

# FOTOMONTAJE E INTERPRETACIÓN: EL ROL DE LA MUJER EN LA OBRA DE GRETE STERN

Marlene Binder Meli

Universidad Nacional de las Artes

*marlenebinmel@gmail.com*

## Resumen

Durante el mes de mayo del año 2013, asistí a la muestra “Grete Stern. Los sueños 1948 – 1951” en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA).

Fue allí donde descubrí que los fotomontajes de Grete Stern sobre diversos sueños fueron originalmente difundidos como ilustraciones de una serie de interpretaciones oníricas para la revista femenina “*Idilio*” durante los años 1948 y 1951; y que años más tarde, fueron aislados de su contexto original y expuestos en varios museos alrededor del mundo, lejos de su antigua función y sin el texto al que ilustraban.

Frente a esta situación, intentaré demostrar cómo varía la interpretación de la serie de fotomontajes de Grete Stern cuando se modifica su medio de difusión y exposición. En segundo lugar pretendo conceptualizar la posición del la artista como “interpretador-interpretado”, tanto de la realidad social como de una situación en particular, en este caso el rol de la mujer. Por último, realizaré una primera aproximación a un análisis sobre las restricciones que la fotografía opone frente a las interpretaciones y cómo la técnica del fotomontaje quebranta esa barrera.

## **Fotomontaje, Interpretación, Género, Grete Stern**

## DESARROLLO

Grete Stern nació en 1904 en Alemania, donde realizó sus estudios y tuvo su experiencia temprana en artes aplicadas, diseño gráfico y fotografía. En 1932 realizó en la escuela de la Bauhaus cursos de fotografía<sup>1</sup> con Walter Peterhans, y allí también conoció a su futuro marido, Horacio Coppola. En esta escuela estaba ampliamente difundida la técnica del fotocollage y fotomontaje con tipografía y se empleaba regularmente en afiches y maquetas de revistas y libros.

En 1935, y dada la situación política de su país, decide trasladarse a Buenos Aires. Junto a su esposo Horacio Coppola, montaron allí un estudio orientado al servicio fotográfico no tradicional a comienzos de la década del 40' – publicidad, afiches, diseño – aunque sin poder emplear aún sus conocimientos y experiencias en técnicas mixtas. Mantuvo una estrecha relación con intelectuales y artistas de la época, entre ellos Victoria Ocampo y los integrantes del grupo Madí, corriente artística que problematizó los conceptos de creación e invención y los límites de los mismos.

Es recién a partir de 1945 que adquieren notoriedad varios de sus trabajos en diseño gráfico publicitario y editorial. Fue así como entra en contacto con Gino Germani y Enrique Butelman<sup>2</sup>, quienes

---

1 Resulta interesante comentar las contradicciones de la Escuela de la Bauhaus de la República de Weimar en cuanto a su política de admisión de postulantes mujeres. Si bien en la primera camada de postulantes se presentaron igual cantidad de mujeres que de hombres, dado que la escuela profesaba “libertad de estudios ilimitada” y “absoluta igualdad de derechos, pero también igualdad de deberes”, en la práctica se aconsejaba que sólo realicen cursos de telar, encuadernación y alfarería. En arquitectura no se admitían mujeres. (Droste, 2011)

2 Gino Germani (1911-1979) Sociólogo italiano. Funda en el país las carreras de Psicología y Sociología en la UBA en el año 1955. Al final de su vida ocupó una cátedra en la Universidad de Harvard. Actualmente, la Facultad de Ciencias Sociales posee un instituto de investigación que lleva su nombre.

Enrique Butelman (1917-1990) Publicó diversos libros científicos, de psicología, educación, sociología y psicología social. En 1945, junto a Jaime Bernstein,

redactaban la sección “*El psicoanálisis lo ayudará*” en la revista *Idilio* de Editorial Abril<sup>3</sup>. La misma consistía en un consultorio psicológico, donde las lectoras enviaban sus sueños y los sociólogos realizaban sus interpretaciones oníricas. Desde los años '20 se venía desarrollando en la Argentina una etapa de creciente interés y divulgación del psicoanálisis freudiano. El mismo era propuesto como una efectiva forma de autoconocimiento, generando así la participación activa de un público mayormente femenino, dispuesto a hacer llegar los relatos de sus experiencias íntimas, inquietudes y malestares (Vezetti, 1999).

