polémicamente, en la actualidad cultural (y también política) internacional y argentina. Es en esta etapa, precisamente, en la que aparecen las únicas fotos con las que *Sur* ilustrará una exposición reciente: son las que acompañan la reseña que se hace del "II Salón de Artistas decoradores" en el N° 34 de julio del '37.

¹⁰ Ver al respecto, supra, Nota 6.

¹¹ Curiosamente, estas fotos serían objeto de uno de los clásicos "arrebatos" de Ocampo, esta vez dirigido contra Borges y formulado por escrito. En 1964 aparece un número monográfico de la revista francesa *L'Herne* dedicado íntegramente al análisis de la obra de Borges (uno de los hechos que afianzó, junto con el premio Formentor su incipiente consagración internacional). En una entrevista publicada allí, Borges se refiere despectivamente a las fotos de paisajes del primer número de *Sur* y atribuye su existencia al deseo de Ocampo de exhibir la Argentina a sus amigos extranjeros. Ocampo responde con una "carta abierta" en la que minuciosamente descarga su ira contra Borges y contra Bianco (el ex-secretario de redacción de su revista por décadas, que había renunciado -tras una disputa político-personal con Ocampo- un par de años antes) y en la que da una versión del porqué de las fotos: "Vamos a las aclaraciones. Dice usted, en su diálogo con Ibarra, que le sorprendió ver, en el primer número de mi revista, fotos del Iguazú, la Cordillera, Tierra del Fuego y las Pampas (plural). Verdadero manual de geografía, agrega. Pensó usted, al contemplarlas, que yo quería ofrecer algo así como un muestrario de nuestro país a mis amigos extranjeros. Nada de eso. *Les quería mostrar a los argentinos su propio país. Esta tierra de climas y aspectos tan variados de tal inmensidad es la nuestra -significaban aquellas fotos* (el subrayado es nuestro). Hoy, a cada rato, tropezamos en *La Prensa, La Nación, etc., etc.*, con fotos de la República, incluso con las de plazas de provincia adornadas de faroles, bancos y alguna que otra siniestra pérgola que clama por una enredadera para cubrir públicamente su fealdad. No supongo que esas imágenes de la Argentina visible estén destinadas a ojos extranjeros. Corresponden a un afán de autoconocimiento.

SUR, mi querido Georgie, ha sido para mí un medio costoso de aprender nociones elementales, téngalo presente. Estas fotos formaban parte de ese intento. *Antes de dedicarlas al lector desconocido (nuestro eterno cliente) me las dedicaba a mí misma, figúrese. Así es tu tierra -me decía-. No lo olvides, ignorante* (aquí también el subrayado es nuestro)."

Estas palabras parecen develar definitivamente el "enigma" de estas fotos y en un sentido diferente a la interpretación que estamos dando. No creemos que sea así, sin embargo. En primer lugar, la "aclaración" de Ocampo se produce más de treinta años después de la publicación de dichas fotos y en un contexto de una *Sur* que hace lustros recibe ataques por extranjerizante y proimperialista, por lo cual es dable sospechar ciertos "olvidos" o cierta mala fe oportunistas. Por otra parte, aún aceptando que las afirmaciones de Ocampo describirían fielmente sus intenciones del año '31, éstas no invalidarían nuestro marco interpretativo.

Queda en evidencia el fuerte poder cognoscitivo otorgado a estas fotografías, su total lejanía de toda función meramente decorativa; es evidente, también, que esos argentinos que deben conocer su país por fotos, que esa sinécdoque "ignorante" de los mismos que debe recordarlo a través de ellas, no son sino meras variaciones de esos ojos *necesariamente extranjeros* que esas fotos convocan.

¹² Más allá de que Ocampo lo propició y lo llevó a cabo con sus "importaciones" más o menos transitorias de intelectuales fundamentalmente europeos. Que estas visitas no tenían sólo el fin -obviamente, en el imaginario de la directora de *Sur*- de difundir entre argentinos la personalidad y la obra de estos intelectuales, lo demuestran, por ejemplo, estas líneas extraídas de su correspondencia con uno de ellos -Roger Caillois- en el período previo a la

efectivización de la “importación”: “Venga a ver lo nuestro. Usted dará conferencias. Nosotros le daremos páramos y montañas de piedra hasta hartarlo” (citado en MATAMORO, Blas: *Genio y figura de Victoria Ocampo*, Buenos Aires, Eudeba, 1986, p. 226).

