

A fotomontagem e a fotografia etnográfica de Grete Stern: modos de ver o corpo contemporâneo

Luciana Bittencourt Tiscoski

Mestre em Literatura Brasileira e Doutoranda em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Capes.

Resumo: Este ensaio é o esboço de uma pesquisa que propõe “ler” as imagens das fotografias e fotomontagens de Grete Stern (1904-1999) a partir das escrituras sobre o corpo contemporâneo e os “modos de ver” implicados em seu trabalho. A leitura elabora-se tomando por fio condutor dois trabalhos da fotógrafa realizadas na Argentina: as fotomontagens *Sueños* (1948-1952), criadas a partir das cartas enviadas por leitoras de uma página da revista *Idilio*, intitulada *El psicoanálisis le ayudará*, com sua crítica à manipulação exercida sobre as mulheres na Argentina daqueles anos, e as fotografias etnográficas dos indígenas do Gran Chaco, datadas entre 1958 e 1964, em que desvela-se o fundo social e antropológico de seu contato com o “objeto” fotografado.

Palavras-chave: Grete Stern, fotomontagens, fotografia etnográfica.

Resumen: El propósito de este trabajo fue explorar las imágenes de las fotografías y las fotomontajes de Grete Stern (1904-1999) partiendo de las escrituras del cuerpo contemporáneo y los “modos de ver” de su trabajo. La lectura propuesta toma el hilo conductor de dos trabajos que Stern ha realizado en Argentina: las fotomontajes *Sueños* (1948-1952), criadas a partir de sueños descritos por lectoras corresponsales de la revista *Idilio*, en la página titulada *El psicoanálisis le ayudará*, una crítica de la manipulación que sufría la mujer en la sociedad argentina de la época, y las fotografías etnográficas de los indígenas del Gran Chaco (1958 e 1964), con su función social y antropológico de contacto con el “objeto” fotografiado.

Palabras clave: Grete Stern, fotomontajes, fotografía etnográfica.

A fotomontagem e a fotografia etnográfica de Grete Stern: modos de ver o corpo contemporâneo

Este breve ensaio é o passo inicial de um projeto com vistas à pesquisa de pós doutorado em que se pretende uma aproximação da literatura com as artes visuais, atentando-se desde o princípio para o pressuposto de que não há áreas do saber onde não haja vasos comunicantes em permanente, recíproco e infinito fluxo. Tal assertiva permite a constatação de que leituras as mais variadas, conexões as mais inusitadas são passíveis de desenvolvimento, como neste projeto, que se propõe ler as fotografias e fotomontagens de Grete Stern (1904-1998) a partir das escrituras sobre o

corpo contemporâneo e os modos de ver, implicados diretamente na fotografia, em sua concepção antes de pronta, e após, em sua exibição como arte. Cabe a leitura a contrapelo deste tempo entrecruzado, revelando-se o trajeto histórico e social da fotografia, desde a exposição de Grete Stern nos salões da Editorial Sur, na Argentina, em 1936, quando a fotógrafa e seu companheiro também fotógrafo, Horacio Coppola apresentam uma revoluçãoⁱ do conceito de arte fotográfica já elaborado desde os anos 20, principalmente, na Europa, até sua incursão pela fotografia etnográfica dos nativos indígenas da região do Gran Chaco argentino, entre 1958 e 1964, onde se desvela por completo o fundo social e antropológico de seu contato com o “objeto” fotografado. Seguindo Didi-Huberman, pode-se estabelecer esse contato do olhar com o corpo numa relação imanente e ontológica do ser, pois “a visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos”. (Didi-Huberman, 2010, p. 30)

A problematização do corpo contemporâneo já está esboçado desde o início de sua atividade como fotógrafa na Argentina, e atinge um grau de extrema agudeza de olhar na série *Sueño*, fotomontagens em que estão imbricados, além do sociológico, antropológico e artístico, o índice psicanalítico, numa intermitente comunicação de saberes. O trabalho das citadas fotomontagens foi feito em colaboração para a coluna intitulada *El psicoanálisis le ayudará*, da revista argentina *Idílio*ⁱⁱ, com sede em Buenos Aires, entre os anos de 1948 e 1951, e consistia em ilustrar nas fotomontagens os sonhos relatados pelas missivistas que escreviam à revista de onde obtinham, além das ilustrações de Stern, as “interpretações” de Richard Rest, pseudônimo que utilizavam o sociólogo Gino Germani e um dos fundadores da editorial *Paidós*, Enrique Butelman. Segundo a crítica Adriana Astutti, essas interpretações restringiam-se a “una espécie de vulgarización psicoanalítica que resolvía de manera unidireccional los conflictos presentados, cuidándose de nombrar las palabras sexo y sexualidad o términos más técnicos, como *libido*.” (Astutti, 2011, p. 4).

