

SENSUALIDADES, CUERPOS Y FOTOGRAFÍA

APROXIMACIONES A LAS PRODUCCIONES
DE ANNEMARIE HEINRICH

Ornella Fasanelli / fasanelliornella@gmail.com

Candela Vicente / candelavicente5@gmail.com

Teoría de la Historia. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 7/3/2021 / Aceptado: 15/7/2020

RESUMEN

El siguiente escrito aborda el fondo Annemarie Heinrich, perteneciente al archivo digital del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura (IIAC) de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), tomando como objeto de estudio dos digitalizaciones de las carpetas de exposiciones. A partir de dos imágenes que retratan figuras humanas, nos preguntamos: ¿De qué manera es fotografiada la sensualidad del cuerpo femenino en las producciones de Annemarie Heinrich? ¿Cómo se inserta como fotógrafa en este campo y contexto?

PALABRAS CLAVE

Annemarie Heinrich; fotografía; perspectiva de género

SENSUALITIES, BODIES AND PHOTOGRAPHY

AN APPROACH TO ANNEMARIE HEINRICH'S
PRODUCTIONS

ABSTRACT

The following article explores Annemarie Heinrich's fund belonging to the digital Archive from the Institute of Investigation in Art and Culture of the Tres de Febrero National University, taking two digitalizations from the files of exhibitions as the study object. From these two images that portray human figures, we asked ourselves: In which way is the feminine body's sensuality photographed in Annemarie Heinrich's productions? How does she take part as a photographer in this field and context?

KEYWORDS

Annemarie Heinrich; photography; gender perspective

El Archivo del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura (IIAC) de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) tiene como uno de sus objetivos centrales convertir los documentos que guarda en herramientas claves para la investigación en Arte y Cultura. El Archivo IIAC «reúne las colecciones bibliográficas y documentales de artistas, escritores, historiadores del arte e instituciones relacionadas con el arte y la cultura» (Archivo IIAC, s. f.). Su estructura se conforma a partir de fondos, colecciones, secciones y series, cada una de ellas dedicadas a un artista o a un tema en particular.

El siguiente escrito aborda el fondo destinado a la producción de la fotógrafa germano-argentina Annemarie Heinrich que abarca desde 1930 a 1990 «y se compone de más de cien mil negativos y diapositivas en diversos formatos, entre los cuales más de cuarenta mil corresponden a material inédito» (Belej & Hrycyk, 2018, p. 292). Su organización consta de series y secciones de las cuales se trabajará con la segunda serie: «Carpetas de exposiciones», compuesta por:

[...] cinco álbumes, que la fotógrafa denominó «Archivo de Exposición». Organizó las copias de fotografías con las fechas y lugares en las que fueron exhibidas, ventas, envíos a concursos y otros datos que aporta información relevante sobre el recorrido de estas imágenes (Archivo IIAC, s. f.).

El fondo Annemarie Heinrich, alojado en la base de datos AtoM,¹ presenta a la fotógrafa con un breve resumen biográfico y brinda acceso a sus producciones, donde pueden apreciarse retratos de personalidades

¹ La base de datos AtoM (Access to Memory) es un *software* utilizado para la descripción archivística. El sistema aplica las normas del Consejo Internacional de Archivos (ICA), como la Norma ISAD (G) (Norma Internacional General de Descripción Archivística) y la Norma ISDIAH (Norma Internacional para la descripción de instituciones que custodian fondos de archivos). Estas normas buscan un mejor acceso al archivo y a la información sobre la institución, como también a los fondos documentales (Giglietti et al., 2020, p. 3).

conocidas y otros tipos de personajes como bailarinas, pero también naturalezas muertas y paisajes. Las fotografías están adheridas a hojas cuadrículadas en las que, además, se observan anotaciones hechas a mano por la propia artista. Dichos documentos se archivan de manera digital, en el IIAC, aunque es importante destacar que las imágenes originales se encuentran en poder del Estudio Heinrich-Sanguinetti.

