

La construcción de un denominador simbólico

Tal como sostiene Jacques Rancière la mitologización coadyuva a la cabal comprensión de los acontecimientos porque explica los modos significativos de las distintas actividades humanas.¹ El presente trabajo propone dar cuenta de la intensa imbricación entre la biografía de cuatro fotógrafas que atravesaron momentos histórico-culturales coincidentes así como son concurrentes las características estéticas que manifiestan en su obra. La etapa de formación de cada una está marcada por los aspectos distintivos del dadaísmo, del surrealismo y de la escuela de la Bauhaus. Todas han vivenciado los avatares del fenómeno emigración / inmigración. Luego y a lo largo de sus trayectorias -en diferentes países de Iberoamérica- sus prácticas artísticas mantuvieron una estrecha conexión con las mencionadas vanguardias. Así Grete Stern, Gertrudis de Moses, Jeanne Mandello y Kati Horna construyen la imagen a través del montaje a modo de una estructura de ficción que da origen a una verdad que construye un imaginario personal y epocal. Por ello y por haber sido introductorias en los países elegidos de nuevos modos de fotografiar, resulta de gran interés esbozar un análisis sobre ellas.

Acerca del imaginario y de lo simbólico

La fotografía se halla conformada por una permanente interacción entre *praxis* y *poiesis*. *Praxis* en términos de una constante práctica -como relación activa con el mundo- mediada por la utilización de una cámara. *Poiesis* entendida como el proceso de enunciación que parte de la individualidad del enunciador pero que es habitada además por el conjunto de condiciones presentes, desde lo filosófico y desde el ámbito sociopolítico y cultural, en el que está inmersa. De ahí que la enunciación constituye el universo de lo estético-artístico; es en la enunciación que el realizador pone en juego distintos mecanismos de construcción de sentido. Por eso, el sentido es actualizado a través de los recorridos que se crean entre lo simbolizante y lo simbolizado. A su vez lo simbólico se desarrolla al articular la experiencia de apropiación del mundo con el conflicto que produce la confrontación con lo real. La fotografía posibilita pues la realización de un proceso hermenéutico de lo perceptible conformando así un imaginario individual y social vehiculizado por los procesos de “desplazamiento” y “condensación” que Sigmund Freud desarrolló para la actividad onírica pero que resultan relevantes para el campo visual. Así los textos visuales juegan con el sentido de su materia, sentido como sensualidad (en términos de su palpable vivacidad y seducción) y sentido como significación. Por su parte, la fotografía impone -ontológicamente desde sus comienzos- una “cuasi identidad”² y una ilusión de objetividad que la coloca en el orden del mundo natural y sobre la cual se transfieren los conceptos veracidad/verosimilitud.

La imagen por tanto resulta continente y contenido de la memoria; y une lo disperso y lo discontinuo viabilizando la comprensión de la estructura que subyace en distintos acontecimientos. Puede ser contemplada entonces como una marca de la historia pero a su vez como una interrupción, como un pliegue del devenir.

¹ Rancière Jacques, *El inconsciente estético*, Buenos Aires, Del Estante Editorial, 2006, p. 51

² Krauss Rosalind, “Notas sobre el índice Parte 2” en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 226.

Biografías coincidentes

Los recorridos en la formación y los derroteros de las historias de vida de Grete Stern, Gertrudis de Moses, Kati Horna y Jeanne Mandello se encuentran entrelazadas. A continuación se hará hincapié en algunos aspectos sobresalientes pero por razones de extensión no se explayará en los detalles biográficos de cada una ni en la totalidad de la obra.³

La exposición que realizaran **Grete Stern** y Horacio Coppola en 1935 marca un punto de inflexión en la fotografía argentina. La muestra se llevó a cabo en la Editorial Sur, lugar de encuentro de la intelectualidad argentina de esa época, liderada por la paradigmática figura de Victoria Ocampo. La nota que escribiera Jorge Romero Brest⁴ para la mencionada muestra le otorga la categoría de “primera manifestación seria de arte fotográfico”.

Grete Stern nace en Wuppertal, Alemania en 1904 y en 1925 se especializa en artes gráficas tras estudiar en la Escuela de Artes Aplicadas de Stuttgart. En 1927 en Berlín, comienza a tomar clases particulares con Walter Peterhans (1897-1960) que en 1929 es designado por Hannes Meyer⁵ como director de las clases de fotografía de la escuela de la Bauhaus de Dessau. En esa época Grete y Ellen Auerbach se asocian y abren un estudio en Berlín que se llamó ringl + pit. En 1929, era inusual que dos mujeres abriesen un estudio fotográfico. En sus trabajos se observan nuevas formas de mirar los objetos y una cierta ironía crítica hacia la figura femenina tradicional.