En este marco, Germani le propone a Stern realizar las ilustraciones de los sueños que ellos interpretaban. La artista aceptó y a su vez propuso hacerlo por medio de fotomontajes. Probablemente lo haya decidido de esta manera al conocer las posibilidades que brinda el género para representar “el carácter excéntrico de la realidad onírica” (Priamo, 2012, p.17).

En cuanto a las obras, la artista no conservó ninguno de los originales por motivos que desconocemos. Y Editorial Abril tampoco: en vísperas de la muestra de 1967, cuando Stern los solicitó para exponerlos, ya los habían tirado. El motivo del desinterés de la editorial pro-

---

creó la Editorial Paidós, de la cual fue director hasta su fallecimiento.

Es interesante resaltar que ninguno de los dos era psicólogo ni se especializaban en psicoanálisis. Ambos aceptaron esta columna por convenirles económicamente. Entre ellos se dividían las tareas: Germani hacía los comentarios de los montajes de Stern y Butelman contestaba la correspondencia de las lectoras.

3 Es importante destacar que este tipo de sección dentro de una revista de consumo masivo no es la primera en su tipo. El primer antecedente que podemos encontrar en Argentina es la sección “*Psicoanálisis por Freudiano*” incluida en el diario *Jornada* de Helvio Botana, que reemplazó a *Crítica* cuando éste fue clausurado por la dictadura de Uriburu en 1931. Fue publicada desde agosto de 1931 hasta comienzos de 1932. El psicoanálisis fue presentado aquí como la “moderna ciencia de interpretación de fenómenos del alma” principalmente asociado a la interpretación de los sueños (Vazetti, 1999). También se publicará una sección similar en la revista *Viva Cien Años* desde 1934 y hasta 1949, aunque con un perfil más higienista y de consejo médico.

bablemente sea la lógica de este tipo de revistas, en donde el principal cometido es crear un producto de consumo que entretenga y atraiga desde lo novedoso de sus contenidos. Una vez lanzada al mercado se convierten en algo inservible, resultando de poca utilidad el almacenaje de un archivo. Sumado a esto, revistas como *Idilio* tampoco gozaban de prestigio, eran consideradas parte de la cultura de masas por reproducir tópicos de la industria cultural, y por ende entendidas como opuestas a la cultura superior detentada por los intelectuales (Barbero, 1991). Si a esto agregamos la carencia de una crítica fotográfica en los medios y el desprestigio de la técnica del fotomontaje entre los críticos de arte, podemos comprender por qué los fotomontajes de Stern fueron ignorados en su primera aparición (Priamo, 2012).

Dadas estas condiciones particulares, resulta interesante indagar la apreciación e interpretación del público receptor de estos fotomontajes. Es probable que en primer lugar no hayan despertado grandes devaneos entre la audiencia, ya que la ilustración es comúnmente considerada como un componente gráfico funcional subordinado o que realza un texto, y como tal parece huir de la interpretación. No obstante, existe un diálogo estrecho entre el fotomontaje y el texto, aún más estrecho de lo que se puede considerar en una apreciación superficial. Tal como afirma Roland Barthes:

“(...) la estructura de la fotografía dista de ser una estructura aislada; mantiene, como mínimo, comunicación con otra estructura, que es el texto (titular, pie o artículo) que acompaña siempre a la fotografía de prensa. Dos estructuras diferentes (una de las cuales es lingüística, soportan la totalidad de la información (...))” (Barthes, 1986, p.12).

Las ilustraciones de Stern completan la interpretación onírica por medio de un lenguaje cuyos elementos son diferentes, erigiendo así su propio sentido. Si bien se conoce el interés de Germani por encausar la

interpretación del receptor (él mismo comentaba los fotomontajes con la artista y acordaba las características generales de cada trabajo, presentándole solicitudes referidas a la diagramación), también es sabido que éste no hacía mención de datos visuales concretos, brindando libertad en la ejecución. De hecho, en muchas ocasiones Germani solía omitir, ya sea voluntaria o involuntariamente, ciertos elementos o juicios que luego eran completados con la mirada mordaz de Stern (Priamo, 2012). Por este motivo, no descartamos la existencia de algún lector contemporáneo a la publicación que hubiera podido realizar una lectura global en carácter irónico de estas ilustraciones.

