

Publicado en:

Florencia Larralde Armas, «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell'Oro, Lucila Quieto) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 02 marzo 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5374>

Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición

Florencia Larralde Armas¹

CIS- CONICET-IDES (Argentina)

Resumen

En este artículo analizaremos tres series de fotografías artísticas exhibidas en el Museo de Arte y Memoria de la ciudad de La Plata, Argentina. Las mismas hacen distintos usos de álbumes familiares para hablar de los desaparecidos, secuestrados por la última dictadura militar argentina. Nos interesa problematizar a estos trabajos fotográficos en relación a una idea de "memoria sobreviviente", ya que en principio estas muestras comparten la característica fundamental de haber sido elaboradas por sus familiares, que también tienen como profesión a la fotografía. Las series de Marcelo Brodsky, Gerardo Dell'Oro y Lucila Quieto, abordan imágenes de pasados felices y por medio de las palabras y operaciones artísticas reformulan estas fotografías. Nos interesa preguntarnos qué nuevos sentidos se abren a partir de estas muestras, y si bien en cada una hallamos su diversidad y multiplicidad, hay algo que todas comparten y es una necesidad de reafirmación de los lazos y a su vez una reafirmación de los sentidos con las que fueron producidas esas imágenes fotos provenientes de archivos familiares.

Palabras claves: creación artística, memoria, fotografía, desaparición

Abstract

In this article we will discuss three series of artistic photographs exhibited at the Museum of Art and Memory of the city of La Plata, Argentina. They make different uses of family albums to talk about the missing, abducted by Argentina's military dictatorship. We are interested to problematize these photographic works in relation to the idea of "survivor memory", because in principle these samples share the key feature being developed by their families, they also have to photography as a profession. The series of Marcelo Brodsky, Gerardo Dell'Oro and Lucila Quieto, addressing images of happy past and through words and artistic operations reformulate these photographs. We want to ask what new senses open from these samples, and although each found their diversity and multiplicity, one thing they all share is a necessity and reaffirmation of the ties and also a reaffirmation of the senses with the which were produced these images photos from family archives.

Keywords: artistic creation, memory, photographic, disappearance

Introducción: Memorias sobrevivientes. Del álbum familiar al museo

¹CIS-IDES-CONICET.

Publicado en:

Florencia Larralde Armas, «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell'Oro, Lucila Quieto) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 02 marzo 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5374>

En este artículo analizaremos tres muestras de fotografías artísticas, que hacen usos de álbumes familiares y que fueron exhibidas en el Museo de arte y Memoria de la ciudad de La Plata (MAM)². Entre las diferentes series fotográficas que trabajan sobre los desaparecidos y el lugar ausente en el seno familiar, el MAM expuso tres muestras entre los años 2002- 2012³: la primera, fue la muestra de Marcelo Brodsky “Buena memoria”, que se exhibió en el año 2003 (de mayo a julio), fue la primera muestra instalada cuyo tema central fueron los desaparecidos y también corresponde al primer año de gestión del museo⁴; la segunda, se instaló en el año 2004 (de marzo a julio), y se trató del trabajo de Lucila Quieto “Arqueología de la Ausencia”, ambas muestras fueron curadas por Florencia Battiti, quien participaba de la tarea curatorial en los primeros años del museo. Cuando llegan al MAM, ambas muestras, ya eran reconocidas por la prensa y los organismos de derechos humanos como abordajes claves para entender la ausencia de los desaparecidos en el seno familiar. Las dos ya habían sido exhibidas en espacios de recordación y de lucha, como las escuelas donde se colocaron placas conmemorativas, o en marchas y protestas sociales encaradas por hijos de desaparecidos. Y también estaban instalándose en la escena artística internacional. Por lo tanto, en los primeros años del museo se hace uso de muestras que ya tenían un cierto estatus en el campo de la memoria pero luego va instalando nuevas temáticas. La tercer muestra sobre los desaparecidos, se instaló en el año 2008 (de marzo a julio) y se trata de la muestra “Imágenes en la memoria” de Gerardo Dell’ Oro, curada por Helen Zout. A diferencia de las muestras anteriores, la serie de Dell’ Oro se exhibió por primera vez en el MAM en aquella ocasión.