En la mencionada escuela de la Bauhaus conoce a su futuro esposo y padre de sus hijos, el fotógrafo argentino Horacio Coppola (1906-2009). En 1935, Grete y Coppola visitan la Argentina y tiene lugar la exposición en la Editorial Sur ya mencionada.

Llegan definitivamente a Buenos Aires en 1936 y comienza así su carrera de fotógrafa junto al Río de la Plata. En este análisis se considerará solo la serie que Grete emprende a partir del 26 de octubre de 1948 hasta el año 1951. Se trata de un corpus de fотомontajes denominado más adelante “Sueños”, en donde se funden aspectos formales e histórico-sociales. Este trabajo realizado para la revista *Idilio* presenta distintas significaciones. Los textos apuntaban a un simbolismo general, tendientes a una clave interpretativa a modo de consejo, en cambio, las fotografías contenían efectos críticos y ambiguos que los textos acompañantes no manifestaban. La poética de estas escenificaciones estaba absolutamente motivada por su polisemia implícita.

Además estos fотомontajes se hallaban inscriptos en esa “función social” de la que Grete hablaba desde 1935, al revertir el espacio privado de la consulta a los especialistas, mostrando el rol público que comenzaba a tener la mujer en el imaginario de esa época.

³ Para mayor información sobre la biografía y la obra de cada una se recomiendan los siguientes libros y páginas web:

AA.VV., *Grete Stern*, Valencia, IVAM Centre, 1995.

Príamo, Luis, *Grete Stern, Obra fotográfica en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.

Príamo Luis, *Sueños, fотомontajes de Grete Stern*, Buenos Aires, Fundación CEPPA, 2012.

Bertúa Paula, *La cámara en el umbral de lo sensible*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012

Moses, Gertrudis de, *Caminata*, Santiago de Chile, Talleres de Editorial Universitaria, 1989.

Rodriguez José Antonio, *Fotógrafas en México, 1872-1960*, México, Turner Libros, 2012

Sanchez Mejorada Alicia, *Kati Horna y su manera cotidiana de captar la realidad*, Revista *Addenda* n° 10, 2004

Nagel Sandra, responsable del contenido de www.jeannemandello.com

Todas han sido ampliamente investigadas en Niedermaier Alejandra, *La mujer y la fotografía, una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*, Buenos Aires, Leviatán, 2008.

⁴ Jorge Romero Brest fue una de las figuras más influyentes en la formación de la crítica de arte en América Latina. Publicó libros y artículos sobre arte argentino, latinoamericano, europeo y norteamericano. Dictó cientos de conferencias y dirigió el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, centro de promoción de la experimentación artística de vanguardia.

⁵ Sucesor de Walter Gropius en la escuela de la Bauhaus.

Al proponer utilizar fotomontajes para ilustrar la naturaleza fantástica de los sueños, Grete eligió la construcción de un significante asociado a lo onírico en función del significado, mostrando un estilo propio. Las revelaciones de Freud sobre el inconsciente y sobre los sueños forman parte de los ejes centrales del surrealismo. En el primer número del periódico surrealista denominado *La revolución surrealista* que contiene escritos de André Breton (1896-1966) y Giorgio De Chirico (1888-1978), se podía leer la siguiente frase: “Solamente el sueño deja al hombre con todos sus derechos a la libertad.”

Grete, conociendo estas disquisiciones de los surrealistas buscó dar a la mujer un espacio de libertad tal que les provocara inferir y fantasmear, llevándolas a la reflexión por un camino que debían recorrer solas, dándoles el lugar de activas protagonistas y no de pasivas víctimas de su propia situación. Es por eso que en sus imágenes apreciamos interrogaciones en términos dilemáticos: el papel de madre y esposa, dueña de su vida y/o limitada, mujer amada y/o amante, escucha y/o escuchada, espectadora y/o ejecutora, el refugio y cuidado del hogar y/o el peligro y desafío de la calle. Estos dilemas mantenían un correlato con una realidad palpable en las calles: por un lado, las instituciones impartían un discurso en el que la mujer era la principal encargada del hogar y la familia y, por otro lado, aparecía una figura femenina distinta, más comprometida con la realidad de su país y convocada a una mayor participación a través de la propuesta de Eva Perón, que promueve que la mujer acceda al voto por primera vez en 1951.