Para este trabajo se han seleccionado dos fotografías de la carpeta uno y dos. Ambas imágenes son acromáticas y capturan dos cuerpos femeninos de manera diferente. Mientras una de ellas presenta una estética relacionada en mayor medida con lo comercial, al retratar a una figura pública y popular [Figura 1], la otra imagen parece tener un vínculo más estrecho con el ámbito artístico y experimental, ya que el cuerpo es anónimo y se hace énfasis en el juego de iluminación presente en la toma y en sus características formales [Figura 2].

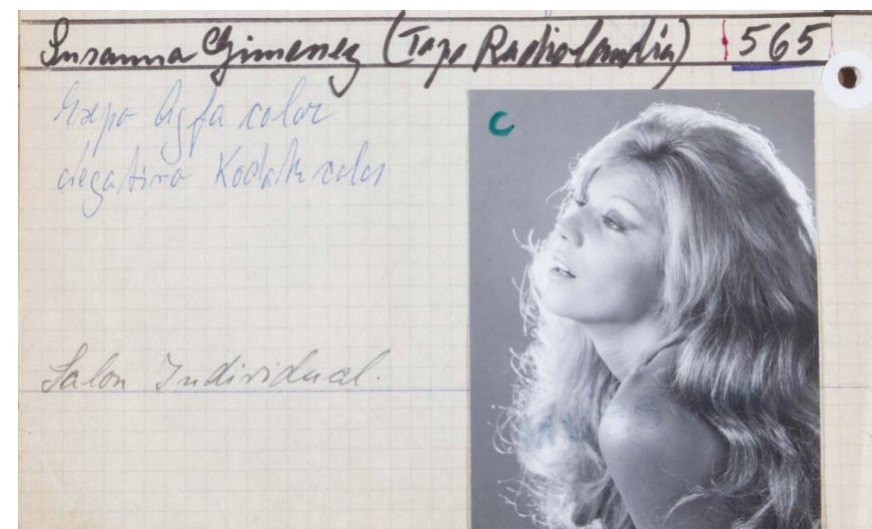


Figura 1. Retrato de Susana Giménez para Revista Radiolandia (s. f.). Página 46. Carpeta 1. Carpeta de exposiciones. Fondo Annemarie Heinrich. Archivo IIAC, UNTREF

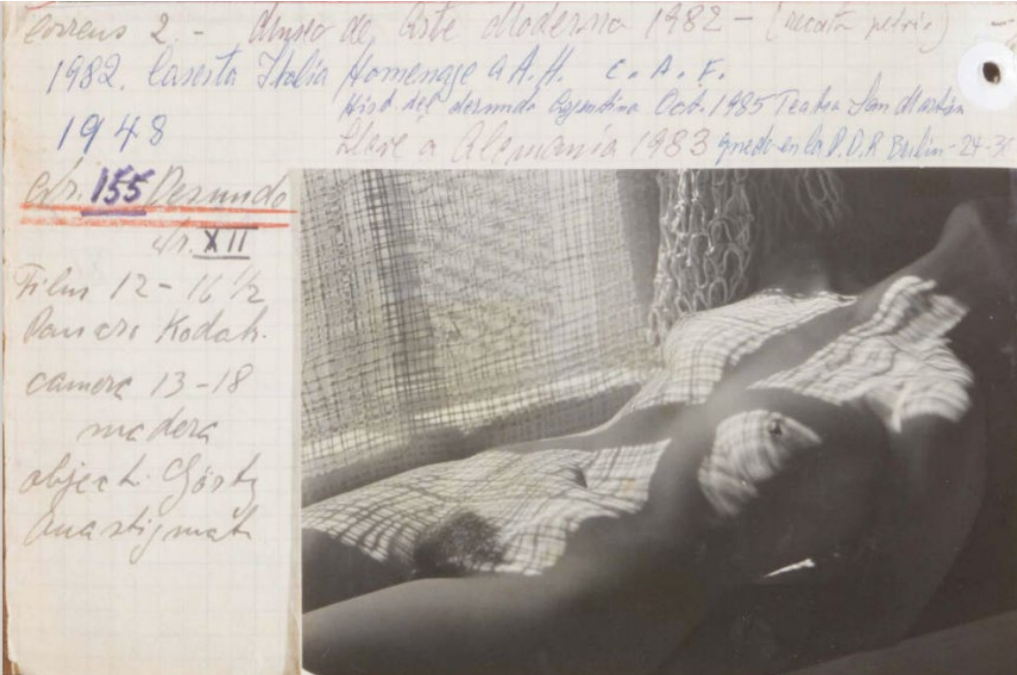


Figura 2. *Desnudo* (1948). Página 62. Carpeta 2. Carpeta de exposiciones. Fondo Annemarie Heinrich. Archivo IIAC, UNTREF

