



MÚLTIPLES EXPOSICIONES
MONTAJES FOTOGRÁFICOS EN LA OBRA DE ANNEMARIE HEINRICH

MÚLTIPLAS EXPOSIÇÕES

MONTAGENS FOTOGRÁFICAS NA OBRA DE ANNEMARIE HEINRICH

MULTIPLE EXPOSITIONS

PHOTOGRAPHIC MONTAGES IN ANNEMARIE HEINRICH'S WORK

Julieta Pestarino¹ 

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen: Este artículo explora diversas opciones de creación que desplegó la fotógrafa germano-argentina Annemarie Heinrich a partir del uso de múltiples exposiciones y montajes fotográficos, analizando también la circulación de estas imágenes, sus perspectivas estéticas y sus posibles alcances en tanto producciones desarrolladas por una fotógrafa mujer. Se propone pensar a dichas exploraciones fotográficas como procedimientos clave del medio para expandir las posibilidades de representación y crear una nueva realidad imaginada; un ámbito para la investigación que le permitió Heinrich expandir su creatividad y cuestionar el estatuto de verdad de la imagen fotográfica, como así también contar una vía para desarrollar su camino como fotógrafa dentro del panorama fotográfico local e internacional.

Palabras clave: Fotomontajes; Múltiples exposiciones; Annemarie Heinrich; Fotografía argentina; Nueva Mujer.

Resumo: Este artigo explora as opções criativas empregadas pela fotógrafa alemã-argentina Annemarie Heinrich por meio do uso de múltiplas exposições e montagens fotográficas, analisando também a circulação dessas imagens, suas perspectivas estéticas e seu possível alcance como produções desenvolvidas por uma fotógrafa mulher. Propõe-se pensar nessas explorações fotográficas como procedimentos-chave do meio para expandir as possibilidades de representação e criar uma nova realidade imaginada; um campo de pesquisa que permitiu a Heinrich expandir sua criatividade e questionar o status de verdade da imagem fotográfica, bem

¹ Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA), Magíster en Curaduría en Artes Visuales (UNTREF), Licenciada en Ciencias Antropológicas (UBA). Correo: julietapestarino@gmail.com

como uma maneira de desenvolver seu caminho como fotógrafa dentro do panorama fotográfico local e internacional.

Palavras-chave: Fotomontagens; Exposições múltiplas; Annemarie Heinrich; Fotografia argentina; Nova Mulher.

Abstract: This article explores creative options deployed by German-Argentine photographer Annemarie Heinrich through the use of multiple exhibitions and photographic montages, analyzing also the circulation of these images, their aesthetic perspectives, and their possible scope as productions developed by a female photographer. It is proposed to think of these photographic explorations as key procedures of the medium to expand the possibilities of representation and create a new imagined reality; a field for research that allowed Heinrich to expand her creativity and question the truth status of the photographic image, as well as to count on a way to develop her path as a photographer within the local and international photographic panorama.

Keywords: Photomontages; Multiple Expositions; Annemarie Heinrich; Argentine photography; New Woman.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.212016](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.212016)

Recebido em: 18/05/2023
Aprovado em: 20/11/2023
Publicado em: 30/11/2023

“La fotografía fabrica y hace advenir mundos”
(Rouillé, 2017[2005], p. 27)

La creación de fotografías a través de múltiples exposiciones y montajes fotográficos, entre otros procedimientos que permiten realizar sobreimpresiones, es tan antigua como el medio mismo; sin embargo fue resignificándose sucesivamente en la medida que éste fue evolucionando y cambiando. A lo largo de la historia fotográfica, estos procedimientos fueron utilizados como mecanismos para desafiar las normas de representación fidedigna que se encuentran adheridas a la fotografía. En efecto, las combinaciones múltiples tanto de negativos como de fotos impresas fueron algunos de los procedimientos más utilizados en el