Indudablemente, las indagaciones que Grete planteaba en sus imágenes involucraban al otro género. Por otra parte, la organización de las mismas y la libertad con que otorgaba distintos tamaños a los elementos que integraban cada fotomontaje reforzaba cierta sensación de mujer desbordada por el sueño que motivaba la consulta. Partía de aspectos icónicos e indiciales (dados en cada elemento de los fotomontajes: la jaula, la máquina de escribir, la escalera, etc.) para convertirlos en símbolos que, a pesar de ser convencionales, se convertían en polivalentes. Las interpretaciones y consejos se separaban absolutamente de las significaciones de los fotomontajes de Grete. Su intención es puesta de manifiesto a través de las siguientes palabras: “Mi fotografía no es objetiva: hace ver lo que quiero que se vea”.

Indudablemente, estos fotomontajes se despliegan en clave social ya que plantean lo expresado por Louis Aragon en 1924 como “lo maravilloso es la erupción de contradicciones en lo real”⁶.

Grete fallece en 1999. Una frase de Rainer Maria Rilke, un poeta que a ella le gustaba, describe absolutamente su obra: “La búsqueda es una, aunque se refracte en distintos temas”

Al igual que Grete en Argentina, **Gertrudis de Moses** establece con la utilización del fotomontaje como significante una asociación entre aspectos simbólicos del inconsciente. De este modo, inscribe la vanguardia en el panorama fotográfico chileno. Según cuenta ella misma en su libro *Caminata*, nace en Brandenburgo, una pequeña ciudad cerca de Berlín, Alemania, el 27 de enero de 1901. Nuevamente nos encontramos ante una historia cruzada por ambas guerras mundiales. Recuerda que tenía trece años al estallar la primera. A esta misma edad, adquiere su primer cámara de placas. A través de su minucioso relato, podemos entrever todos los intensos acontecimientos vividos durante el período anterior a que Hitler accediera al poder y que ya preparaban el clima de lo que luego acontecería.

Gertrudis estudia decoración de interiores en la Escuela de la Bauhaus, sin poder finalizar sus estudios. Con motivo de las cédulas personales que los judíos estaban obligados a tener,

⁶ Mencionado en Foster Hal, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, p. 58.

Gertrudis se compra una Leica para hacer retratos y así poder confeccionarlos. En 1938, y luego de pasar por variados momentos difíciles, Gertrudis y su familia deciden emigrar a Chile.

Su obra autoral es vasta. En toda su labor queda demostrada la educación estética recibida, una búsqueda personal autónoma y, de algún modo, lúdica, muy apoyada en sus inquietudes intelectuales que la hacían asomarse al mundo de la literatura y de la música.

Sus fотomontajes la emparentan con el surrealismo. Ella llama a estas fotografías “combinaciones”.

Se destacan igualmente aquellas fotografías que responden a pensamientos o experiencias puntuales de su vida como la denominada “Otra vida nace después de la guerra”. Éstas pueden ser analizadas a partir de dos rúbricas estéticas. La primera procedente de Sigmund Freud y su concepto de *Unheimlich* cuya traducción como lo siniestro⁷ “casi siempre coincide con lo angustiante en general”, afecta a las cosas conocidas y familiares y causa espanto. Guarda también una relación con lo oculto y lo secreto.⁸ La segunda se relaciona con el género de la tragedia caracterizada como una reflexión radical sobre un conflicto que habla de la “precariedad” o “fragilidad” de la vida, en escenarios en los cuales la misma se encuentra subordinada a un conjunto de circunstancias imprevisibles e imposibles de controlar. Entrelazando ambas se puede hacer referencia a Hölderlin cuando pregunta “¿y para qué ser poeta en tiempos de penuria?”⁹. La respuesta tal vez esté en el fотomontaje “Recuerdo del holocausto” donde se puede apreciar una emoción biográfica no documental. De algún modo y elípticamente Gertrudis ha podido visibilizar su pesar sin entrar en el debate de lo que puede ser figurable o no por su tremenda atrocidad.¹⁰ Bataille y Lacan manifestaban que la forma de abordar lo imposible es a través de fragmentos, tal cual ella lo presenta.