En resumen, podríamos afirmar que en este primer momento, los fotomontajes no fueron atropellados por interpretaciones exhaustivas, debido al carácter popular de estas revistas y su función subordinada en ellas, entre otros aspectos. Sin embargo observaremos lo que sucede cuando el campo de difusión se modifica.

Gracias a la renovación que en los últimos años han experimentado los estudios académicos sobre las revistas como un artefacto cultural en sí mismo (ya sean revistas literarias, artísticas o magazines populares) y su aporte a la cultura visual del momento, fue posible que los fotomontajes fueran recopilados, no sin esfuerzo por haber perdido gran parte de los originales, y expuestos en diversos museos y galerías alrededor del mundo, así como en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) durante el 2011 y 2013.

Es interesante destacar que en ninguna de las exhibiciones posteriores se utilizaron los títulos que Germani les había dado en *Idilio*, ni tampoco se los expuso junto a los textos a los que solían acompañar. Los nuevos títulos que les puso la artista en la década del 60' alejaron por completo a las imágenes del contexto original para el que habían sido elaboradas. Inclusive en una muestra en Houston, Estados Unidos, los títulos fueron abandonados y en su lugar se utilizaron los números con los que Grete Stern los tenía ordenados en su archivo. La lectura que podía hacerse allí de los fotomontajes estaba condicionada en sentido inverso al de Germani: mientras *Idilio* imponía una interpre-

tación casi unívoca, en las exhibiciones se propone una exégesis abierta y ambigua, generada por la nueva dimensión que conformaron los nuevos títulos poéticos o numéricos, la ausencia de la interpretación literaria del sueño y el cambio de ámbito de difusión. En este caso, y a diferencia de otro tipo de obras, la cuestión de los títulos no resulta menor, ya que juegan un papel muy importante formando parte de la imagen de un modo estructural, perdiendo o cambiando el sentido original y alimentando múltiples y nuevas interpretaciones, “en mayor o menor medida según la transparencia u opacidad de los signos visuales utilizados y de su combinación” (Priamo, 2012, p.23).

Esa fue exactamente la impresión que tuve al asistir a la exposición “*Los sueños 1948 – 1951*” en el MALBA. Las obras estaban expuestas sin los títulos e interpretaciones oníricas con las que aparecieron en *Idilio*. De no haber conocido previamente la historia de las obras, o haber leído el texto que lo comentaba ligeramente al final de la exposición, difícilmente hubiese podido interpretar la complejidad de la crítica que realiza Stern sobre la situación de la mujer en esa época. Si bien la obra tiene peso propio por su valor artístico, considero que también es fundamental acompañarla por el contexto en que fueron realizadas, su carácter de ilustración de un relato, ya que enriquece la interpretación al dar más elementos al receptor, con el fin de evitar su banalización.



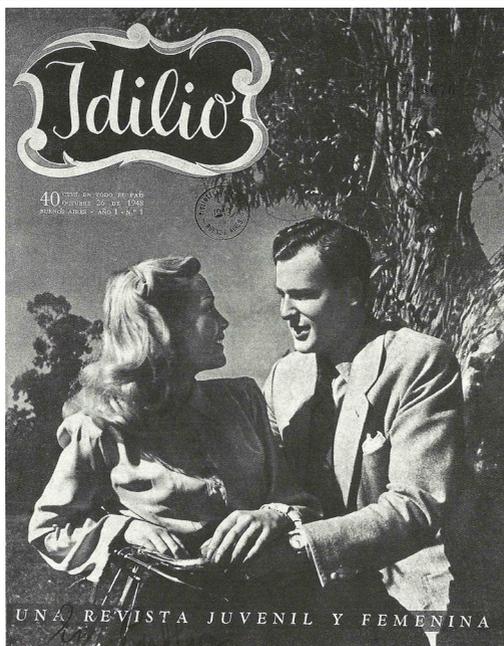
Imagen 01

Es interesante resaltar el proceso interpretativo al que Stern somete las interpretaciones oníricas llevadas a cabo por Gino Germani. Gracias a entrevistas y testimonios brindados por la artista, tenemos la certeza de su consciente predisposición a elaborar visualmente la problemática de la condición social femenina en esas épocas. Así como afirma Kandinsky “todo artista, como hijo de su época, ha de expresar lo que le es propio a esa época” (Kandinsky, 2003), los fotomontajes de Stern muestran algo más que la ilustración literal y pictórica del sueño. La interpretación artística funciona aquí como “un acto consciente de la mente que ilustra un cierto código” (Sontag, 1984), que por medio de símbolos convencionales, nos transmite una síntesis de sentido y significación directa.