ámbito de la temprana fotografía pictórica², aunque fueron las vanguardias históricas las que indagaron en su potencialidad artística, investigando y resignificando estas prácticas. Rouillé (2017 [2005]) sostiene que la fotografía es un medio técnico que se actualiza continua y pluralmente en el ámbito sociocultural, es decir, que es una técnica en continuo proceso de transformación que adopta una multiplicidad de funciones y formas a lo largo de su historia. Para él, la fotografía no sólo reproduce, sino que produce la realidad social de modo performativo mediante un proceso combinado de registro y de transformación que denomina como *real fotográfico*. A través de su idea de las múltiples visibilidades de lo fotográfico, afirma que lo visible resulta, a través de la fotografía, un material maleable a voluntad. Justamente esta capacidad de maleabilidad puede ser desplegada a través de diversos procedimientos que permiten desafiar la idea de registro de lo real, como las múltiples exposiciones, los fotomontajes, collages, y otras técnicas de superposición de fotos para construir nuevas imágenes.

Según Dawn Ades (2002 [1976], p.12), el término “fotomontaje” surgió luego de la Primera Guerra Mundial, cuando los dadaístas berlineses necesitaron un nombre para designar a la nueva técnica utilizada mediante la introducción de fotografías en sus obras de arte. No obstante, los fotomontajes comprenden una serie de técnicas ampliamente utilizadas a lo largo de toda la historia fotográfica que permiten ampliar el horizonte de lo fotografiable y romper con la demanda de representación de lo real. Su eficacia se basa precisamente en la ilusión de una representación imposible, en recomponer una potencial existencia inviable, ya que permiten crear imágenes con personas y elementos que no necesariamente hayan coexistido, o que incluso sea inverosímil que coexistan, dejando un margen único para la fantasía.

² La fotografía pictórica, a través de la emulación de temas y técnicas provenientes de la pintura, intentaba desprenderse del matiz cientificista que le había sido adjudicado a la fotografía como mero instrumento de registro de la realidad. Uno de los ejemplos paradigmáticos del uso del fotomontaje es la obra *Los dos caminos de la vida* (1857) de Oscar G. Rejlander, compuesta por más de treinta negativos distintos. Sin embargo, a lo largo de la historia del medio no todos los fotógrafos ni en todos los ámbitos fotográficos se consideraron legítimas estas prácticas, por ejemplo, Ades (2002 [1976], p.11) afirma que en el marco de la *Société Française de Photographie* no estaba permitido exponer montajes fotográficos.

La investigación y utilización de estos recursos para generar nuevas imágenes desafiantes y disruptivas fue una práctica habitual utilizada por muchos fotógrafos y fotógrafas en Argentina a mediados del siglo XX. A partir de la década del '30 comenzaron a tener un uso cada vez más extendido mediante autores que harían de ellos su marca registrada. Particularmente la fotógrafa Annemarie Heinrich hizo un uso destacado de estas técnicas tanto en su labor profesional como retratista, como así también en sus búsquedas personales. Este trabajo propone pensar, a través de un corpus de fotografías de Heinrich, a los montajes fotográficos mediante múltiples exposiciones como procedimientos clave del medio para expandir las posibilidades de representación y crear una nueva realidad imaginada; un ámbito para la exploración que le permitió a la autora expandir su creatividad y cuestionar el estatuto de verdad de la imagen fotográfica, como así también una vía para desarrollar su camino como fotógrafa mujer dentro del panorama fotográfico local e internacional.

Annemarie Heinrich nació en Alemania en 1912, pero cuando tenía catorce años su familia se relocalizó en Argentina huyendo de la crisis económica de los '20. De muy joven comenzó a trabajar como ayudante en los estudios de las fotógrafas Rita Branger y Melitta Lang ya que, como es sabido, el oficio fotográfico era una de las alternativas posibles en Latinoamérica para los migrantes que no hablaran los idiomas locales. Ella misma explica por qué y cómo comenzó a adentrarse en el ámbito fotográfico en una entrevista realizada muchos años después:

Al llegar aquí, yo deseaba estudiar pero no pude hacerlo por no conocer el idioma. (...) Yo quería estudiar escenografía, porque siempre me ha fascinado el teatro y al no poder ingresar en Bellas Artes, mi madre dijo "¿por qué no te dedicas a la fotografía?" Mamá conocía este tema porque en Alemania íbamos con frecuencia a los estudios fotográficos, donde nos sacábamos fotos para enviar al frente de la guerra donde estaba mi padre. Fue así que empecé a trabajar como aprendiz en estudios fotográficos. En aquella época no había escuelas donde aprender y en esos estudios no tenía problemas con el idioma, pues la mayoría era de alemanes, checos, polacos, austríacos (HEINRICH, 1994, p.7-8).