Se alcanza a establecer entonces que la fotografía posee la posibilidad de abordar lo irrepresentable y lo inimaginable de situaciones de alta intensidad traumática social en donde aparece el límite, los márgenes de lo humano/inhumano. Así la imagen fotográfica ha contribuido –y sigue contribuyendo– a una honda reflexión y a una posibilidad de elaboración. Forman parte de los documentos que permiten reconocer una época y, como proponía Walter Benjamin, resultan un dispositivo ideal para “cepillar a contrapelo la historia”.¹¹ De este modo, resultan piezas enunciativas que instauran nuevos clivajes para la comprensión del pasado con miras al futuro, además del entendimiento del instante presente.

Sus desnudos femeninos, que toman el cuerpo como significante de diversas enunciaciones, también se encuentran influenciados por la atmósfera del movimiento mencionado como así también por la Nueva Objetividad, estética que también se observa en otras fotografías.

Gertrudis de Moses nos coloca en la posición del receptor voyeur que se asoma -un poco de soslayo- a lo siniestro. En muchas de las imágenes se observa una amalgama entre signos culturales y formas naturales como un modo de confundir la vida y la muerte.

Fallece en 1997 a los noventa y seis años.

Kati Blau nace en Budapest en mayo de 1912. Aprende fotografía en el estudio de Josef Pécsi (1889-1956) de esa ciudad. A los diecinueve años de edad, se traslada a Berlín donde comienza a interiorizarse con las ideas vanguardistas que transmitía Lazlo Moholy Nagy, profesor de fotografía y luego director de la escuela de la Bauhaus. A través de la escuela se

⁷ La traducción de *Unheimlich* en realidad es “extraño”, no-familiar (*Heimlich*)

⁸ Freud Sigmund, *Lo siniestro*, trad. Lopez Ballesteros Luis, ePUB, 1919, pp. 30,48,54 y 176

⁹ Mencionado en Heidegger Martin, *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960, p. 224

¹⁰ Georges Didi Hubermann analiza el debate que ocasionaron las imágenes sobre la Shoah en su libro *Imágenes pese a todo*.

¹¹ Benjamin Walter, *Conceptos de filosofía de la historia*, Buenos Aires, Terramar, 2007, p.69

integra en 1931 al grupo de Bertolt Brecht. Coincidente con el cierre de la Bauhaus por el gobierno nazi en 1933, Kati huye a París. Aparecen distintos relatos visuales ingeniosos realizados en conjunto con el dibujante Wolfgang Burger. Se destaca “Hitlerei” (un huevo brindando un discurso desde su portahuevo a otros mientras un dedo índice lo trata de aplastar). En 1937, se traslada a Valencia con el encargo de tomar fotografías de la Guerra Civil Española. En 1938 se muda a Barcelona. En esa época, no sólo realiza extraordinarias fotografías de corte documental, sino que también construye algunos fotomontajes como “La mujer española antes de la revolución” que muestra un muro con ventanas y escaleras del barrio gótico de Barcelona y, sobreimpreso, el rostro de una mujer.

A los veintisiete años de edad, Kati se establece junto a José Horna en México en octubre de 1939.

Comienza a desarrollar una mirada experimental, profunda, cuestionadora y de fuerte carga simbólica. Realiza “cuentos visuales” para la revista *S.nob* a partir de 1962 con diferentes títulos. Hace uso de ciertos modos retóricos como la ironía y la metáfora enmarcados en un gran ejercicio de imaginación a través de interesantes fotomontajes e imágenes construidas. En esta misma línea se encuentra el proyecto “Fetiches”. Fetiche en tanto sustitutivo metafórico que cobra vida.

En “Oda a la necrofilia” aparece un efecto de “inquietante extrañeza” como mencionara Freud para analizar algunas creencias mágicas. Este efecto se produce porque lo animado y lo inanimado se alternan entre sí provocando una pérdida de la noción de los lindes entre uno y otro. Al estar integrado por varios fotogramas se conforma así un relato sobre la muerte. Una modelo (Leonora Carrington) y una máscara se convierten en sus protagonistas. Se encuentran rodeadas por una iconografía barroca (un libro abierto y velas que simbolizan la fragilidad de la vida). De algún modo hace alusión también al universo creativo en el que un artista visual - Leonora en este caso- se encuentra inmerso.

En “Impromptu con arpa” aparece este instrumento y una mujer en el interior de una habitación. La modelo viste en el primer cuadro un manto negro, luego uno blanco y en el último se encuentra desnuda. En todos los casos se oculta detrás del arpa. El cuerpo desnudo fue también uno de los temas recurrentes del período surrealista en tanto imbricación de lo sexual en lo visual y como un modo de que el inconsciente adquiriese una visibilidad.