En relación con estas dos fotografías se pretende analizar la manera en que la sensualidad del cuerpo femenino es capturada por Annemarie Heinrich, teniendo en cuenta dos ámbitos de circulación diferentes como es una revista (medio masivo) y un salón o una exposición (circuito artístico). Para ello, abordaremos autores como Wolfgang Ernst, Roger Chartier y Gabriela Siracusano, y en el marco de los estudios de género, a Griselda Pollock y a Linda Nochlin.

HACIENDO ZOOM EN LAS FOTOGRAFÍAS

En primer lugar, es importante mencionar cómo las imágenes se insertan en las carpetas de exposiciones de la fotógrafa, ya que consideramos que forman parte de su contexto de presentación. Las imágenes digitalizadas que allí aparecen pertenecen al archivo personal de la artista. En ellas se pueden observar revelados adheridos sobre papel cuadriculado, con

anotaciones de puño y letra en diferentes materiales (marcador rojo, lapicera azul, tinta negra y lápiz). Cada digitalización corresponde a una carilla de su cuaderno de registro. Las escrituras hechas a mano muestran fechas, lugares y números [Figuras 3 y 4].



Figura 3. Página 46. Carpeta 1. Carpeta de exposiciones. Fondo Annemarie Heinrich. Archivo IIAC, UNTREF

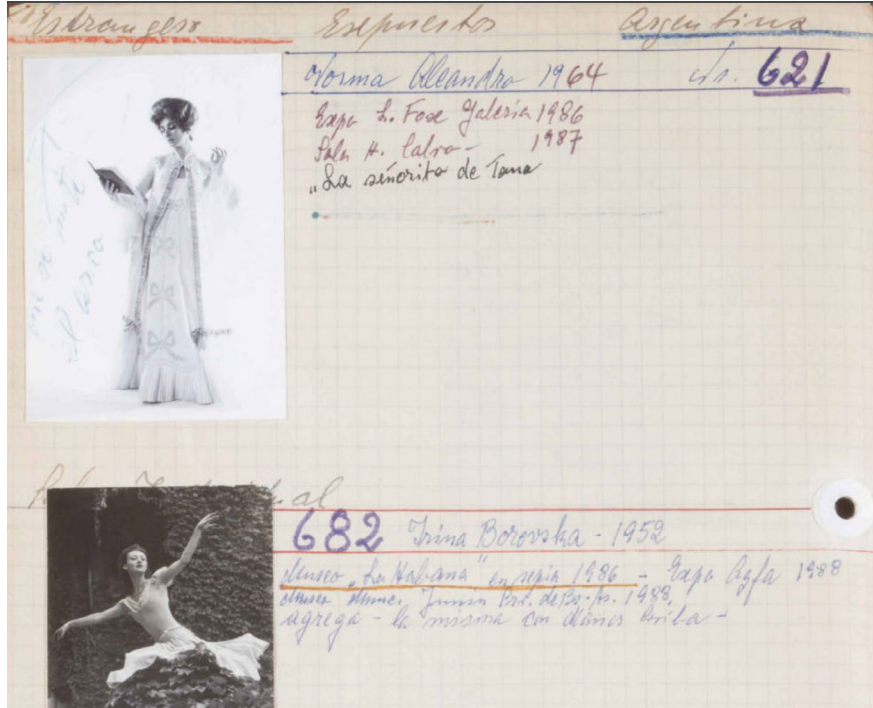


Figura 4. Página 62. Carpeta 2. Carpeta de exposiciones. Fondo Annemarie Heinrich. Archivo IIAC, UNTREF

En segundo lugar, ya refiriéndonos a los retratos seleccionados, se tomará la imagen ubicada en la carpeta uno, en la página cuarenta y seis [Figura 1]. Heinrich ha realizado anotaciones, indicando en una de ellas que la mujer retratada es Susana Giménez. La fotografía fue colocada por la artista sobre el lado derecho de la hoja cuadrículada. La escena captada por la cámara muestra a la vedette en primer plano y de perfil, destacando su hombro izquierdo del cual cae un bretel. En esta imagen, tiene un largo cabello, su mirada se dirige fuera del campo visual, y tanto sus ojos maquillados como su boca están semiabiertos.