El hecho de ser mujer y no hablar español determinó el inicio de su carrera, no sólo por tener la posibilidad de iniciarse en este ámbito al comenzar a trabajar y aprender de otras mujeres, sino porque, como ella lo sostiene en esa misma entrevista y en otras, la experiencia de la Primera Guerra Mundial había puesto a las mujeres alemanas en posiciones laborales que muchas veces eran sólo ejercidas por hombres. Así, Annemarie con tan sólo 17 años instaló su primer estudio fotográfico en la casa de su familia y comenzó un emprendimiento artístico y comercial que sería rápidamente muy exitoso. Sólo algunos años después, en 1936, la revista fotográfica argentina *Correo Fotográfico Sudamericano* publicó una nota alabando su desempeño profesional en donde se afirma que “a los veinticuatro años de edad, la edad en la que mayoría comienza, Annemarie Heinrich ocupa uno de los primeros lugares entre los profesionales de nuestro país” (CFS, N°300, p.7). En efecto, su desempeño como fotógrafa profesional tuvo un desarrollo acelerado a partir de la década del '30, destacándose como retratista de artistas para importantes revistas sociales como *Mundo Social*, *La Novela Semanal*, *El Hogar* y *Radiolandia*, entre otras. Trabajar en estos medios gráficos le permitió adentrarse al por entonces efervescente mundo del espectáculo y puntualmente para *Radiolandia* fue la fotógrafa principal de sus portadas durante más de cuarenta años, retratando a las principales figuras de las artes escénicas y el cine.

Una de las características de la fotografía moderna radicó en permitir la incorporación de mujeres a la práctica profesional y artística, no sin una innumerable cantidad de escollos que sortear, diversos según cada contexto social. Según Abigail Salomón-Godeau (2015) y Andrea Nelson et al. (2020) esta incorporación fue posibilitada en parte gracias a la idea de la Nueva Mujer, una amplia gama de identidades femeninas que surgieron en todo el mundo al finalizar la Primera Guerra Mundial a medida que las mujeres transgredían los límites de la esfera doméstica y trataban de ampliar sus derechos. Muchas de estas “nuevas” mujeres encontraron en la cámara un medio de independencia para redefinir su posición en la

sociedad, convirtiéndose en profesionales que se destacaron en este medio entre los años '20 y '50. Como símbolo, la idea de la Nueva Mujer representaba a una contribuyente económicamente independiente, pero, también una amenaza al control de los hombres sobre el lugar de trabajo y la confianza en las definiciones familiares de feminidad y maternidad. Esta figura ambigua es inseparable de los impulsos contradictorios que dieron forma al desarrollo moderno en su conjunto. Como afirman Nelson et al. (2020, p.22), la intensamente debatida idea multifacética de la Nueva Mujer ayudó a romper las construcciones monolíticas de género, pero no aseguró automáticamente la legitimidad o la igualdad.