En el proyecto “Mujer y máscara” el uso de la última no es el habitual; en este caso la máscara no esconde el rostro. Giorgio Agamben en su libro *Desnudez* indica que “persona” significa en el origen “máscara” y que, a través de la máscara, el individuo adquiere un rol y una identidad social.¹²

La serie “Muñecas del miedo” nos recuerdan las imágenes que Hans Bellmer realizara a partir de un personaje de *Los cuentos de Hoffmann* que enloquece de amor por una muñeca. En ambos casos se trata de una puesta en escena de construcción y desmembramiento.

Muere en México el 19 de octubre del año 2000.

Johanna Mandello nace en Frankfurt en 1907. En los años `20 se inscribe en la “Lette-Haus” de Berlín, una escuela creada en 1866 para la formación profesional de las mujeres y donde se enseñaba fotografía desde 1890.

A causa del nazismo Johanna y su marido se dirigen a París. Empiezan a adentrarse en la fotografía de moda y publicitaria explorando continuamente con técnicas que tenían su correlato en los movimientos vanguardistas de la época. Surgen así los contrapicados y los fotomontajes

¹² Agamben Giorgio, *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, p. 67

propios de la estética del momento. Ese mismo año, ante la penetración nazi en Francia y tras algunas vicisitudes el 15 de julio de 1941 arriban a Uruguay.

A la fotografía vanguardista ya realizada se suman nuevas temáticas como fotografía publicitaria y retratos a niños y mujeres. Al mismo tiempo continúa experimentando con solarizaciones y rayogramas, formatos muy propios del surrealismo practicados, entre otros, por Man Ray.

En 1953, Jeanne deja Uruguay, reside siete años en Río de Janeiro y finalmente el destino será Barcelona. Fallece en el año 2001.

Tanto en Mandello, Horna y de Moses se puede apreciar un fuerte interés por el objeto encontrado. Estas imágenes parten de una intensa búsqueda y manifiestan un desplazamiento de preocupaciones y fantasías hacia ese objeto. Este desplazamiento se relaciona con el objeto (a), el objeto perdido descrito por Jacques Lacan en tanto sustitución del deseo.

Estéticas entrelazadas

“Pasa allí el hombre a través de bosques de símbolos que lo observan con miradas familiares”
Baudelaire Charles, “Correspondencias” en *Las Flores del Mal*

Si comprendemos por mito un modelo de comportamiento que se torna en fundamento de la vida social y de la cultura, estas fotografías lo conforman ya sea por su mirada vanguardista que superponía la emergencia de lo exterior con lo interior y por el cambio en la mirada que produjeron en los países a los que inmigraron. Por ello a continuación se tratará de entrever la deriva de los movimientos mencionados en sus producciones visuales.

En las imágenes de Stern, Moses, Horna y Mandello se aprecia la influencia que el psicoanálisis ostentaba sobre el surrealismo en términos de aprovechamiento visual y temático. La estética dadaísta reformula la práctica del fotomontaje para hallar un modo de abstracción de los conceptos que este movimiento quería poner en tensión y debate. Así en estos montajes habitaba una exploración sobre las dislocaciones socioculturales y políticas que se manifestaron a partir de la Primer Guerra Mundial. Las cuatro concibieron el fotomontaje como un proceso a través del cual se podía deconstruir el espacio. Este procedimiento marca el comienzo de distintas sendas alegóricas como son la apropiación y la extrema apertura del significado. También implica un alejamiento del significante con respecto al significado, tendiendo a una fragmentación y a una posterior yuxtaposición. Esta fragmentación y yuxtaposición obliga al receptor a rearmar, a inferir la significación global del montaje. Tras el fotomontaje existe asimismo un deseo de añadir una tercera dimensión a la bidimensionalidad de la fotografía. El montaje resulta así un gesto dialéctico donde se produce un choque entre dos o más imágenes para arribar a otra que contiene a las anteriores. Implica al mismo tiempo un gesto extático porque hace estallar las categorías de espacio y de tiempo.

Stern, Moses, Horna y Mandello compartieron un deseo de ruptura con los valores dominantes ya fuesen artísticos, políticos, subjetivos o sexuales.