La siguiente imagen elegida, ubicada en la página sesenta de la carpeta dos, está igualmente adherida a la hoja cuadrículada junto a varias anotaciones realizadas por la artista [Figura 2]. La fotografía ha sido tomada desde un ángulo picado. En ella también vemos un encuadre que muestra un plano

entero de un cuerpo femenino hasta el cuello, sin poder ver su rostro. El cuerpo se muestra totalmente desnudo y vemos sobre él luces y sombras generadas por la cortina que cuelga de la ventana que está a su lado.

DIALOGANDO CON LAS IMÁGENES

A partir de la observación y la descripción del archivo y del fondo seleccionado, pueden establecerse vínculos con algunas nociones desarrolladas por Wolfgang Ernst (2004). En principio, nos encontramos ante un archivo que no es nativo digital, sino que posee una sede física, además del *software*. El archivo IIAC en su formato digital «está destinado [...] a la práctica puramente técnica de almacenamiento de datos» (Ernst, 2004, p. 1) donde la información proveniente del archivo físico se traspasa para ser almacenada en la virtualidad, siguiendo las prácticas archivísticas aplicadas sobre los objetos materiales. No obstante, ambos formatos del archivo (físico y virtual) tendrán características propias, inherentes a su naturaleza. Según Ernst (2004), el archivo digital se propone como una memoria que calcula en vez de relatar. En el fondo seleccionado, podemos observar que el material no se presenta con una clasificación cronológica y lineal. Por el contrario, los diferentes trabajos de la artista se disponen según sus tipologías (documentos personales, actividad profesional, que se dividen en subsecciones como el registro fotográfico familiar y social, participación de exposiciones, etcétera). Quien visita el archivo digital puede armar un recorrido propio según sus intereses particulares, cliqueando en los diferentes hipervínculos titulados según las categorías de clasificación mencionadas.

En el archivo digital, la espacialidad del almacenamiento se deja de lado por su temporalidad. El alfabeto es reemplazado por el código binario. El procesamiento de datos en tiempo real permitirá un almacenamiento codificado; estos ya no tendrán un pasado marcado por el paso del tiempo, sino que el tiempo será procesado en el presente. De esta manera,

en el traspaso de un archivo tradicional a uno digital «el espacio se temporaliza» (Ernst, 2004, p. 6). En el caso particular del Archivo IIAC, la sede física se mantiene y coexiste simultáneamente con la base de datos AtoM, disponible en la Red.

Respecto a lo planteado por Gabriela Siracusano (2008), al observar las imágenes seleccionadas, coincidimos con la autora en que la materialidad es uno de los «componentes fundamentales de los discursos estéticos» (p. 11). Siguiendo su planteo, el material manifiesta ideas, construye sentido, hace visible aquello que no lo es, el tiempo y la historia. A su vez, lo que no se encuentra *a la luz* presenta y construye de manera alternativa otros significados a través de la propia falta. En el caso trabajado, consideramos que la iluminación de la toma juega con la ausencia y con la presencia, pues ambas imágenes presentan iluminaciones diferentes y, por tanto, cualidades y contenidos distintos. ¿Qué se muestra a través de la iluminación? ¿Qué se oculta a través de ella?

En el retrato de Susana Giménez [Figura 1] vemos una imagen con un clima lumínico de menor contraste y alta luminosidad, las diferencias entre luces y sombras modelan la figura de quien posa ante la cámara, un rostro popular, delante de un fondo neutro. El centro de atención visual es la vedette, su gesto, su belleza; es posible que el objetivo central sea la representación y la difusión de la imagen de una celebridad. La sensualidad femenina se refuerza en la fotografía a partir del énfasis puesto en los rasgos particulares de la modelo, como en su mirada, en sus labios y en su cabello.