De diversas maneras, mujeres como Annemarie Heinrich en Argentina realizaron aportes a sus medios fotográficos locales gracias a innovaciones técnicas y artísticas. En el caso de Annemarie, su curiosidad fotográfica la llevó a capacitarse a partir de los '50 en diversos viajes por Europa para tomar cursos y perfeccionarse con maestros y técnicas específicas, especialmente en Alemania. Asimismo, en un dedicado trabajo de difusión, hizo circular su obra desde una temprana edad a través de exhibiciones a lo largo de toda la Argentina y Latinoamérica (con participaciones en Brasil, Chile, México, Perú y Colombia), como así también en Alemania, Italia y Francia, entre otros. En su país adoptivo fue una de las propulsoras y fundadoras del grupo *La Carpeta de los Diez* (1953-1959) y se caracterizó por formar parte de fotoclubes y en espacios ligados a la profesionalización de la fotografía local, lo que la llevó a ser socia fundadora del Foto Club Argentino, del Foto Club Buenos Aires y posteriormente del Consejo Argentino de Fotografía, además de ser directiva de la Asociación de Fotógrafos Profesionales y miembro de la Federación Argentina de Fotografía. En casi todos estos espacios era la única o una de las pocas fotógrafas mujeres participantes. Su destacada actuación y los múltiples logros que obtuvo a lo largo de su carrera se resignifican si tenemos en consideración que por entonces la fotografía profesional argentina aún era un medio sumamente masculino (y machista).

Heinrich vivió toda su vida sacando fotos, en todo momento y todo lugar. Su acervo fotográfico incluye desde su vasta producción comercial hasta una enorme cantidad de fotografías documentales –aún inexploradas– y muchísimas experimentaciones, pruebas y búsquedas que desarrolló investigando posibilidades dentro de su laboratorio. Siempre atenta a lo que sucedía en otras latitudes, la fotógrafa era asidua consumidora de revistas internacionales a las que luego enviaba sus producciones más destacadas. A través de ellas, Annemarie supo de la rápida incorporación que el montaje fotográfico y otras técnicas de experimentación tuvieron en la publicidad gráfica a partir de la década del '30, a través de un proceso de integración de las prácticas de vanguardia a las manifestaciones oficiales de las culturas de masas que ya describiera Andreas Huyssen (2006).

En efecto, desde sus inicios, los usos del fotomontaje y todas las técnicas de sobreimpresión de negativos se extendieron rápidamente al campo de la publicidad y de la propaganda política a través de carteles, portadas de libros, postales e ilustraciones de revistas. Luego de la Segunda Guerra Mundial, la utilización de estos procedimientos para generar ensambles de imágenes en pos de una idea específica ganó aún más terreno en el ámbito de la publicidad gracias a la combinación de nuevas técnicas tipográficas. También, en aquel momento, la corriente alemana de la fotografía subjetiva reivindicó el uso de todos estos procedimientos que volvieron a estar a disposición de los fotógrafos con más fuerza que antes. A partir de entonces, sus usos ya no constituían búsquedas innovadoras mediante experimentos de prueba y error, sino que pasaron a concebirse como recursos experimentales instituidos mediante procedimientos con paso a paso comprobados de los que se daba cuenta en todas las revistas especializadas de la época.

Procedimientos múltiples en fotos de Annemarie Heinrich

Como fue dicho previamente, los montajes fotográficos y las múltiples exposiciones no llegaron a la fotografía a través de las vanguardias, sino que son un recurso constitutivo del medio fotográfico, el cual siempre tuvo la capacidad de crear imágenes de situaciones que no existen realmente o que la visión humana no es capaz de ver.³ Muestra de ello son, por ejemplo, los fotomontajes hiperrealistas de Henry Peach Robinson y Oscar Gustav Rejlander, previamente nombrados, o las fotografías animistas, entre otros múltiples, básicos y pioneros ejemplos que surgieron desde los inicios del medio. En función de ello, y como afirman diversos autores como Rouillé (2005) y Frizot (2009), es posible sostener que desde sus inicios la fotografía crea y alberga a su propia realidad, otra existencia puramente fotográfica.