Já a linguagem que Grete Stern trazia desses sonhos para a fotomontagem, revelavam exatamente o não dito, o real que subjaz na “cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha”, conforme a leitura de Didi-Huberman em seu texto *A inelutável cisão do ver*. Esse surrealismo de um real que subjaz na imagem, entre o que vemos e o que nos olha, é um surrealismo que tem mais a ver com o sub do que com o sur, “mais com o baixo materialista do que com o alto idealista”, conforme Hal Foster, que a partir de Georges Bataille, fala de um surrealismo que “procura escoar, deixar

irromper” o real traumáticoⁱⁱⁱ (Foster, 2014, p. 139). A ruptura no anteparo (local da mediação) causada pelo real das imagens insólitas de Grete Stern desestabiliza o olhar, a repetição se faz nos temas das mulheres aprisionadas, emudecidas, subjugadas, relegadas à total perda de identidade e referência, com seus corpos expostos a um constante e permanente risco, deixando escancarada sua incapacidade de reação ao padrão moral e estético estabelecido pela sociedade.

Sem adentrar à necessária discussão sobre o **real lacaniano**, devido aos infinitos desdobramentos e ambiguidades que o conceito abarca, faremos referência a esse real a partir da concepção de Foster e Didi-Huberman, com relação a esse “modo de ver” explicitado por Grete Stern em seu trabalho com o objeto fotografado e o olhar que o mesmo nos devolve.

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem -, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue. (Didi-Huberman, 1998, p. 33)

Cabe a percepção do surrealismo ou “subrealismo” dos *Sueños*^{iv} de Grete Stern, no sentido de captar esse olhar que retorna das fotomontagens onde os corpos das mulheres apresentam-se fragmentados, profanados, reduzidos à utilidade de objetos domésticos, tornados instrumentos, artefatos, híbridos, metamorfoseados, circunscritos sempre ao universo masculino, por vezes revelado monstruoso e encarcerador. Por certo, apesar de tardia, é evidente a afinidade de Stern aos procedimentos e à linguagem surrealista, acrescentando-se também sua experiência na Alemanha, onde a fotomontagem de fato fez seu aparecimento no mundo, logo após a primeira guerra, aplicada à propaganda política, à publicidade e à fotografia experimental. Ressalta-se, porém, o uso do procedimento surrealista em Stern sobretudo no que concerne à consciência radical desse corpo humano que se encontrava ainda exposto à memória das terríveis ameaças da guerra recém findada, dessa vez, a segunda. Essas imagens reiteram a ideia de que não há limites à destruição e subordinação do corpo, sobretudo se pensarmos os corpos femininos de Stern, sem adentrar aqui à questão feminista, outra esfera demasiado extensa para que possamos referenciar sem o devido cuidado com suas repercussões na arte e na história. A fotógrafa artista visual Grete Stern distanciava-se do surrealismo justamente em sua crítica sempre presente na aproximação da arte com sua função social, ou olhar social, como já estipulado por seu

mestre na *Bauhaus*, Walter Peterhans, para quem a fotografia deveria ocupar um espaço de “função social” na vida moderna. Na “exposición de motivos”^v do texto de apresentação da exposição de 1936, na Editorial Sur, podia-se ler:

¿Es la fotografia un arte? De hecho la fotografia há prescindido plantearse este problema: se há creado un lugar próprio en la vida de hoy, tiene una funcion social. Las imagenes que de cosas y seres permite realizar la fotografia, significan una posibilidad fundamentalmente nueva de conocimiento y de expression. Dada la capacidade especifica de detallar e “insistir” en la realidade de esos seres y cosas.