Es importante destacar el contexto social local de la época en que se realizaron los fotomontajes. Se trató de un período de fuertes cambios en la sociedad<sup>4</sup>, tal como afirma Vezzetti, citando a Gino Germani, una etapa de transición “desde una sociedad tradicional a una sociedad urbana y de masas” (Vezetti, 1999). Se desarrolló una migración interna del campo a las ciudades, orientando una progresiva desaparición del patriarcado debido al aumento del número de mujeres asalariadas y controles de natalidad más efectivos, iniciándose así un proceso de modificación del modelo tradicional de familia. Bajo esta premisa, la revista *Idilio* era dirigida a este nuevo modelo de mujer; tal como sentencia su tapa, se trataba de “una revista juvenil y femenina” en cuyo interior se podían encontrar fotonovelas, artículos con consejos sobre las faenas domésticas, juegos de palabras cruzadas con nombres de íconos de la época, publicidades de productos para la mujer, etc. (Sánchez, 2006).

---

4 A fines de los 40', durante el primer gobierno peronista (1946 – 1952) se vivencia una etapa de modernización del rol de la mujer. Antes confinada exclusivamente a las tareas del hogar, los hijos y el marido, comienzan a generarse algunas concesiones de los antiguos roles para su nueva inserción laboral. La maternidad se convierte en una función política impuesta por el Estado, reivindicándola y connotándola positivamente. Se dictan leyes laborales que favorecieron a las madres trabajadoras. Con el fin de conciliar el impacto social, el Estado se sirvió de la industria cultural para mediar entre sectores sociales heterogéneos. Diversas imágenes de difusión masiva muestran a la mujer como “asalariada del mundo industrial moderno”. Cabe destacar otra conquista de la época, el sufragio femenino en 1947. (Bertúa, 2009)



## Imagen 02

Tapa de la revista *Idilio*, de Octubre de 1948.

El núcleo compositivo de los fotomontajes de Stern es siempre un personaje femenino de clase media en situación de conflicto. Con una estética similar a la empleada en las fotonovelas y films de teléfono blanco, lo que no es para nada casual, realiza una crítica axiológica y de costumbres de la femineidad convencional consagrada por la cultura dominante de entonces. Desarrolla las temáticas tanto del sometimiento femenino, el trato utilitario de la mujer-objeto<sup>5</sup>, la naturaleza sofocante de

---

5 Considero importante contextualizar también los avances de las luchas de género no sólo a nivel local. En 1949 Éditions Gallimard publica en Francia “Le deuxième sexe”, de Simone de Beauvoir, libro que considero condensa gran parte de las luchas sostenidas en materia de género hasta ese entonces. Sobre la mujer-objeto, allí sentencia:

la familia tradicional patriarcal, los ideales y mandatos del mundo femenino pequeñoburgués como también las consecuencias alienantes del consentimiento y la sumisión femenina, siempre tratados con una mirada irónica y compasiva. Mediante connotaciones significativas simbólicas preexistentes, realiza un juego retórico, a veces corriendo riesgo de la obiedad alegórica, a veces librado al azar a la interpretación del espectador, especialmente permitido por la ambigüedad de la técnica empleada. No debemos olvidar el rol político propagandístico del género de fotomontaje, tanto en Alemania como en el resto de Europa.<sup>6</sup>

Quizás sea esta la primera y más importante obra fotográfica que aborda el tema de la opresión, la manipulación de la mujer y las consecuencias alienantes del sometimiento consentido en la sociedad argentina de la época. En ella, Stern se aparta de la postura conciliadora de la interpretación de Germani, y aprovecha para deslizar una crítica sobre “los roles de género instituidos por el modelo doméstico” (Bertúa, 2010, p. 12). No debemos ignorar el hecho de que estos fotomontajes fueron publicados por la revista sentimental más popular de aquellos tiempos. Esto refuerza la mirada paródica y de crítica mordaz por parte de Stern.