Las estéticas de las fotografías aquí analizadas se encuentran más cerca de lo sublime que de lo bello ya que en sus producciones visuales se advierte una “detención momentánea de las fuerzas de la vida.”¹³ Sus imágenes poseen entonces “el poder de alzar los ojos” y de constituirse en “las fuentes mismas de la poesía.”¹⁴ Georges Didi Huberman destaca que las imágenes que

¹³ Kant Immanuel en *Crítica del juicio* mencionado en Foster Hal, *op.cit.*, p. 71

¹⁴ Benjamin Walter mencionado por Didi Hubermann Georges en *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2006, p. 94

responden a la imaginación también resultan una herramienta de análisis de la memoria ya que vinculan la realidad con el deseo.

La construcción del yo y de imágenes dialécticas

De algún modo las cuatro transformaron su realidad de emigrante/inmigrante en el sentido que Foucault llama “tecnologías del yo”. Estos constructos interactúan con las condiciones de posibilidad de su tiempo histórico. Estas condiciones conllevan conceptos tales como exclusión, desarraigo, integración y pertenencia, entre tantos otros y constituyen un imaginario basado en la conformación de una entidad en la diversidad. En términos poéticos surrealistas de Georges Bataille: “La vida, la muerte, ser y no ser”¹⁵

A través de sus imágenes tratan de elaborar tanto el proceso traumático de un tránsito forzoso como las diferentes inquietudes que cada una iba desarrollando en los países latinoamericanos en los que habitaban. La fotografía entonces se coloca entre lo sensible y lo inteligible produciendo un relevamiento de los “síntomas”. La imagen síntoma interrumpe el curso normal de la representación, muestra el aspecto inconsciente y permite desplegar sintagmáticamente la función poética y emotiva que subyace detrás de cualquier discurso autoral. Compuesta por una cadena significativa pero también por un gesto que restituye y torna visible un espacio y un tiempo determinado. Si el mito relata y plasma lo simbólico del pasado lejano para transformarlo, reactualizarlo y desempeñar un nuevo rol en el presente las construcciones de estas cuatro fotografías realizan esta articulación. Sus fotografías se convierten así en imágenes dialécticas tal como lo concebía Walter Benjamin ya que dinamizan el pasado en función de un futuro y por ende su significación supera el dominio del arte.

Las imágenes dialécticas provocan una doble proximidad en tanto experiencia: por un lado, perceptual y sensorial en base a sus aspectos formales y por otro el modo en que nos permite acercarnos a su construcción de sentido.

En ese procedimiento se constituye un destello fulgurante y –algo anacrónico- de verdad que solicita una aproximación heurística y hermenéutica a la vez.

Vale la pena entonces entrever estas derivas ya que aparece un caudal simbólico que teje una trama “singular” que confiere un “aura” al apelar tanto a una lejanía mítica como a una “proximidad” visual.¹⁶

¹⁵ Bataille Georges en *La literatura y el mal* mencionado en Foster Hal, *op.cit*, p.193

¹⁶ Se hace directa referencia a lo expresado por Walter Benjamin en “Pequeña historia de la fotografía” en *Conceptos de filosofía de la historia*, Buenos Aires, Terramar Ediciones, 2007, p. 194

Alejandra Niedermaier

Bibliografía:

- Agamben Giorgio, *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011
- Didi Huberman Georges, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006
- Didi Hubermann Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2006
- Didi Huberman Georges, *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós, 2004
- Eliade Mircea, *Los mitos del mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1991
- Eliade Mircea, *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2001
- Foster Hal, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008
- Foster Stephen, “La cognición cultural: el dadaísmo berlinés, la fotografía y la ideología del espacio” en Yates Steve (comp) *Poéticas del espacio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002
- Freud Sigmund, *Lo siniestro*, trad. Lopez Ballesteros Luis, ePUB, 1919
- Heidegger Martin, *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960
- Krauss Rosalind, “Notas sobre el índice, Parte 2” en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.
- Krauss Rosalind, *Lo fotográfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002
- Moholy-Nagy Lázlo, “El espacio-tiempo y el fotógrafo” en Yates Steve (comp) *Poéticas del espacio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002
- Niedermaier Alejandra, *La mujer y la fotografía una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*, Buenos Aires, Leviatán, 2008
- Niedermaier Alejandra, *La expansión de la imagen espejada*, Buenos Aires, Leviatán, próxima publicación.
- Schaeffer Jean Marie, *Arte, objetos, ficción, cuerpo*, Buenos Aires, Biblos, 2012