Dentro del proceso de creación de una foto es posible localizar al menos dos momentos en los que se pueden crear montajes fotográficos o múltiples exposiciones, que incluso pueden articularse según el tipo de imagen que se busque obtener. El primero se localiza durante el proceso de la toma de la fotografía y el segundo, que es tan importante como el anterior, puede suceder durante el procesamiento en el laboratorio, al generarse las copias en papel. Ambas instancias posibilitan la apariencia de una mayor o menor intervención sobre la imagen. La variedad de intervenciones posibles es casi infinita, por lo cual estos procedimientos acaban dándole a la fotografía final un carácter imaginativo único que la alejan de la condición de instrumento, de puro y simple registro fiel, ya que siempre habrá una reinterpretación de lo real. Por ejemplo, en 1939 el libro *Fascinating Fakes in Photography*, publicado en Londres, especificaba que los procedimientos involucrados podían utilizar fotomontajes realizados mediante recortes, superposición enmascarada, sobreimpresión,

³ Un análisis cronológico y por movimientos artísticos sobre los montajes fotográficos desde los inicios del medio y el uso desplegado por las vanguardias se encuentra en ADES (2002 [1976]) y también en FRIZOT (1998).

superposición y sobreimpresión combinadas, repetición de un negativos y doble impresión, entre otros.

Teniendo en cuenta la complejidad de términos y procedimientos existentes, el fotógrafo y teórico checo Petr Tausk (1978, p.89) especifica que sólo el término “fotomontaje” alude, en el ámbito fotográfico, a tres métodos de trabajo posibles. Por un lado, la modalidad más simple, que denomina *fotocollage*, consiste en recortar y volver a ensamblar fotografías ya impresas; a la imagen final se la vuelve a fotografiar y se pueden generar tantas copias como sean necesarias. Por otro lado, también pueden realizarse montajes en cámara llamados *doble exposición*, que consisten en impresionar reiteradamente el mismo fotograma trabajando especialmente en la medición de la luz. Y como tercera opción, el *montaje de negativos* durante el proceso de ampliación, en donde dos o más negativos son copiados sucesivamente en el mismo papel mediante un procedimiento exigente y detallado. Esta última técnica da lugar a múltiples opciones de sobreimpresión de imágenes como superposición enmascarada y la repetición de un negativo previamente nombrada, entre otras.

Las tres opciones son amplia y cotidianamente utilizadas dentro del medio fotográfico y fueron, también, redescubiertas, exploradas y potenciadas por las vanguardias. Estos procedimientos fueron muy utilizados por Heinrich en las décadas del '30 al '50 como métodos para crear imágenes que permitieran evocar fantasías, apariciones o presencias simultáneas imposibles de visualizar en la vida real. Por ejemplo, uno de los primeros casos que responden a las tipologías establecidas por Tausk y que es posible localizar dentro del gran repertorio de imágenes desarrollado por esta fotógrafa, es una imagen sin título realizada aproximadamente en 1935 **[Figura 1]** en la que, a través de una doble exposición vemos la mano de una mujer sosteniendo un cigarrillo sobre una vista nocturna en altura de una ciudad. En este caso los dos negativos se funden entre sí por completo creando una tercera imagen. Poco tiempo después, Heinrich realizaría a través de múltiples exposiciones una de sus imágenes que más

circulación tuvo: *Capricho dividido en cuatro*, Anita Grimm (ca. 1936) [Figura 2]. Si bien podemos considerar que esta fotografía es un retrato, nunca vemos por completo a la mujer fotografiada, sino que en cada cuarto podemos apreciar mitades de su rostro que personifican diferentes estados de humor junto a un detalle de su risa. Por último, uno de los primeros *fotocollage* que podemos localizar dentro de su obra es *Amelia Bence* (1943) [Figura 3], realizado con una fotografía de aquella actriz argentina recortada y pegada sobre otra foto de una escultura.