Nesse itinerrio do corpo em suas impossibilidades refletido na arte contempornea, um corpo herdeiro da modernidade, com ecos evidentes na literatura, com passagens, contágios e repercussões as mais diversas, surge em 1936, justamente no ano em que Grete Stern apresenta sua arte  América Latina, o emblema de um tempo na alegoria concebida por Georges Bataille e André Masson para o primeiro número da revista *Acéphale*, que traz um homem decapitado e vivo, com uma cabeça de caveira no lugar do sexo. Na alegoria da morte e vida do acfalo, Raul Antelo localiza as *Proposies sobre a morte de Deus*, da revista *Acéphale* – jan. 1937, onde Bataille identifica o homem-sem-cabeça com “o super-humano que , por inteiro, e cabalmente, *morte de Deus*” (Antelo, 2010, p.13). Antelo afirma, a partir desta leitura de Bataille, que tanto para o *Acfalo* como para o super-homem nietzschiano o tempo, “longe de ser um dado natural, torna-se objeto de êxtase, ora como *eterno retorno* (Nietzsche), ora como *apocalipse* (Derrida), ou mesmo como *tempo explosão* (Benjamin), mas, em todo caso, como expulsão de qualquer tipo de continuidade e sucessão temporais”. Completando logo a seguir que “esse tempo extático só pode ser achado na visão daquilo que o acaso pueril fez bruscamente sobrevir: ruínas, cadáveres, nudezas, abismos”. (Idem, 2010, p. 13)

Como bem lembra Eliane Robert Moraes no livro *O corpo impossível: a decomposio da figura humana de Lautrmont a Bataille*, publicado em 2002^{vi}, a decapitao vinha sendo anunciada desde o final do século XIV, quando proliferaram na Europa as versões pictóricas e literárias do mito bíblico de Salomé e João Batista. E foram se disseminando as contaminaes desde os maneiristas, passando pelos surrealistas e cubistas, até os fotogrfos contemporâneos e suas recriaes em fotomontagens e colagem. Os emblemas do corpo em fragmentos desconexos como as bonecas de Hans Bellmer, do corpo transfigurado de Max Ernst, do corpo entre ruínas de DeChirico.

Diante de um mundo em pedaços e do amontoado de ruínas que se tornara a história, para utilizarmos os termos de Walter Benjamin, só restava aos artistas capturar os fragmentos e as instáveis sensações do presente. A arte moderna respondeu à trama do caos através de formas fraturadas, estruturas parodísticas, justaposições inesperadas, registros de fluxos de consciência e da atmosfera de ambiguidade e ironia trágica que caracterizam tantas obras do período. (Moraes, 2010, p.57)

Na arte imagética que se apresentou como procedimento do surrealismo, a fotomontagem de Jorge de Lima, o poeta alagoano, é definitivamente uma amostra dos ecos deste modernismo. Em suas fotomontagens, o autor de *Invenção de Orfeu* segue a cartilha do fragmento, da decomposição, da ideia de caos e de desestabilidade da ordem vigente na ciência. Trata-se claramente de uma afinidade imagética com os *Sueños* de Grete Stern.

A pintura em pânico, de 1943 – em homenagem ao livro de Murilo Mendes, *A poesia em pânico*, de 1938 – reúne fotomontagens de Jorge de Lima feitas entre 1930 e 1940 numa única edição completa destas imagens. Nestas, há muitas figuras de híbridos ou duplos, a cabeça aqui também figura sempre problematizada, emblema na ausência ou na transfiguração, como em *O julgamento do tempo*, retratando um ser quase andrógino com seu escafandro, segurando perdurada uma cabeça de mulher; outra das montagens apresenta um corpo de mulher envolto num casaco de peles ostentando a cabeça de um gorila, o que remete a Grandville e suas gravuras, onde animais ou coisas tomavam o lugar dos homens.