La imagen siguiente [Figura 2], en cambio, presenta un notable contraste entre luces y sombras que permite focalizar en el desnudo, al mismo tiempo que configura una textura visual, una mácula que se imprime sobre el cuerpo de la modelo. En ella, el desnudo es el soporte de la textura, donde la luz y la sombra conforman superficies planas y otras que parecen

tejidas. La femineidad en esta imagen puede pensarse a través de la desnudez del cuerpo sobre el que se proyectan las texturas lumínicas.

Respecto a la circulación de las imágenes podemos referirnos a Roger Chartier (1994), quien articula lo social con la noción de representación. Esta noción autoriza a articular «tres modalidades con relación al mundo social» (p. 56). La de mayor interés para nuestro análisis es la tercera modalidad, la cual abarca a las instituciones como a las representaciones de un colectivo que marca de forma visible la existencia de un grupo o estatus.

En las imágenes de Heinrich, ¿Cuáles son sus usos y funciones? ¿Cómo y por dónde circula la fotografía? En un intento de respuesta a estos interrogantes podría decirse que, en el caso de la fotografía de Susana Giménez, y según las anotaciones de Heinrich, estaba destinada a la tapa de la revista *Radiolandia*, un medio de difusión masivo y popular.²

En relación con las formas de representar la sensualidad podría observarse el gesto aparentemente provocativo de dejar caer el bretel de la prenda que viste. Según las convenciones sociales ese bretel debe volver a subirse, pero aquí se deja caer y acompaña con la mirada de unos ojos marcadamente maquillados y una boca que da un suspiro. Debemos tener en cuenta que las fotografías para las que Susana posaba circulaban en medios de gran difusión y que a partir de 1974 participó como vedete en

2 *Radiolandia* se definía como una revista de entretenimiento durante los años cuarenta y cincuenta. Consistía en un semanario dedicado a la publicidad de eventos (estrenos de obras de teatro, cines y canciones), donde también podían encontrarse artículos varios y pequeñas notas a personajes famosos del ambiente artístico del momento. En las publicidades se hacían presentes aquellos artículos que facilitaban las tareas del hogar, en especial de la cocina, además de productos de belleza e indumentaria considerados seductores para la mujer. De esta manera, el espacio publicitario de la revista apuntaba tanto a una ama de casa casada, como a una mujer soltera. Es importante destacar que el precio era accesible.

La revista de oro dirigida por Gerardo Sofovich. En este sentido, puede señalarse el contraste entre las representaciones de vedettes de la época y esta fotografía, que es de una sutileza poco frecuente en este tipo de producciones que enfatizaban los atributos de las mujeres a modo de objetos cosificados, disponibles para la mirada masculina.

En la segunda fotografía [Figura 2] se presenta un cuerpo anónimo, una diferencia notable con la popularidad de la imagen anterior. Respecto a la circulación, esta imagen estuvo destinada a un circuito artístico en museos y galerías, ya que en las anotaciones de la fotógrafa se mencionan los espacios de exhibición, como el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y el Teatro San Martín. La sensualidad femenina no solo se advierte en la desnudez, sino, también, en la pose erótica del cuerpo sobre el que se proyecta la textura de la cortina a través de la cual se filtra la luz solar. Lo mencionado hasta aquí nos lleva a pensar que la imagen está asociada con una producción destinada al campo artístico y relacionada con el pictorialismo fotográfico³ más que con los medios de difusión masiva.

³ El pictorialismo fotográfico fue un movimiento artístico que surge como reacción al avance industrial de la fotografía. Por lo que pretende acercar la fotografía al campo del arte al crear obras originales y únicas, frente a la producción en serie y masiva de capturas sin contenido. Durante su desarrollo, entre 1880 y la Primera Guerra Mundial, este movimiento proponía realizar imágenes que no buscaran captar la realidad de manera objetiva, sino estéticamente; tanto el contenido como la técnica habían sido dejados a un lado. «Los fotógrafos pictorialistas no buscan una reproducción fiel de la realidad, sino un alejamiento del referente, por lo que acuden intencionalmente al desenfoco (efecto flou), entre otras técnicas» (Lupiani Sanz y Novoa Montero, 2017, p. 8).