Nos interesa problematizar estos trabajos fotográficos en relación a una idea de “memoria sobreviviente”, ya que en principio estas muestras comparten la característica fundamental de haber sido elaboradas por sus familiares, que también tienen como profesión a la fotografía. Son imágenes que quedan, que sobreviven a la vida de los desaparecidos, tanto como a los allanamientos de sus casas, sobreviven al tiempo y por medio de la voz y el trabajo de estos fotógrafos –familiares- se reactualizan. Es por eso que nos interesa preguntarnos qué nuevos sentidos se abren a partir de estas muestras. Ya que si bien en cada una hallamos su diversidad y multiplicidad, hay algo que todas comparten y es una necesidad de reafirmación de los lazos, así como una reafirmación de los sentidos con las que las fotos fueron producidas dentro del ámbito familiar. Como veremos, se tratan de narrativas de unión familiar, alegrías y lazos sanguíneos, que son recreados desde una visión nostálgica o anhelante. Por último, la idea de sobrevivencia va muy unida a la noción

² El Museo de Arte y Memoria se encuentra ubicado en el centro de la Ciudad de La Plata, Provincia de Buenos Aires, Argentina. Fue inaugurado en diciembre de 2002 y pertenece a la Comisión Provincial por la Memoria (CPM).

³ Otras series fotográficas, que tratan el tema de la ausencia en el seno familiar son los trabajos de Clara Rosson “Tarde o temprano”, Inés Ulanovsky “Fotos tuyas”, Gustavo Germano “Ausencias”, entre otros.

⁴ Antes de la muestra de Marcelo Brodsky, estuvieron exhibidas en el MAM una muestra de plásticas, y una de fotografía de Fernando Gutiérrez “Secuela” y “Treinta mil”, que trabaja sobre las máquinas de terror, como los automóviles Falcon, los aviones y el río. Para ver un análisis de estas obras consultar Fortuny (2008 y 2014).

Publicado en:

Florencia Larralde Armas, «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell'Oro, Lucila Quieto) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 02 marzo 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5374>

del testimonio, por lo tanto concebimos a estas series como verdaderos testimonios visuales de la ausencia.

Si partimos del uso de la fotografía en la historia familiar, podremos observar cómo ésta ha marcado su lugar desde el momento en que se populariza su uso y nace como un nuevo género, el de la fotografía doméstica. Este uso, tan estudiado por Bourdieu (2003), la instala dentro del repertorio de imágenes y de narraciones sobre los pasados familiares. La construcción del álbum familiar ha sido una tarea donde la selección y categorización de ciertos momentos del pasado, construye una narrativa especial en cada una de las familias en las que los sujetos materializan sus deseos de perpetuar ciertos momentos de la historia familiar. Según investigaciones de Agustina Triquell:

la inscripción del retrato fotográfico en la narrativa de la historia familiar posee así un doble sentido: por un lado, registra situaciones que connotan momentos felices para quienes los han vivido; por el otro, quizás de manera menos consiente, deja un documento testimonial para el futuro (2011: 19).

De acuerdo a esta conceptualización, una de las características claves de los álbumes es la de intentar ser un documento testimonial de las historias familiares, en vistas a futuro. Cuestiones que alcanzan a las tres narrativas creadas por estos artistas, así como la temática de acontecimientos felices, aunque éstos se articulan con distintos niveles de intervención y creación artística que subrayan la ausencia, y la imposibilidad del reencuentro. En este sentido, Halbwachs (2004) señala que las fotografías y los álbumes familiares pueden pensarse como espacios de memoria, ya que instalan marcos de contención y referencia para la rememoración. Esto se da de una manera muy tajante en las tres series donde la imagen se articula con la palabra, los recuerdos, los poemas y los testimonios.