De posse das fotomontagens, mandadas pelo próprio Jorge de Lima, Mário de Andrade escreveu em 1939 *Fantasia de um poeta*, um entusiasmado artigo no Estado de São Paulo, onde declara que o processo de criação lírica de Jorge de Lima nas fotomontagens revela “nossas tendências mais recônditas, nossos instintos e desejos recalçados, nossos ideais, nossa cultura, tudo se revela nas fotomontagens”. Convém observar nos sonhos das mulheres da revista *Idílio*, elaborados nas fotomontagens de Grete Stern, a mirada, o olhar dessa personagem central, a dona do sonho, que nele intervém, por intermédio da câmera, como se mirasse a própria imagem de seu sonho. Evidentemente, o olhar da artista reconhecia nessas imagens possibilidades de leituras de seu tempo, dentro do que propunham, ou impunham, os padrões sociais e políticos do país a essas mulheres reféns de seus “instintos e desejos recalçados” e quase docilmente subordinadas às mãos que revelam a supremacia do poder masculino. Basta saber até que ponto o olho do leitor dessas imagens percebia a ironia de uma crítica

subjacente, não apenas ao poder e aos padrões patriarcais vigentes, como à humilhante condição a que se entregava a mulher nesses tempos de resignada alienação a que se deixava aprisionar sob o jugo de uma sociedade da qual a própria revista era cúmplice.

Sobretudo, a trajetória das imagens de Stern traz a singularidade de uma espécie de deslocamento, desde sua formação na *Bauhaus* alemã, - onde concentrava sua criação no desenho gráfico e dedicada quase que exclusivamente à fotografia e aos trabalhos publicitários - à desterritorialização forçada pela eclosão da segunda guerra mundial, da Alemanha para a Argentina^{vii}, ou mais precisamente, de Berlim para Buenos Aires, e do círculo da *Bauhaus* para o da *Editorial Sur*: “uno de los centros de actividad más importantes y prestigiosos de la *intelligentzia* argentina de su tiempo; algo inhabitual e significativo.”, conforme palavras de Luis Priamo.

Para além de suas aproximações e diferenças com o surrealismo de Max Ernst, Man Ray ou mesmo Jorge de Lima nas fotomontagens e demais ensaios fotográficos das ruínas e da cidade de Buenos Aires - onde poderíamos pensar na ideia benjaminiana, que dizia ver na cidade de Paris, bem como nas ruas desertas das grandes cidades, nas construções de ferro, nas fábricas, que “nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade” (Benjamin, 1994, p. 26) -, ressalta-se o trabalho de Grete Stern em sua incursão aos povos indígenas e o mergulho nesse outro tão distante, dessa vez sem qualquer procedimento técnico. Em contraponto à fotomontagem e seu índice-fenômeno psicanalítico, apresenta-se a série dos aborígenes do Gran Chaco, registrados a pedido da Universidad Nacional del Nordeste, sediada em Resistencia, capital da província de Chaco, como parte de um registro para um futuro Museu Etnográfico.

O procedimento então apresenta-se puramente no modo de ver e no olhar devolvido ao fotógrafo pelo outro aborígene excluído de todo o mundo de objetos urbanos e enredamentos imagéticos. Também pode-se constatar o distanciamento evidente estabelecido por Grete Stern em relação às imagens etnográficas obtidas segundo interesses científicos, documentais, estéticos, ou até mesmo comerciais que ainda hoje vemos expostas em diversas abordagens, afastando-nos desse outro que se apresenta como o exotismo dos povos indígenas. A “função social” no entanto, continuava ainda mais intensa, pois ao mostrar as condições de miséria e o processo de aculturação que sofria o indígena, a fotógrafa mostrava o olhar produtor da discriminação e da marginalização desse outro, fruto de uma sociedade branca,

patriarcal, eurocêntrica. Em sua condição por duas vezes estrangeira, a fotógrafa de Bauhaus e da vida urbana da *inteligentzia* portenha, aproximava-se da tentativa de fotografar o aborígene atentando sobretudo ao espaço onde se neutralizam as representações culturais e históricas que delimitam as distâncias entre o fotografado e o fotógrafo, permitindo que exsurja dos retratos, justamente esse ponto onde os olhares se cruzam e as distâncias se apaziguam, ainda que permaneçam como sintomas da desterritorialização e das diferenças, em fronteiras que se interpenetram, mas que não se comunicam.