ANNEMARIE HEINRICH DETRÁS DEL VISOR

Es importante desarrollar la perspectiva de género en el análisis de los objetos de estudio, ya que creemos que es esencial una mirada que ponga en valor a la fotógrafa y a sus obras desde categorías que incluyan a la mujer en la historia del arte. Para ello, retomaremos los conceptos de institución y de educación, analizados críticamente por Linda Nochlin. Así también, incorporamos la mirada materialista histórico feminista de Griselda Pollock para destacar ciertos aspectos que profundizan en el contexto en el que Annemarie Heinrich se desarrollaba como artista.

Griselda Pollock parte de los estudios de géneros para plantear no solo una inclusión de la mujer en la historia del arte, sino, también, proponer un cambio de paradigma dentro de la disciplina; insiste en reconocer la desigualdad y la diferencia sexual, fomentada por estructuras sociales e instituciones, y también al género como una fuerza histórica influyente. Desde el plano de la historia del arte, este cambio se plantea en el análisis de sus prácticas y de las luchas de representaciones.

Pollock (2013) desarrolla la contradicción de un sistema social que crea un canon de la mujer relacionada a lo doméstico (ama de casa y madre), pero también engendra la revolución contra esa misma ideología dominante acerca de la femineidad. En este sentido, se pretende estudiar a las mujeres como productoras y relacionar la figura de Heinrich como fotógrafa en una sociedad patriarcal. Respecto a sus fotografías, puede observarse la manera en que la imagen de la mujer es representada según la intención y el ámbito de circulación al que pertenece. Por un lado, hay un encargo destinado al ámbito comercial de difusión masiva, donde desempeña un papel mayor la sensualidad de un bretel caído que deja al descubierto un hombro, de una boca semiabierta y de una mirada provocadora [Figura 1]. Por otro lado, tenemos una producción de carácter experimental, con un torso completamente desnudo, sin un rostro, donde tanto la femineidad del

cuerpo como el erotismo tienen protagonismo [Figura 2]. No obstante, más allá de las diferencias, ambas imágenes buscan la manera de representar la sensualidad a través del cuerpo de la mujer y en él. Ambas presentan la impronta propia de la artista en su búsqueda estética, ya sea mediante la experimentación formal manifestada en el tratamiento lumínico como así también el recorte, la selección y la construcción de la escena que le otorga a cada una de las fotografías.

Es posible que el papel de Heinrich como mujer fotógrafa sea considerado como un acto revolucionario, teniendo en cuenta que en la década de los treinta hasta los años cincuenta o sesenta regía un contexto patriarcal donde la mujer estaba destinada a ser madre y atender el hogar. Incluso en el ámbito fotográfico era frecuente la figura de la modelo, objeto de representación; no obstante, Heinrich ejerce como fotógrafa y productora visual.

Parafraseando a Nochlin (2007), es importante utilizar la posición de intrusa de Heinrich en la fotografía como una ventaja para revelar aquellas debilidades de una institución y de una educación que canoniza la mirada del hombre occidental y blanco. La fotógrafa se presenta como intrusa al encontrarse detrás de la cámara y no delante de su lente como modelo. En su carrera artística no se desarrolla como objeto de representación, sino como sujeto de producción que ejerce un papel activo en la creación y en la toma de decisiones. Retomando lo expuesto por Nochlin (2007):

El problema reside [...] en la falsa interpretación de lo que es arte, compartida con el público en general [...]. Hacer arte supone un lenguaje de formas consistente, más o menos dependiente de o libre de (dadas las convenciones temporalmente definidas) una estructura o sistema de notación que tiene que ser aprendido o discernido ya sea mediante la instrucción, el noviciado o un largo periodo de experimentación individual (p. 21).

Annemarie Heinrich no recibió formación académica en fotografía, aunque, como menciona Nochlin (2007) y es un hecho que suele suceder en las trayectorias artísticas de las mujeres, su primer mentor fue una figura masculina, su tío Karel Weber, quien ejercía como fotógrafo en Entre Ríos. Luego «Anne y su padre se mudan a Buenos Aires, donde se emplea en los estudios de Rita Branger, Melitta Lang, Sivil Wilensky y Nicholas Shönfeld. En 1929, instala su primer estudio fotográfico en la casa familiar de Villa Ballester» (Archivo IACC, s. f.). Al abordar la producción de una mujer como Heinrich, reconocida como artista dentro de la fotografía, podría decirse que se trata de una excepción a la regla al ocupar un papel activo, lo cual pone en evidencia que la naturalización de lo dado es una suposición.