A fin de ejemplificar lo anteriormente expuesto, procederé a analizar un fotomontaje de la serie. En este caso, el llamado “*El sueño de fracaso*” en *Idilio*, fotomontaje n°7 que más tarde será intitulado “*Café concert*”, nos muestra en una primera apreciación superficial, a una joven pianista en medio de un concierto, sobre el escenario y con varios espectadores en la

---

“El cuerpo de la mujer es un objeto que se compra; para ella, representa un capital que está autorizada a explotar. En ocasiones aporta una dote al esposo; a menudo se compromete a proporcionar cierto trabajo doméstico: conservará la casa, cuidará a los niños. En todo caso, tiene derecho a dejarse mantener, e incluso la moral tradicional la exhorta a ello” (Beauvoir, 2010). Grete Stern tematiza esto particularmente en los fotomontajes “Sueños de ajedrez”, “Artefactos del hogar” y “Los sueños del pincel”

6 Basta recordar los afiches agit-prop, como por ejemplo los de la Unión Soviética.

platea o en los palcos laterales que disfrutan del show. Si observamos con más detenimiento encontramos varios elementos inquietantes: el teclado sobre el cual ejecuta la pianista (que no es un teclado de piano sino de máquina de escribir), la extraña perspectiva del teatro, la mirada de los espectadores, el reloj sin números sobre el escenario.

Si se atiende únicamente a lo visual “literal”, se trata de una escena bastante descabellada, a la manera de los surrealistas o dadaístas, con un sentido metafórico arbitrario y un interesante juego de contrastes tonales, entre blancos y negros plenos para los personajes y grises para la escena de fondo. El título “*Café concert*” sugiere una escena banal, y bajo esta premisa, el elemento más llamativo de la composición, el teclado – máquina de escribir, puede ser interpretado de maneras tan diversas como al receptor le plazca, pudiendo ser tanto una metáfora sobre la habilidad de la pianista de traducir relatos en melodías, hasta una sugerencia a la sinestesia que transforma la música en frases y palabras.

En cambio, si se tiene en cuenta la época, el contexto social, y más aún la interpretación onírica a la cual acompañaba y el título que llevaba en *Idilio*, podemos descubrir que trata de una manifestación del sentimiento de fracaso y frustración de la soñadora. Ella anhelaba ser pianista y por necesidades económicas es obligada a trabajar como mecanógrafa. Este era un destino habitual de las mujeres de la época que necesitaban insertarse en el mercado laboral, por tener vedado el acceso a otros puestos exclusivamente destinados a los hombres. En este caso, el piano / máquina de escribir ilustra la angustia de no estar realizando lo que verdaderamente desea. El personaje principal se ve de esta forma pudiendo tomar únicamente un acercamiento al “arte elevado por medio de faenas que le resultan cotidianas, ya sea del mundo doméstico o laboral (Bertúa, 2010, p. 27). Respecto al diálogo con la estructura textual, este fotomontaje en particular no demuestra grandes aportes a la descripción dada por Germani al momento de la publicación en *Idilio*, sino más bien enfatiza el sentimiento de humillación desde el lenguaje visual. Sin embargo, el título que le da la autora años más tarde se distancia de la interpretación onírica de Germani, en donde él describe un “concierto en un gran teatro” y no un “Café concert” de índole más popular.

Habiéndose ejemplificado con el análisis de uno de los fotomontajes de Stern podemos intuir el contraste entre las imágenes que conformaban el resto de las ilustraciones de la revista *Idilio* con las producidas por Stern para la sección “*El psicoanálisis lo ayudará?*”, es decir, entre imágenes idealizadas y funcionales al discurso hegemónico, contra otras que permiten una re-significación de los relatos sobre la mujer.