Figuras - 1 sin título (ca. 1935); **2** *Capricho dividido en cuatro*, Anita Grimm (1936) y **3** *Amelia Bence* (1943)



Fuente: Archivo personal de Annemarie Heinrich⁴

En efecto, Heinrich era reconocida por su destreza para realizar diversos tipos de montajes. Su obra es tan vasta que prácticamente para cualquiera de los tópicos que planteemos encontraremos dentro de su producción ejemplos magistrales, pero específicamente el terreno del

⁴ Agradezco a Ricardo Sanguinetti por colaborar con este artículo facilitándome las imágenes aquí incluidas, alojadas en el archivo personal de Annemarie Heinrich.

montaje fotográfico fue uno de los que más transitó y sus diferentes búsquedas ejemplifican y rebasan las tipologías establecidas por Tausk. La fotógrafa realizaba usualmente diversos tipos de montajes tanto para sus retratos comerciales, como así también en sus búsquedas personales. Uno de los procedimientos más utilizados eran las múltiples exposiciones para realizar retratos, como el caso de *Capricho dividido en cuatro, Anita Grimm* (ca. 1936) previamente nombrado, en donde Heinrich dividió durante la toma una única placa en cuatro cuartos que eran sucesivamente expuestos a la luz. La fotógrafa dibujaba con lápiz graso sobre el visor de la cámara (de gran formato) las secciones que expondría y, mediante un ejercicio de previsualización muy detallado, lograba sobre una misma superficie sensible la imagen final. Es decir, este tipo de fotos no están realizadas mediante múltiples exposiciones en el laboratorio, sino durante la toma misma.

Este método de trabajo era muy utilizado por Heinrich, casi convirtiéndose en un estilo propio que le permitía diferenciarse dentro de la amplia oferta de retratista que había por entonces en Buenos Aires, y fue especialmente utilizado para generar retratos de actores, actrices y bailarines, el ámbito de trabajo más usual de esta fotógrafa. Las múltiples tomas incluidas eran de gran utilidad para representar la versatilidad de los artistas escénicos en una única imagen. En esta lógica podemos incluir retratos como *Cara II* (1939) de la actriz argentina Rosita Montenegro; *Doble perfil* (1942) de la actriz checoeslovaca Florence Marly **[Figura 4]**; el retrato del bailarín y coreógrafo alemán Harold Kreutzberg en “El sueño Malvado” (1945) **[Figura 5]** –que fue tapa de la revista *Correo Fotográfico Sudamericano* N°582 en 1948–; y hasta el retrato de frente y perfil del bailarín y coreógrafo inglés Antony Tudor (1955) **[Figura 6]**, entre muchos otros posibles ejemplos. No obstante, dentro de las imágenes realizadas con este procedimiento de múltiples exposiciones sobre un mismo negativo, se destaca la fotografía *Manos de Berta Singerman* (1950) **[Figura 7]**, en la que conviven sobre una misma foto final los ojos de aquella actriz ruso-argentina junto a cinco impresiones de sus manos realizando diversas

y gráciles posiciones. Cómo es posible apreciar, la posibilidad de realizar estos retratos múltiples era uno de los recursos propios con los que Heinrich contaba a la hora de trabajar retratando artistas. Si tenemos en cuenta que las exposiciones dobles fueron llamadas por László Moholy-Nagy como “retrato simultáneo” (FRIZOT, 1998, p. 447), en el caso de Heinrich encontramos ejemplos magistrales para pensarlos en estos términos.

Figuras - 4 *Doble perfil* (1942); **5** *Harold Kreutzberg en “El sueño Malvado”* (1945); **6** *Antony Tudor* (1955); **7** *Manos de Berta Singerman* (1950)



Fuente: Archivo personal de Annemarie Heinrich

Otro ámbito en el que Heinrich experimentó tanto con la luz y las formas como con las exposiciones múltiples fueron los desnudos, entre los cuales se destacan una serie de fotos realizadas en 1946. Con una iluminación lateral contrastada se recorta sobre un fondo absolutamente negro el cuerpo de una mujer anónima, tanto en diversas poses como en *Desnudo VIII*, o repitiendo rítmicamente la misma imagen, como en *Desnudo X* o *Desnudo 49*. Los estudios de desnudos femeninos fueron una constante a lo largo de las primeras décadas de trabajo de Heinrich. Para Elizabeth Otto (2020, p.189), justamente en aquellos años una variedad de

fenómenos culturales enfatizaron al cuerpo como un medio destacado para experimentar la modernidad. Así, este tipo de imágenes dinámicas de cuerpos reflejan los nuevos conceptos sociales y culturales de salud y sexualidad.