Si seguimos las reflexiones del psicólogo John Bowlby (1986), nos será posible observar estos trabajos creativos a la vez como un trabajo de duelo. Según el autor, la elaboración de la pérdida de la persona amada tiene diferentes características y momentos, entre los que nos interesa destacar la fase que denomina «fase de anhelo y búsqueda de la figura perdida, que dura varios meses y con frecuencia, años» (1986: 107) y las fases de «desorganización y desesperación» y por último la fase de «reorganización». Bowlby describe al primer momento como un tiempo en que la persona empieza a aceptar la realidad de la pérdida, por lo que lo llenan momentos de angustia, desesperación y «preocupación con recuerdos de la persona que se ha perdido, combinados con frecuencia con una sensación de que está aún presente y una marcada tendencia a interpretar señales o sonidos como indicando que el ser querido ha vuelto de nuevo» (1986: 108). A su vez, explica Bowlby que la persona tiene una tendencia inconsciente a buscar a la persona perdida y muchas veces, esta necesidad se manifiesta conscientemente, en la visita a su tumba o lugares muy asociados a su figura. En el caso de la desaparición, estas fases o momentos se dan con características muy particulares por varias razones: por un lado la desaparición física de una persona no es lo mismo que la certificación de su muerte, por lo que la esperanza de su retorno es mucho más fuerte. A su vez, sin la existencia de una sepultura y por lo tanto, de una tumba, los

Publicado en:

Florencia Larralde Armas, «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell’Oro, Lucila Quieto) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 02 marzo 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5374>

lugares a donde ir al encuentro con el desaparecido se diversifican⁵: los altares en el seno del hogar, los álbumes fotográficos, los espacios frecuentados por cada persona desaparecida, y además podemos mencionar al Río de La Plata -sobre todo desde que salió a la luz la modalidad militar de los vuelos de la muerte, cuestión que nos permite comprender el emplazamiento del Parque de la Memoria y su monumento a la vera del río⁶.

En los casos puntuales de los trabajos de Brodsky y Dell’Oro, cada uno de estos lugares se traduce en imágenes, ya que ambos artistas no solo generan una búsqueda dentro de la historia familiar sino que también intentan reconstruir los pasos de sus hermanos luego de ser secuestrados. Estas muestras transitan momentos muy diferenciados: el primero enfocado en la indagación en los álbumes familiares, el segundo se trata de una búsqueda y registro de huellas, testimonios y lugares que den cuenta del secuestro, y por último un trabajo sobre las consecuencias. Brodsky, al relacionar la vida de los desaparecidos con la de sus compañeros del secundario en la actualidad, a través de los retratos a los compañeros de la escuela junto a objetos que los identifiquen en el presente. Dell’Oro, por su parte, al retratar a la hija de su hermana desaparecida, quién también es madre, por lo tanto el vínculo madre- hija es fotografiado solo entre ellas, marcando por contraste la imagen que no existe, la de Patricia junto a su hija Mariana. En cambio, el trabajo de Quieto sólo indaga el momento de las consecuencias, es decir el de la ausencia del padre en la vida de los hijos, cuestiones que desarrollaremos más adelante.

El álbum familiar como epítafio sustituto

Como dijimos, la muestra “Buena memoria” transita diferentes momentos y temáticas, por lo que utilizó varias salas del museo en las que se colgaron las imágenes en cuadros de diferentes tamaños⁷ y se exhibieron otro tipo de materiales como videos. La cuestión curatorial fue resuelta por la producción del fotógrafo, ya que al tratarse de una muestra exhibida anteriormente se encontraba armada. Las cuestiones de formato y tamaño de las imágenes también corrieron por cuenta de Brodsky, por lo tanto el museo sólo asesoró sobre las disposiciones en el espacio.

La elaboración de esta serie atravesó diferentes momentos, formatos e indagaciones creativas. En principio, este trabajo se desarrolló a partir de 1996, cuando el fotógrafo vuelve luego de su exilio en España y decide indagar su propia identidad. Durante estos

⁵ Cuestiones trabajadas por Catela da Silva, Ludmila (2001).

⁶ Para un análisis sobre el Río de la Plata como lugar de memoria ver Schindel (2006).