¹³ Cfr. al respecto, supra, Nota 6. La incompreensión parece continuar. Villordo, al referirse a estas fotos, comenta: “Si las ilustraciones eran su adorno, algo así como el color local, las colaboraciones fueron la doble confirmación de su alcance americano y su extensión europea” (VILLORDO, Oscar Hermes: *Op. cit.*, p. 39. Tampoco repara en las diferencias entre las fotos de paisajes argentinos que de hecho no ilustran ningún artículo preciso y las fotos de paisajes brasileños que actúan como ilustraciones del artículo de Waldo Frank “La Selva”). En cuanto a las burlas provocadas por estas fotos, el mismo Villordo afirma, sin citar fuentes: “De acuerdo con la idea inicial, *Sur* debía ser una revista americana hecha en la Argentina. La satisfacción de Victoria Ocampo al detallar la parte gráfica (que, como prueba incluía paisajes del Brasil y del país) pretendía confirmar esa idea. Ella no podía saberlo, pero ése fue el aspecto más atacado de la revista. Algunos críticos, para burlarse y desvirtuarla, la confundieron a propósito con una revista de turismo” (Idem, p.39). Obviamente, las afirmaciones de Borges arriba comentadas, producidas 30 años después, son sin dudas un eco tardío de estos comentarios maliciosos.

¹⁴ Estas fotografías no difieren en absoluto, ni en su calidad gráfica y ni en su carácter anónimo, de las de este género que estudiamos en el apartado anterior, solamente que en este caso no “ilustran” ningún artículo de la revista.

¹⁵ Ver a este respecto, por ejemplo, en el N° 1 de *Sur* (ps. 166/174), “La aventura del mueble” que Ocampo escribe como libre comentario del libro de Le Corbusier *Précisions*. De algunos aspectos de este artículo nos ocuparemos más adelante.

¹⁶ Ver por ejemplo, a este respecto, los trabajos teóricos del pintor y fotógrafo de origen húngaro, integrante de la Bauhaus, Lazlo Moholy-Nagy, fundamentalmente *Painting, Photography and Film*, cuya edición alemana es de 1925, y *Vision in Motion* (Chicago, 1947). Resumiendo estas experiencias de la Bauhaus y las ideas de Moholy-Nagy, Kracauer, que fue testigo contemporáneo, escribe: “Aunque el desaparecido László Moholy-Nagy tenía muy poco de realista, alabó los registros que captaban los objetos desde ángulos inusuales o las combinaciones de fenómenos que nunca se habían visto juntos; las fabulosas revelaciones de la micro y la macrofotografía de alta sensibilidad, la penetración obtenida mediante las emulsiones infrarrojas, etc. La fotografía, declara, es “la llave maestra que abre las puertas hacia las maravillas del mundo exterior”” (*Teoría del cine*, Barcelona-Buenos Aires, 1996, p.28).

¹⁷ Para ampliar datos sobre la trayectoria inicial de Coppola, consultar: Guttero, Juan José: *Coppola* (Colección “Fotógrafos argentinos del siglo XX”, Buenos Aires, CEdAL, 1982) y la bibliográfica que Hermenegildo Sábat hizo del libro de Coppola *Imagem. Antología fotográfica 1927-1994* en *Clarín* del 30 de junio de 1994. La aparición de fotografías de Coppola en la edición original del *Evaristo Carriego* ha sido muy poco mencionada por la crítica borgeana, quizás por haberse suprimido las mismas de las sucesivas reediciones. Como excepción, cabe citar *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvre* (Paris, L’Harmattan, 1997) de Annick Louis, donde se hace referencia a dichas fotografías (pág. 446 -Nota 27) para reforzar ciertos argumentos sobre el carácter testimonial del libro.