Una de las particularidades constitutivas de estas imágenes radica en que, al haber sido realizadas mediante múltiples exposiciones sobre un mismo negativo, pueden ser reproducidas la cantidad de veces que sea necesaria. Esto las diferencia sustancialmente de los montajes múltiples que se realizan en el laboratorio, de los cuales resultan imágenes únicas imposibles de reproducir a menos que se las vuelva a fotografiar. Heinrich se movió entre ambos terrenos con mucha soltura, utilizando cada recurso según fuese necesario y conveniente para cada tipo de imagen final que deseaba crear, como así también según la circulación necesaria. En el caso de los retratos profesionales realizados para actores, actrices y bailarines, contar con un negativo definitivo capaz de ser reproducible sucesivamente constituía un gran beneficio. Sin embargo, la fotógrafa también hizo uso de diversos procedimientos de superposición y doble montaje dentro del laboratorio, principalmente para la creación de obras personales, muchas veces desarrolladas con fotografías que habían sido obtenidas en aquellas sesiones de retrato en el estudio.

Este es, por ejemplo, el caso de la foto *A la sombra de las muchachas en flor* (1953) [Figura 8] realizada con dos fotografías del perfil de la actriz Elsa Daniel en donde una silueta de su perfil a contraluz contiene otro perfil de ella de menor tamaño. Con aquella misma imagen de perfil a contraluz Heinrich realizó otra fotografía que sería ampliamente difundida, *Savia* (1953) [Figura 9]. En ella la fotógrafa colocó dentro del contorno de la actriz la silueta de una planta que abarca desde su raíz hasta la flor, fotografiada también a contraluz, pero mediante el proceso inverso, sobre fondo negro en vez de blanco [Figura 10]. En el caso de *A la sombra de las muchachas en flor*, título tomado del segundo tomo de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, la operación realizada es similar pero dentro de la silueta a contraluz Heinrich ubicó otra silueta iluminada de frente que nos permite

ver su rostro y los detalles de su vestido. Ambas imágenes tuvieron un recorrido extenso por salones y publicaciones del mundo, especialmente *Savia* que, según la carpeta de notas de la fotógrafa, participó en exposiciones en Alemania, Brasil, Bélgica, Estados Unidos y España, entre otros. Además de formar parte de sucesivas exposiciones individuales de la autora, en 1959 esta foto también fue publicada a página completa en la revista *Fotografía. Rivista d'arte e tecnica fotografica* editada por el *Circolo Fotografico Milanese* de Milán, Italia, bajo el título de *Primavera*. Así como la experimentación moderna a menudo desdibujaba las líneas entre la fotografía comercial y la artística, muchas de estas imágenes están cerca de lo poético y lo ambiguo, desafiando cualquier tipo de mensaje cerrado. Como afirma Frizot (1998, p.432), sus partes individuales se ensamblan para producir un mensaje visual que no se puede describir con palabras.

Figuras - 8 *A la sombra de las muchachas en flor* (1953), **9** *Savia* (1953) y **10** foto de planta, sin datos.