⁷ Fotografías de homenaje a ex alumnos del Colegio Nacional de Buenos Aires. Producción: Marcelo Brodsky. Tamaños de las imágenes: Una foto de 1 metro por 70 cm. (La foto del colegio nacional, escolar). Diez cuadros (retratos) de 40 x 60. Cuatro cuadros de 50 x 70 (“los reflejos”: fotos actuales tomadas en la muestra cuando vieron las otras fotos en el Colegio). Un cuadro de 1 m x 70 (“jugando a morir”, va acompañado por un video). Un cuadro de 30 x 30 “Fernando en la ESMA” (última foto de Fernando, su hermano desaparecido). Un cuadro de 30 x 50 “Fernando en La Boca”. Un cuadro de 30 x 50 “Fernando en la pieza”. Dos cuadros de “podríamos ser fotógrafos” de 40 x 50 (Martín y Marcelo). Una foto 1 m x 70 (“tres en el bote”: los tres hermanos navegando en el río). Dos cuadros 1 m x 70 (“Prohibido permanecer en este lugar” y “tío Salomón”. Una foto de 50 por 70 (“Foto del río”).

Publicado en:

Florencia Larralde Armas, «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell'Oro, Lucila Quieto) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 02 marzo 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5374>

años, y con motivo del vigésimo aniversario del último golpe militar, se comienzan a instalar y realizar homenajes y actos en memoria de los desaparecidos en las instituciones escolares. Es por eso y a raíz de un recordatorio a los desaparecidos del Colegio Nacional de Buenos Aires, que Brodsky elabora la muestra «Buena Memoria», puntualmente para ser exhibida en ese marco. Y finalmente, la serie sale de la escuela para pasar al circuito artístico. Según Brodsky:

Pasaron 20 años [del golpe militar], hay un cambio en la actitud de la gente, por ejemplo se pierde el miedo, se puede hablar de ciertas cosas que hasta ahora las personas no se animaban. Entonces cuando pasaron lo de los 20 años empezaron a aparecer estos lugares, en los lugares de trabajo, en los lugares de estudio, la recordación de los que faltaban de manera pública. En el marco de los 20 años, en el Colegio Nacional hacemos el recuento de cuántos eran los que habían desaparecido en el Colegio. Los 20 años suceden en marzo de 1996, el evento en el colegio es en octubre del '96, allí se leyeron los nombres de los desaparecidos, en ese momento lo filmé y esa filmación forma parte de Buena Memoria. Yo ya tenía la foto de mis compañeros limpia y cuando vino el evento la escribí toda para colgarla en el Nacional, entonces esta obra está directamente vinculada a los 20 años”⁸.

Dentro de lo que fue el trabajo creativo, Brodsky experimentó sobre la fotografía de la «6ta división del año 1967» del Colegio Nacional de Buenos Aires, esta imagen es la más conocida de la serie y abre la muestra en gran formato. La antigua fotografía fue intervenida plásticamente con inscripciones a mano en los márgenes, que relatan el destino de cada uno de los retratados. También la foto escolar, pero sin la intervención, fue utilizada como telón de fondo para los retratos a los ex alumnos, ahora adultos. Ambos trabajos fueron parte del homenaje titulado «Puente de la memoria», que se instaló en el colegio al conmemorarse los 20 años del último golpe militar. La muestra se completó con textos, cartas, fotos antiguas y videos. Allí se dio otro momento creativo que fue el registro y retrato de los actuales alumnos y sus reacciones al ver la muestra.

El trabajo se cierra con dos homenajes, uno a Martín, y otro a Fernando (Nando). El primero se trata de una selección de fotos de la infancia y poemas. Y el segundo tiene otra complejidad, ya que transita variados momentos: un recorrido de fotos de la infancia y la adolescencia, un montaje fotográfico titulado «Héroes de familia», un retrato a una escultura que le hizo la madre, la foto de Fernando retratado en la ESMA- imagen rescatada por Victor Bastera de la ESMA, junto a otras que componen la muestra «Rostros, fotos sacadas de la ESMA»⁹; y por último fotos del río de La Plata. Por las características de la muestra es posible afirmar que recorre un proceso de duelo y elaboración, tanto personal como colectiva. Por eso reflexionaremos acerca del lugar de la imagen fotográfica dentro del proceso de duelo y elaboración de la falta, indagando acerca de las temporalidades que hace convivir esta muestra fotográfica, así como en su exploración sobre las construcciones de la identidad y la memoria.