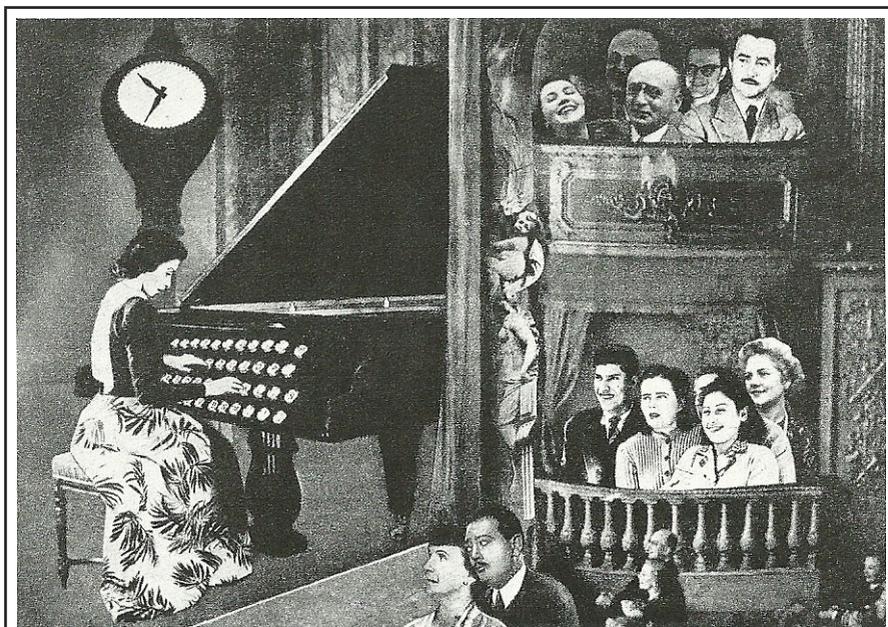


Figura 03

El sueño de fracaso – Café Concert. *Idilio* n° 7, Diciembre de 1948

Debemos tener en cuenta además las características de la técnica empleada. A diferencia de la imagen pictórica, “la fotografía recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado *un doble* de la realidad”. (Barthes, 2011, p 21). Goza de un status de objetividad y credibilidad en contraposición con la obra pictórica, siempre sujeta a la inevitable interpretación subjetiva. Comúnmente

no se la considera imitación ni interpretación: el mito de la fotografía la propone como verdad en sí y una de sus funciones es satisfacer la obsesión de realismo y trascendencia del ser humano. Inmortaliza la imagen venciendo a la muerte, supera al tiempo y lo transitorio del instante mediante una reproducción mecánica de la forma. Si bien estas reproducciones analógicas de la realidad consiguen manosear la escala del mundo y encerrar la vastedad del paisaje en una forma geométrica, esto no consigue clausurar a la interpretación. La imagen fotográfica, por más acotada que sea, es explícita e indiscutible; el espectador, al ver una foto, no cuestiona lo que ve, simplemente es lo que es. Logra postergar el usual deseo de desentrañar el contenido latente en todas las manifestaciones artísticas que tanto el público como los críticos suelen experimentar.

Con respecto al lugar que ocupa el fotógrafo durante el proceso, podemos decir en primera instancia que sólo se involucra en la elección, orientación y pedagogía del fenómeno, ya que entre el objeto fotografiado y la imagen resultante sólo se interpone otro objeto: la cámara. Luego, gracias al dominio de la técnica y el surgimiento de nuevas necesidades expresivas, logra reducir, ampliar, recortar, retocar, manipular, trucar esas imágenes que en un principio parecían inviolables por su cualidad de verdaderas. De esta manera nace el fotomontaje, como la unión de diferentes fotografías ya existentes o a tomarse con ese fin, para crear con ellas una nueva composición fotográfica. Aunque conocida por el uso de arquitectos para maquetas, o por la industria gráfica en propagandas publicitarias, sabemos que los primeros en incursionar en esta técnica<sup>7</sup> fueron los artistas plásticos que integraban los movimientos Dadá y surrealista (Stern, 2012, p. 31) Tal como afirma André Bazin:

---

7 También se conservan fotomontajes de la Escuela de Bauhaus de la República de Weimar, donde oportunamente realizó sus estudios la autora de los fotomontajes analizados (Droste, 2011, p. 221, 231)

“Para el surrealismo el fin estético es inseparable de la eficacia mecánica de la imagen sobre nuestro espíritu. La distinción lógica entre lo imaginario y lo real tiende a desaparecer. Toda imagen debe ser sentida como objeto y todo objeto como imagen. La fotografía representaba por tanto una técnica privilegiada de la creación surrealista, ya que da origen a una imagen que participa de la naturaleza: crea una alucinación verdadera”. (Bazin, 2008, p. 30)

La arbitrariedad de la disposición de los elementos en el fotomontaje explícito<sup>8</sup> libera a la fotografía de los requisitos de la verosimilitud, convirtiéndola en una herramienta de la representación. Surgen así diversas posibilidades para la composición visual, por ejemplo, juntar elementos extravagantes tanto a partir de fotos de escenas o personajes tomadas en función de lo que el artista desea manifestar como también imágenes recortadas de revistas y periódicos, la distorsión de proporciones y perspectivas mediante diversas técnicas y la intervención con dibujos del artista, entre otras.