Fuente: Archivo personal de Annemarie Heinrich

Como fue dicho previamente, Heinrich se movía con fluidez entre el ámbito comercial-profesional y el artístico. El trabajo comercial en estudio fue un camino importante para mujeres que buscaban trabajar dentro del campo de la fotografía, ya que les permitió superar barreras arraigadas al empleo y la educación para establecer sus propias carreras, generar un emprendimiento comercial y contar así con una forma viable de mantenerse a sí mismas y a sus familias. Al mismo tiempo, un número creciente de mujeres fotógrafas también descubrieron que la autoridad de la cámara abría nuevas vías de descubrimiento fuera del estudio o alternativas a la práctica exclusivamente comercial. Sin embargo, como sostienen Nelson et al. (2020, p.99), aquella fotografía comercial desarrollada en estudio ha sido desacreditada por defensores de la fotografía como “bellas artes”, excluyendo así a numerosas mujeres de la historia de este medio. Un ejemplo concreto de ello lo constituye el *Gran Premio de Honor Cóndor* otorgado por la Federación Argentina de Fotografía (FAF) a partir de 1959 e instituido como el “galardón mayor de la fotografía argentina” (FACIO, 1995, p.45). En su primera edición a Heinrich le fue otorgada una mención, pero nunca recibió este galardón. A pesar de sus grandes logros en todos los salones locales e incluso internacionales y a pesar de haber sido ganadora durante diez años consecutivos del “Ranking Extranjero” del Foto Club Buenos Aires, entre otros méritos, sus fotos no eran valoradas en esta institución porque su obra era considerada comercial. De hecho, el único reconocimiento que obtuvo por parte de la FAF fue haber sido declarada recién en el año 2001 Miembro de Honor.

Para el historiador de la fotografía latinoamericana José Antonio Navarrete (2018, p. 27-28), en nuestro continente la vertiente de la fotografía “en tanto registro directo” convivió en paralelo con una larga línea de defensa de la experimentación en la práctica fotográfica y del avance sobre los propios límites del medio. Fotogramas, solarizaciones, exposiciones múltiples, superposiciones de negativos y otras modalidades del fotomontaje eran concebidos como parte del arsenal de recursos que se

podían utilizar como procedimientos específicos del juego con luz. Sin embargo, no todos los fotógrafos utilizaban estas técnicas de forma tan sostenida. A través de la difusión que realizó de sus fotos en diversas exhibiciones y su participación en destacados medios gráficos argentinos e internacionales, Heinrich fue una de las principales fotógrafas que sentó las bases tanto para la práctica profesional y artística de las mujeres dentro del medio fotográfico argentino, como así también para la circulación de otros tipos de prácticas fotográficas. Como se afirma en Nelson et al. (2020), las historias fotográficas han sido predominantemente masculinas y restaron importancia a los aportes de las mujeres, por sustanciales que fueran. Esta situación nos exige desarrollar nuevas perspectivas históricas y conceptuales que utilicen modelos diferentes y nos permitan volver a poner en valor el trabajo desarrollado por fotógrafas como Annemarie Heinrich. La experimentación que realizó en su laboratorio y la creación de montajes fotográficos le permitió distorsionar la realidad, no sólo de las fotos entendidas de manera reducida como un documento indiscutible, sino también del rol de la mujer dentro del campo fotográfico latinoamericano.

Referencias

ADES, Dawn. **Fotomontaje**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002[1976].

FACIO, Sara. **La fotografía en Argentina. Desde 1840 a nuestros días**. Buenos Aires: Editorial La Azotea, 1995.

FRIZOT, Michel. Metamorphoses of the image: Photo-graphics and the alienation of meaning. *In*: FRIZOT, Michel (Ed.), **The New History of Photography**. Köln: Könemann, p. 431-455, 1998.

FRIZOT, Michel. **El imaginario fotográfico**. México: Serieve-CONACULTA, 2009.

HEINRICH, Annemarie. Homenaje a los Grandes. **Cuarto Oscuro**, n. 440, suplemento especial. Buenos Aires: Foto Club Buenos Aires, abril de 1994.

HUYSEN, Andreas. **Después de la gran división**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

NAVARRETE, José Antonio. **Escribiendo sobre fotografía en América Latina. Antología de textos 1925-1970.** Montevideo: Centro de Fotografía Ediciones, 2018.

NELSON, Andrea et al. **The New Woman behind the Camera.** Washington: National Gallery of Art, 2020.

OTTO, Elizabeth. Modern Bodies. *In* NELSON, Andrea et al. (Ed.) **The New Woman behind the Camera.** Washington: National Gallery of Art, p. 187-206, 2020.

ROUILLÉ, André. **La fotografía entre documento y arte contemporáneo.** México: Herder, 2017 [2005].

TAUSK, Petr. **Historia de la fotografía en el siglo XX.** Barcelona: Gustavo Gili, 1978.