Sua pesquisa iniciou em 1959 quando, convidada pela Universidad del Nordeste, teve seu primeiro contato com o lugar como artista e pesquisadora, permanecendo em Resistência por um ano, ministrando seminários sobre fotografia e registrando as expressões artísticas e os lugares públicos da cidade, além dos arredores e suas atividades típicas. De volta a Buenos Aires, apresentou ao Fondo Nacional de las Artes um amplo projeto de documentação fotográfica sobre a vida e os costumes dos aborígenes do Gran Chaco, que lhe rendeu uma bolsa para a realização de um trabalho que iniciou em 1964, quando percorreu por três meses as regiões do Chaco, Formosa e Salta, retratando em mais de oitocentas fotos, a vida cotidiana das tribos tobas, wichimatacos, pilagas, chulupíes, chorotes, chiriguanos e mocovíes, sendo os retratados, em sua maioria, mulheres e crianças. Apesar dos recursos advindos da bolsa, não houve qualquer aporte financeiro governamental para a realização do empreendimento, diga-se de passagem, de inegável contribuição como registro histórico e antropológico. O apoio que obteve para a concretização do trabalho veio precipuamente dos povos locais e dos grupos religiosos que trabalhavam com as comunidades. Aos mais arredios dos aborígenes, Grete Stern mostrava outros retratos já obtidos e lhes explicava o objetivo daqueles retratos, que seria o de mostrar aos brancos a condição em que viviam. A essa função e a essa promessa, Grete Stern manteve fidelidade, tendo apresentado o resultado de seu trabalho não apenas em Buenos Aires e demais cidades argentinas, como em Berlim, no arquivo da *Bauhaus*, em 1975, além de outras cidades alemãs, sendo futuramente apresentado com outras de suas obras em diversas grandes cidades da Europa.

Em livro já citado nesse ensaio, *O retorno do real*, Hal Foster expõe alguns retornos a que a arte conduz ou é conduzida, e explicita dois importantes retornos do pós-guerra que em muito determinaram o trajeto da crítica e história da arte. Segundo

Foster, “nenhum retorno parece tão historicamente focado e teoricamente rigoroso como os de Althusser e Lacan”:

[...] no começo da década de 1960, depois de anos de leituras existencialistas baseadas nos primeiros Marx, Althusser empreende uma leitura estruturalista baseada no Marx maduro de *O capital*. Para Althusser, esse é o Marx científico de uma ruptura epistemológica que mudou a política e a filosofia para sempre, não o Marx ideológico preso a problemas humanistas, como a alienação. Lacan, por sua vez, no começo da década de 50, depois de anos de adaptações terapêuticas da psicanálise, empreende uma leitura linguística de Freud. Para Lacan, esse é o Freud radical que revela nossa relação descentrada com a linguagem de nosso inconsciente, não o Freud humanista das psicologias do ego dominantes na época. (Foster, 2014, p. 22)

Aqui não se pretende adentrar a discussão política ou psicanalítica proposta por Foster, o que poderia muito render na análise dessa singular trajetória de Grete Stern. No entanto, é preciso que se atente ao que Foster chamou de semelhança entre as diferentes retomadas, de Marx, por Althusser, e de Freud, por Lacan. Para o autor, a semelhança está no método desses retornos, que visa “enfocar o esquecimento [...] constitutivo” fundamental em cada discurso.” E acrescenta ainda outra semelhança nos motivos desses retornos, que seria não só o de “restaurar a integridade radical do discurso, mas contestar seu status no presente”. (Idem, 2014, pp. 22, 23) Voltando a Stern e sua relação com esses retornos, é preciso que se vislumbre na análise de seu trabalho e nas conexões possíveis de seu olhar com outros olhares contemporâneos, um reposicionamento, uma releitura não só em relação ao espaço-tempo mundano, mas com a prática ou função social. Não se trata aqui de elaborar ou dar ensejo à infrutífera discussão sobre a qualidade estética versus engajamento político, ou forma versus conteúdo, mas antes de reivindicar ou “enfocar” o que de fato foi esquecido ou mal lido, mal visto. A questão central que parece emanar da trajetória de Grete Stern, nos retratos de intelectuais e artistas, passando pelas fotomontagens surreais, pela cidade em ruínas e cimentos, pelas naturezas mortas, até os retratos das tribos do Gran Chaco, é a reflexão que se funda num novo paradigma onde

o objeto da contestação ainda é em grande medida a instituição de arte capitalista-burguesa (o museu, a academia, o mercado e a mídia), suas definições excludentes de arte e artista, identidade e comunidade. Mas o sujeito da associação mudou: é o outro cultural e/ou étnico, em nome de quem o artista engajado mais frequentemente luta. Apesar de sutil esse desvio de um sujeito definido em termos de relação econômica para um sujeito definido em termos de identidade cultural é significativo. (Idem, p. 160)