Estas variaciones dan el efecto de lo inseguro e inverosímil, basado en una técnica que originalmente se preciaba como real. He allí la extrañación que suscita el fotomontaje, y por medio de la cual se abandona a lo que el espectador quiera ver en ella.

En el momento en el que fue publicada la obra de Stern, y en el ámbito donde se publicó, el cuestionamiento soslayado de la sociedad patriarcal en un medio en el cual no se convocaba usualmente a la reflexión política pudo resultar novedoso o contestatario, y en cuanto a lo visual, la contraposición de una técnica asociada a lo verosímil con la ficción de lo irreal fue indudablemente innovador.

Sin embargo, en los tiempos actuales, si no se nos provee oportu-

---

8 Para la elaboración del presente trabajo no se han tenido en cuenta los casos de fotomontajes para simulaciones utilizados en maquetas.

namente de las herramientas para que podamos realizar una lectura en el marco del contexto en el que fue creada la obra, como ya he manifestado que ha sucedido en las exposiciones del MALBA, corre riesgo de ser percibida como una crítica anacrónica, sin demasiado anclaje crítico o conceptual sino más bien desde lo anecdótico y lo pintoresco de una imagen aparentemente dislocada.

## CONCLUSIÓN

Luego de analizada esta experiencia, podemos afirmar de forma preliminar que la interpretación es libre, relativa y atada a la subjetividad y conocimientos previos del receptor, pero está condicionada por el medio donde se exhibe, la función que allí cumple según lo convenga el artista o las personas involucradas en la difusión, y las particularidades de la técnica con la que se materializa la obra de arte. Y que a fin de cuentas “el mérito de estas obras ciertamente radica en algo distinto de sus significados” (Sontag, 1984, p.33) la calidad artística de las mismas va más allá del contenido al que haga alusión o al medio en donde se desarrolle.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. (2011) *La cámara lúcida*, Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Barthes, Roland. (1986) “Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces”, Barcelona: Editorial Paidós.
- Bazin, André. (2008) *Qué es el cine*, Madrid: Editorial Rialp.
- Beauvoir, Simone de. (2010) *El segundo sexo*, Buenos Aires: Editorial Debolsillo.
- Berger, John. (1980) *Mirar*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Bertúa, Paula. “Relatos modernos, centramientos y descentramientos de género: Los Sueños de Grete Stern en Idilio”. *Mora (B. Aires)* [online]. 2010, vol.16, n.1 [citado 2014-11-16], pp. 0-0. Disponible en: <[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1853-001X2010000100002&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2010000100002&lng=es&nrm=iso)>. ISSN 1853-001X.
- Droste, Magdalena. (2011) *Baubaus: 1919- 1933: reforma y vanguardia*. Ed Taschen.
- Kandinsky, Vasili. (2003) *De lo espiritual en el arte*, Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Príamo, Luis. (2012) *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern*, Buenos Aires: Fundación CEPPA.
- Sontag, Susan. (1984) *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Sontag Susan (2012) *Sobre la fotografía*, Buenos Aires: Editorial Debolsillo.
- Stern, Grete. (2012). “Apuntes sobre fotomontaje”, en Príamo, Luis, *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern*, Buenos Aires: Fundación CEPPA, págs. 29-33.

- Vezzetti, Hugo. (1999) “Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas”, en *Historia de la vida privada en la Argentina*, tomo 3, Buenos Aires: Taurus.
- Sánchez, María Victoria. (Otoño 2006) “Sueños de mujeres. La revista *Idilio* y la transformación de la familia en los años de 1940-1950” en *Ojos crueles. Temas de fotografía y sociedad*, Año 3 (Nº3), Buenos Aires, Imago Mundi, pp.75-84.