¹⁸ Tanto para Guttero como para Sábat -probablemente siguiendo declaraciones del propio Coppola- algunos rasgos definitorios de su fotografía temprana, anterior a su primer viaje a Europa a comienzos del ‘31 y también centrales en las publicadas en *Sur*, que claramente ligan su obra a la de estos fotógrafos europeos o estadounidenses (como el trabajo minucioso con los valores de luz y la organización rítmica de los elementos de la imagen) serían descubrimientos “intuitivos” de Coppola, o, a lo sumo, influencia de cierta fotografía cinematográfica como la de los films de Eisenstein o del expresionismo alemán, puesto que la obra de dichos fotógrafos no tenía absolutamente ninguna difusión en Buenos Aires. Conociendo las dinámicas propias del campo cultural porteño de la época esto resulta poco verosímil. La misma obra de Delhez publicada en *Sur*, como vimos, se basa indubitablemente en principios estéticos en boga en la Alemania de Weimar y es difícil creer que no se conociesen fotógrafos enrolados en la *straight photography* que, de hecho, surge con los trabajos de Strand de fines de la década del ‘10.

¹⁹ En este sentido, el reportaje de Coppola se inscribe, dentro del *Sur* de los ‘30, en una serie que incluye ciertos artículos y notas -no muy numerosos por cierto- destinados a reflexionar sobre Buenos Aires. Por otra parte, su obra sobre Buenos Aires -estas fotos, juntos con otras, terminarán conformando el libro *Buenos Aires 1936: Visión fotográfica*, publicado en 1936- debe ser puesta en correlación, hacia atrás -la colaboración con Borges es un dato clave- con el proyecto martinfierrista de redescubrimiento/reinvención de la capital argentina y, hacia adelante, con los ensayos de “interpretación nacional” que tomarán a dicha ciudad como uno de sus temas recurrentes en los años ‘30 y ‘40. Sobre estas fotos de Buenos Aires escribe Sara Facio (*La fotografía argentina (Desde 1849 a nuestros días)*, Buenos Aires, La Azotea, 1995, ps. 65/66): “(...) Además de retratista -son admirables sus fotografías del pintor Marc Chagall- Coppola es definido como el representante gráfico del Buenos Aires de los años ‘30 y ‘40. Al igual que Grete Stern, educado visualmente en la creación previa de la imagen, Coppola pasea por la ciudad buscando rincones, juegos de luces diurnas y nocturnas para captar ese especial clima que refleja en una visión de enorme atractivo plástico. Su estilo está nítidamente ligado a la memoria colectiva de la imagen de los años ‘40, en especial las vista nocturnas, densas y misteriosas o de pequeños detalles que se convierten en símbolos de la ciudad.”

²⁰ Una anécdota, interesante para evaluar el lugar ambiguo ocupado por *Sur* en el entramado cultural argentino. A pesar de su vanguardismo, la exposición fue muy visitada -por el incipiente prestigio de *Sur*, por los contactos sociales-culturales de su directora-, inclusive por el intendente de la ciudad Mariano de Vedia y Mitre y por su secretario de cultura Atilio Dell’Oro Maini. “El impacto es tal -cuenta Guttero (*Op.cit.*, p.2)- que se decide la realización de un libro que refleje Buenos Aires, en ocasión de la inauguración del Obelisco (...). En este libro (se

trata del citado en la nota anterior) se incluyen fotografías que Coppola hiciera antes de su estada en Europa, por lo cual el trabajo puede considerarse una continuación lógica. Al mismo tiempo, documenta cinematográficamente la construcción del obelisco, trabajo que queda trunco por falta de partida presupuestaria”. Dell’Oro Maini, un católico de derechas militante, volverá, curiosamente, a dar algún empleo público de cierta relevancia a intelectuales alejados de su entorno ideológico y ligados alguna vez con *Sur*: como ministro de Educación y Cultura de la Revolución Libertadora designará Director de la Biblioteca Nacional al agnóstico liberal Borges y Director del Museo Nacional de Bellas Artes al socialista Jorge Romero-Brest.