Longe de apontar uma solução, mas antes um modo de ver o outro. E acima de tudo sair da armadilha onde uma articulação de discursos prefigura uma

“desidentificação assassina do outro”, para utilizar a expressão de Foster. Ainda há uma relação dicotômica imposta nos discursos de ambos os lados, que se pode chamar sem no entanto reduzir, à esquerda e direita. Nesses discursos, coloca-se o outro, ou somos induzidos a olhar esse outro como vítima, encerrada numa hierarquia de sofrimento irreversível, ou como causadores de todo mal, encarcerados numa mesma geração de ódio e de impossível assimilação da civilidade a qual desfrutamos. Tem-se ainda, matizando esses olhares distante e imunizados, a linguagem efêmera dos meios eletrônicos de atualmente, onde a distância entre nós e o outro, estrangeiro e em grande medida, ainda exótico e primitivo, é obscena em sua proposta de distanciamento.

Para uma leitura contemporânea da obra de Grete Stern em seus inúmeros modos de ver, cumpre um modo de ver que desarticule os discursos implicados na linguagem dos escritos e das imagens, como assegura Didi-Huberman sobre o olhar do homem da crença:

[...] cumpre reter na atitude de crença esse movimento pelo qual, de forma insistente, obsessiva, se reelabora uma ficção do tempo. Prefiguração, retorno, julgamento, teleologia: um *tempo* reinventa-se aí, diante da tumba, na medida mesmo em que é o *lugar* real que é rejeitado com pavor – a materialidade do jazigo e sua função de caixa que encerra, que opera a perda de um ser, de um corpo doravante ocupado em se desfazer. O homem da crença prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confortar e informar – ou seja, *fixar* – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos. (Didi-Huberman, 1998, p. 48)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANTELO, Raul. *O espaço e a ferida*. In: *Georges Bataille, filósofo*. Editora da UFSC, 2010.
- ASTUTTI, Adriana. Grete Stern: mujeres soñadas. *Revista semestral Badebec – Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario, Argentina. Volume 1, número 2. Colaboraciones Especiales, p. 1-24. Março, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, Vol. I. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014. ISBN: 978-85-405-0466-0.

GIORDANO, Mariana y REYERO, Alejandra. La representación fotográfica de la sonrisa en las imágenes etnográficas chaqueñas de Guido Boggiani y Grete Stern. *Argos* [online]. 2010, vol.27, n.53, pp. 59-90. ISSN 0254-1637.

Grete Stern: Obra Fotográfica en la Argentina. Catálogo da exposição *Grete Stern: Obra Fotográfica en la Argentina*, realizada en el Museo de Arte Hispanoamericano *Isaac Fernández Blanco*, entre 15 de setembro e 15 de outubro de 1995, organizada por Goethe-Institut Buenos Aires. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.

LACAN, Jacques. *Le Seminaire. Livre VI: Le désir et son interpretation (1958-1959)*. Paris: Éditions de La Martinière et Le Champ Freudien, 2013. ISBN: 987-2-7324-6003-1.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautrèamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

O poeta insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima. Edição organizada por Ana Maria Paulino. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1987.

Os sonhos de Grete Stern: fotomontagens; textos de Grete Stern, Luis Príamo, María Moreno, Annateresa Fabris e João Frayze. Catálogo da exposição realizada no Museu Lasar Segall, SP, entre 4 de abril e 28 de junho de 2009, e no Instituto Moreira Salles, RJ, entre 15 de dezembro de 2009 a 31 de janeiro de 2010. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2009.

ⁱ Essa revolução visa substituir uma ideia ou conceito de estatuto artístico da fotografia, condicionado aos tratamentos e manipulações técnicos pseudo pictóricos, pela ideia de uma capacidade específica de detalhar e insistir na realidade dos seres e das coisas, conforme ideia contida na exposição de motivos divulgada na primeira exposição de Grete Stern na Argentina.