Retomando la pregunta planteada al inicio del texto, observamos que la representación de la sensualidad en un cuerpo femenino varía tanto por su medio de circulación y la manera de fotografiarlo, como por el contexto en el que se enmarca. Estos elementos forman parte de la imagen y de su entramado y determinan, de esta manera, parcialmente lo que se presenta y lo que se ausenta en la fotografía. Así también, las formas de representar varían por la toma de decisiones en función de la propuesta visual: el contraste entre luces y sombras, los gestos faciales, las poses.

Respecto a cómo se presentan las imágenes en las carpetas de exposiciones y en el archivo, puede destacarse su disposición de a pares sobre una hoja cuadrada, la cual se acompaña de anotaciones y de líneas divisorias en color rojo realizadas por la propia artista. Originalmente, dichas hojas se encontraban en las carpetas personales donde Heinrich llevaba registro de su propia producción. Estos documentos fueron digitalizados para formar parte, junto con otros, del archivo IIAC, que contiene gran parte de la obra de la artista realizada en diferentes lugares y momentos de su carrera profesional. En lo que se refiere al proceso de construcción del archivo, puede recuperarse lo dicho por Cecilia Belej y Paula Hrycyk (2018):

Si bien el legado documental de AH habría sido conservado por su familia en condiciones similares a las dispuestas por ella, las múltiples formas de interpretarlo, ya sea como material de muestras y reproducciones, ya sea como material de consulta recién pudo darse a partir de las tareas de catalogación y digitalización, las que permitieron constituirlo en uno de los archivos personales que componen al Archivo IIAC de la UNTREF (p. 293).

Desde la perspectiva de género, la imagen de Heinrich como fotógrafa reconocida en el campo del arte presenta una ruptura en los esquemas sociales e institucionales que determinan el papel de la mujer como ama de casa, madre y objeto de representación en el caso del arte. Por otro lado, ambos cuerpos fotografiados buscan la manera de mostrar la sensualidad desde perspectivas diferentes. En la primera imagen se presenta un rostro popular que, a través de las expresiones faciales y gestos, insinúa cierta provocación y sensualidad. En cambio, en la segunda fotografía se observa un torso femenino que busca representar lo sensual a través del subgénero desnudo y de la pose erótica.

REFERENCIAS

Archivo IIAC. (s. f.). *Fondo Annemarie Heinrich*. Recuperado de <https://archivoiiac.untref.edu.ar/index.php/fondo-de-annemarie-heinrich>

Belej, C. y Hrycyk, P. (2018). El archivo fotográfico Heinrich – Sanguinetti: estrategias e interrogantes acerca de la construcción de un archivo a partir de un fondo privado. En M. V. Castro y M. E. Sik (Comps.), *Actas de las II Jornadas de discusión. I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos* (pp. 292-299). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CeDInCl.

Chartier, R. (1994). El mundo como representación. En *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (pp. 45-61). Barcelona, España: Gedisa.

Ernst, W. (2004). El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo. *NIMIO. Revista de la Cátedra Teoría de la Historia*, (5). Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/643/1018>

Lupiani Sanz, C. y Novoa Montero, M. (2017). *El pictorialismo: el arte de hacer fotografía* (Trabajo fin de grado). Recuperado de <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/62839/El%20pictorialismo.%20El%20arte%20de%20hacer%20fotograf%C3%ADa.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Giglietti, N., Leonardi, Y., Sedán, E. y Veneziano, M. (2020). *Glosario*. La Plata, Argentina: Teoría de la Historia, Facultad de Artes, UNLP.

Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En C. Reiman e I. Saenz (Comp.), *Crítica feminista en la teoría y la historia del arte* (pp. 17-43). Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.

Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fiordo.

Siracusano, G. (2008). *Las entrañas del arte. Un relato material* (S. xvii-xix). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación OSDE.