²¹ Hacia la época de la aparición de *Sur*, Frank había escrito sobre Stieglitz -a quien frecuentaba y con quien mantenía un estrecho contacto intelectual desde comienzos de la década del ‘10- en los siguientes libros y artículos: *Our America*, 1919; *Time Exposures*, 1926; “Alfred Stieglitz: The World’s Greatest Photographer”, 1927; *Rediscovery of America*, 1929. Para apreciar sus ideas a propósito de Stieglitz, léase este pequeño fragmento de sus *Memorias* en las que vuelve brevemente sobre lo afirmado en esos textos: “Stieglitz tenía, desde luego, un arte propio, aunque se negaba categóricamente a llamarlo “arte”, a llamarlo de otra manera que no fuese fotografía. Sin trampas (aborrecía el negativo retocado) su obra revelaba -en una nube, en un rostro, en una mano, en los testículos de un caballo viejo enganchado a un carro- la esencia de profundidad que trasciende las superficies de espacio y de tiempo, y que experimentada por un pueblo constituye su cultura. *Él y nosotros estábamos seguros de que Estados Unidos estaban dando a luz una cultura*” (Buenos Aires, *Sur*, 1975, p.137, el subrayado es nuestro. La edición original, póstuma, de estas memorias es de 1973)

²² El “Testimonio” que narra la visita de V.O. a “An american place”, la galería de arte regentada por Stieglitz en Nueva York, está fechado en Buenos Aires, en julio de 1934. Se lo publica integrando el libro de Ocampo *Testimonios (Primera Serie / 1920-1934)*, editado por Revista de Occidente en 1935. Nos referimos sólo aleatoriamente a este texto dado los objetivos de este trabajo, circunscripto a la Revista *Sur*. Queremos aclarar, sin embargo, que, además de estar íntegramente dedicado a Stieglitz, “Testimonio” realiza un estudio más profundo de su estilo y de alguna de sus fotografías, que en general revelan un esfuerzo por pensar la fotografía como medio de expresión autónomo. Curiosamente, por intuición o por conocimiento directo o por referencias indirectas -es difícil precisarlo- Ocampo piensa la fotografía a partir de algunos de los conceptos claves -sin utilizar sus nombres técnicos, por supuesto- de los análisis teóricos fotográficos más avanzados de los treinta.

Citaremos el libro, en adelante, por la siguiente edición: Buenos Aires, Ediciones Fundación Sur, 1981.

²³ “La aventura del mueble”, *art. cit.*, p.171.

²⁴ *Idem*, ps. 171 / 172.

²⁵ *Idem*, p. 172. “Me sentí bruscamente en mi casa” debe ser tomado, creemos, a partir de lo señalado antes de la cita, tanto en sentido literal como en sentido figurado *simultáneamente*.

²⁶ *Idem*, p. 173

²⁷ El *americanismo* -una construcción ideológica bastante paradójica que parece sostenerse en una expansión ad-infinitum de las connotaciones implícitas en la antítesis endoxal “nuevo mundo vs. viejo mundo”- es uno de los componentes ideológicos más evidentes para cualquiera que lea los primeros números de *Sur*. No es tan evidente, o al menos no parece haberlo sido para la crítica, que éste impregna sectores insospechados de la revista, bastante alejados de los grandes ensayos centrales. Ya hemos podido observar cómo cierto uso de la fotografía en *Sur* estaba decididamente ligado a esa ideología, ahora podemos ver cómo algunas de las notas que intentan caracterizar a la fotografía también lo están.

Sobre las varias versiones de “americanismo” que coexisten en el *Sur* (en este trabajo nos estamos refiriendo fundamentalmente al de impronta frankneriana, jubilosamente adoptado por Ocampo) de los ‘30, cfr.: SARLO, Beatriz: “La perspectiva americana en los primeros años de “Sur”” en *Punto de vista . Año VI, Número 17. Abril-julio de 1983*, ps. 10/12.

²⁸ “Nunca olvidaré esas extraordinarias obras de arte (*las fotografías que vi en París y Berlín no pueden serles comparadas*)”. “La aventura del mueble”, *art.cit.*, p. 173.

²⁹ Esto se refuerza si se compara el relato de esta visita a “An american place” con el que aparece en “Testimonio”. En “La aventura...”, los únicos objetos artísticos que se despliegan ante los ojos de la narradora -y del lector, insistimos- en la despojada galería de Stieglitz son sus “maravillosas fotografías”. Al leer “Testimonio” nos enteramos que juntos con ellas también fueron mostrados “numerosos lienzos” de Georgia O’Keaf, Marsden, Marin, Dove. La serie que acabamos de describir y la aparición de la fotografía en ella son por lo tanto una construcción deliberada para que esta última cargue, sola, con este “destino”, con esta “misión”: la pintura americana, aún de vanguardia, aparecía sin dudas como demasiado cargada de “historia”, como demasiado “europea” como para devenir paradigma de un arte puramente “moderno y americano”.