ⁱⁱ *Idilio: La revista Juvenil e feminina*, publicada em Buenos Aires pela Editora Abril, tinha como público alvo leitor mulheres operárias, domésticas ou donas de casa da classe média, em ascensão nos anos em que o primeiro peronismo atingia seu auge. Foi a revista que introduziu a fotonovela na Argentina, cujos textos traziam narrativas românticas e moralistas, num ideal buscado pela mulher centrado no matrimônio e no lar em família. A coleção de *Idilio* pode ser encontrada na Biblioteca Nacional de Buenos Aires - Sueños :fotomontajes de Grete Stern: serie completa, edición de la obra impresa en la revista Idilio -1948-1951-. Buenos Aires : Fundación Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas, CEPPA, 2003.

ⁱⁱⁱ A teoria de Jacques Lacan sobre o olhar, o trauma e o real perpassam toda a obra de Hal Foster sobre a vanguarda e a neo vanguarda no livro *O retorno do real*. Neste trecho em que cita o real traumático, Foster o relaciona às repetições criadas por Andy Warhol, como em *Desastre de ambulância* e *Carro branco em chamas*, ambos de 1963, e Explica o autor: “No começo da década de 1960, Jacques Lacan estava empenhado em definir o real em termos de trauma. Intitulado “o inconsciente e a repetição”, esse seminário, ocorrido no início de 1964, foi mais ou menos contemporâneo às imagens de *Death in America*. Mas, à diferença da teoria dos simulacros em Braudillard e companhia, a teoria do trauma em Lacan não foi influenciada pela pop. Porém, é informada pelo surrealismo, que tem seu efeito tardio sobre Lacan [...]. Nesse seminário, Lacan define o traumático como um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso, o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás, *tem* de ser repetido”. (Foster, 2014, pp. 126, 127)

^{iv} A série *Sueños* foi apresentada pela primeira vez como obra autônoma na Facultad de Psicología de la Universidad de La Plata, nos anos 50. A primeira mostra em Buenos Aires aconteceu em 1967, em colaboração com a poeta Elva Lóizaga, na sala do Foto Club Argentino. A crítica especializada guardava silêncio, ratificando a irrelevância da fotomontagem como material artístico naqueles tempos na Argentina. Até 1982 ano em que a série foi apresentada em Houston, EUA, na grande mostra FotoFest, apenas o colecionador de arte Jorge Helft havia se pronunciado sobre o trabalho, sendo que, após essa aparição em solo norte americano até os dias de hoje, as obras finalmente ganharam reconhecimento e projeção, embora ainda mereçam uma leitura com o devido comprometimento de um olhar crítico contemporâneo.

^v Sobre esse texto, cumpre citar o comentário de Luis Priamo em sua apresentação no livro/catálogo do Fondo Nacional de Las Artes para a exposição *Grete Stern, obra fotográfica en la Argentina*, realizada no Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. Segue trecho do escrito por Priamo: “Este pequeno texto fue el primer documento sobre fotografía moderna publicado en el país. Fue comentado, junto con la exposición, por los principales críticos de arte de Buenos Aires; entre ellos Julio Rinaldini, en el diário *El Mundo*, y Romero Brest en la nota mencionada. Después de esto cayó en el olvido más completo. Destino coherente, por cierto, para un trabajo de esas características en un médio donde la reflexión teórica sobre fotografía era ignorada. Además, aquí nunca se había dado el clásico debate sobre el problema del arte en fotografía, de modo que el texto, que lo daba por sentado para rechazarlo, resultaba francamente anacrónico.” (Priamo, 1995, p. 16)

^{vi} A obra foi reimpressa em 2010 pela editora Iluminuras, de onde foram retiradas as citações e referências bibliográficas desse ensaio.

^{vii} Com a ascensão do nazismo e do antissemitismo na Alemanha de Hitler, a judia e antifascista Grete e seus amigos, os quais tinham simpatias e aproximações com o ideário socialista e se reuniam em torno das palestras do teórico marxista Karl Korsch sobre materialismo dialético, ocasião em que Grete conheceu Bertolt Brecht, foram obrigados a deixar Berlim para se estabelecer em Londres. Na capital inglesa, Grete permaneceu dois anos, quando realizou trabalhos significativos, como os retratos de Bertolt Brecht, Karl Korsch e Helene Weigel, entre outros. Só em 1935, já casada com Horacio Coppola, a fotógrafa rumou para a capital argentina.