En ambos textos, además, ya por metonimia, ya porque se lo plantea explícitamente, la fotografía queda ligada de alguna manera a la frase que Stieglitz pronuncia, en la visita, de cara a Nueva York: “I have seen it growing. Is that beauty? I don’t know. I don’t care. I don’t use the word beauty. It is life”. El vitalismo “sincero” -en términos de Ocampo-, auténtico, es también uno de los componentes esenciales de esa modernidad que V.O. postula como destino americano, aunque para ella éste sólo puede conducir, como en las fotos de Stieglitz, al emerger de nuevas formas de belleza.

³⁰ A pesar de que explícitamente Ocampo no cesa de repetir a lo largo del artículo que las fotos de Stieglitz son obras de arte, que su ejecutor humano, digamos, es un artista: “Frank ha dicho: “Es hoy, quizás, nuestro único gran artista”, “An american artist, ese Stieglitz”, “Nunca olvidaré esas extraordinarias obras de arte”: tal vez, como un síntoma más de su malestar.

Entiéndase bien: malestar porque desde ciertos parámetros tradicionales de análisis de la cultura alta era todavía difícil pensar a un fotógrafo como un gran artista, no porque ella no creyera que lo fuera. Por si las declaraciones explícitas anteriores no bastaran para garantizar la seguridad de su convicción, cabe aportar una prueba que los lectores de Ocampo saben que es definitiva: la aparición de lo peor de su estilo, cierto patético kitsch que es indicio seguro de obnubilación ante el “genio” artístico: “Nunca olvidaré esas extraordinarias obras de arte (...) Nunca olvidaré las cosas que Stieglitz decía respecto a su minucioso trabajo”, (...) “Y yo, que acababa de constatar hasta qué punto ese hombre llevaba la belleza en el fondo de sus pupilas, hasta qué punto tenía el don de extraerla de las cosas opacas donde a veces se oculta, sentía ganas de reír y llorar de alegría” (“La aventura del mueble, *art.cit.*, p. 173)

³¹ Varias cuestiones tratadas en este artículo serán retomadas en el libro -hoy clásico en el ámbito de los estudios sobre cultura y tecnología- *Technics and Civilization* que Mumford publica en 1934 (Trad. castellana: *Técnica y civilización*. Madrid, Alianza, 1982). El artículo no sólo tiene que ver con Stieglitz por el apartado que le dedica, sino que además las fotos de cuadros de pintores americanos que lo ilustran, llevan la leyenda “Con permiso de “An american place”” (no queda claro si los derechos de la galería son sobre los cuadros o sobre las reproducciones fotográficas). Puede resultar curioso que no haya ninguna foto de Stieglitz ilustrando el artículo; creemos que la explicación está en el proverbial cuidado que siempre puso en la publicación de sus fotografías -y de los otros, cuando dirigió *Camera Work*- y el control personal que siempre exigió ejercer sobre ella.

³² “El arte en los Estados Unidos” en *Sur* N° 3. Invierno 1931, p. 76.

³³ *Idem*, p. 76. El subrayado es nuestro.

³⁴ *Idem*, ps. 77/78.

³⁵ “El mundo de los hombres invisibles” en *Sur* N° 7. Abril de 1933, p. s/n

³⁶ Habría que agregar, para ubicarla en el universo *Sur*, que la larga nota de doce páginas no aparece en el cuerpo central de la revista sino en la Sección “Notas”. Desde que la revista aparece con periodicidad mensual, dicha sección cobra autonomía y habitualmente se ocupa de cuestiones de artes plásticas, cine o música y de temas diversos de actualidad cultural, con colaboradores más o menos fijos. Es también la sección donde toma cuerpo cierta política de intervención activa en los debates culturales argentinos, que está orientada fundamentalmente a la impugnación del establishment cultural conservador y que se afianza en consonancia con la militancia antifascista de *Sur*. Así, la nota de Romero Brest va precedida en “Notas”, ya lo hemos comentado, de un gran intervención de *Sur* en contra del último Salón Nacional y de sus premios, que pretende constituirse en un verdadero “contrasalón” (Cfr. Nota 5). Romero Brest no era colaborador habitual de *Sur* y se desempeñaba como crítico de arte del diario socialista “La Vanguardia”.

³⁷ Franz Roh (1890-1965) no deja de estar presente todo a lo largo de la nota: en los epígrafes, en las citas explícitas de *Realismo mágico. Post expresionismo* y de artículos de *Foto-Auge*, en la solución dada a cada uno de los problemas teóricos planteados. Para comprobar esto último, puede leerse el artículo de Roh “Mechanism and Expression” (ed. original en *Foto-Auge*, 1929). en Alan Trachtenberg ed.: *Classic Essays on Photography*. New Haven, Leete’s Island Books, 1980, ps. 154-163.

³⁸ Algunos historiadores de la fotografía argentina coinciden, desde la historia, con la visión que Romero Brest tiene, desde el presente, de la ausencia de un arte fotográfico “serio” anterior a los ‘30, sobre todo si, de hecho, comparten ideas en torno a la definición de fotografía artística. Es el caso, por ejemplo, de Sara Facio quien escribe en *La fotografía en la Argentina (Desde 1849 a nuestros días)* (Buenos Aires, La Azotea, 1995): “La revista *Foto Magazine*, órgano oficial de la Sección Fotográfica de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, convocó al Primer Concurso de Fotografía en 1927. El jurado estaba integrado por pintores de prestigio. Lo mismo ocurrió en el Primer Salón Internacional Anual de Fotografía realizado en 1930.

Los retratos fotográficos estaban basados en las mismas pautas estéticas de los óleos. Tenían los mismos puntos de vista y modelos, idéntica poses y similares expresiones. El lenguaje de la fotografía, la diferencia de planos, el flou, el corte asimétrico, la visión aérea, el contraste de blancos y negros puros, las perfectas gamas de grises, el color transparente no existían. (...)

Hoy parece increíble que en la Argentina los “artistas de la fotografía” se impusieran límites tan estrictos.”(p. 35)

³⁹ En la Argentina, la institucionalización “oficial” -irremediamente alejada de cualquiera de las tendencias significativas de la fotografía internacional de su época- era realmente reciente. Escribe, también, Sara Facio: “En 1928 se creó en la Escuela Superior de Bellas Artes, una sección fotografía presidida por destacados artistas plásticos. La estética fotográfica estaba orientada por Carlos Ripamonte, Enrique de la Cárcova y por un fotógrafo totalmente ligado a la visión pictórica en boga: Alejo Grellaud.” en *Idem*, ps. 35/36.

⁴⁰ “Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern” en *Sur* N° 13. Octubre 1935, p. 91.

⁴¹ Esto es dudoso, o más bien debe ser leído más como un gesto artístico. En el número de la revista *Campo Gráfico* (Revista de Estética y de técnica gráfica. Año 5, Nro.3 -Milán, ITALIA- Marzo 1937 (menos de dos años después de la muestra porteña)) dedicado a la fotografía de Coppola y Stern, puede leerse un artículo de Coppola denominado “Sobre fotografía”, decididamente teórico y donde se defiende una concepción de la fotografía y del arte fotográfico muy similar a la trabajada en el artículo de Romero Brest. Por otra parte, si en dicho artículo la palabra “fotógrafo” es dominante, Coppola no duda en hablar, alguna vez, del “fotógrafo como autor” (p. 6).

⁴² “Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern”, *art.cit.*, p. 91.

⁴³ *Idem*, p. 91.

⁴⁴ *Idem*, p. 95.

⁴⁵ Idem, ps. 95/96.

⁴⁶ Idem, p. 96.

⁴⁷ Cfr., por ejemplo, la reaparición del colectivo indisoluble en el número de *Campo Gráfico* comentado en la Nota 38.

⁴⁸ "Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern", *art. cit.*, p. 96.

⁴⁹ En una singular interpretación de RB: "Esta misma intención realista la encontramos en otros artes que no son meramente plásticas como la música (recordar el objetivismo de Strawinsky) y en la arquitectura (¿su realismo no está precisamente en esa subordinación de sus elementos al criterio práctico, de que lo arquitectónico debe estar en función de su utilización práctica?)." Idem, p. 99.

⁵⁰ Idem, p. 97.

⁵¹ Idem, ps. 97/98.

⁵² Idem, p. 100. El subrayado es nuestro.

⁵³ Idem, p. 102.