Según Luis Gusmán (2005), los epitafios se han utilizado desde la antigüedad para reafirmar la identidad de los muertos e indicar su lugar de sepultura. Según el autor, «que el

⁸ Entrevista a Marcelo Brodsky, realizada por la autora, el 8 de mayo de 2013.

⁹ Muestra analizada en Larralde Armas (2015).

Publicado en:

Florencia Larralde Armas, «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell’Oro, Lucila Quieto) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 02 marzo 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5374>

epitafio exista es insoslayable para la identidad. Saber quién es el muerto y dónde está su tumba es un derecho. La apelación a ese derecho en la antigua Grecia se la conocía como el “derecho a la muerte escrita» (2005: s/n) y su omisión solo podía ser producto de una ofensa o de un castigo. De esta manera, es posible comprender que el epitafio necesita de la palabra para su existencia, aunque también posteriormente se ha sumado la imagen fotográfica entre sus recursos. Palabra e imagen se entrelazan en distintos niveles dentro de las construcciones de las obras de Brodsky y de Dell’Oro.

Como decíamos más adelante, con los desaparecidos se da una situación particular en la cual se les niega la muerte, el cuerpo, la sepultura y con ello la identidad. Los familiares y la sociedad toda, han paliado esta falta de diferentes formas, tratando de encontrarle diferentes lugares para su recuerdo, entre los que podemos diferenciar los lugares privados de públicos: dentro del primero una muestra de ellos son los altares familiares, y para los segundos podemos mencionar a los monumentos, marcas, los recordatorios en el diario *Página 12*¹⁰, tanto como este tipo de series fotográficas. Los recordatorios en el diario *Página 12*, así como las series fotográficas analizadas, sacan la imagen del desaparecido del seno familiar para mostrarlas en espacios públicos como la prensa, las salas de museos y sitios artísticos. De hecho, en el caso de las muestras artísticas que hacen uso de archivos fotográficos para su nueva composición, las imágenes salen del ámbito privado para ser exhibidas en espacios como el MAM.

De acuerdo a Gusmán (2005), otra condición necesaria para la identidad es una relación entre el cuerpo y la inscripción. En los casos de Brodsky y Dell’Oro, la falta del cuerpo intenta saldarse con su imagen fotográfica, que puesta en relación con palabras, poemas y textos construyen la obra final.

En el caso de la obra de Brodsky, al analizar la imagen “6ta división del año 1967” (Fig.



Fig. 1: Foto escolar intervenida. Titulada “Clase 1967”, perteneciente a la serie “Buena memoria” de Marcelo Brodsky.

1), es posible notar que los rostros de los muertos o desaparecidos están marcados con un círculo tachado, esta marca inicialmente pareciera otorgar similar status a todos los que ya no están, cuestión que queda en entredicho cuando observamos el desarrollo de toda la muestra, dentro de la cual es posible inferir diferentes posiciones. Del grupo escolar, Claudio, Pablo y Martín (el mejor amigo) son quienes ya no están, pero por diferentes motivos. Pablo, “murió de una enfermedad incurable”, señala la inscripción en la fotografía, pero dentro de la muestra no se le dedica ningún

que en referencia a mezcla de público-privado lo que hace que los recordatorios de también hablen de una pérdida colectiva. Una pérdida que está a como testigos omniscientes de las noticias del diario: como u actualidad».



Fig. 2: Superior detalle de la foto escolar donde se señala a Claudio. Abajo foto de archivo sobre Claudio. Serie “Buena Memoria” de Marcelo Brodsky.

Publicado en:

Florencia Larralde Armas, «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell’Oro, Lucila Quietó) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 02 marzo 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5374>

espacio puntual para su recuerdo, “Claudio Tismnnetzky murió en un enfrentamiento con el ejército en diciembre de 1975”, indica también otra inscripción y a él se asigna una pequeña sección de la muestra compuesta por tres imágenes de archivo (Fig. 2): dos retratos, uno al lado de un auto en la calle y otro jugando al fútbol. Y una última al lado de una carpa durante una excursión escolar. Los textos, escuetos, proporcionan dos tipos de información; una que indica que Claudio era militante estudiantil, y cuenta una anécdota en el que los militares llegan a la escuela y él los enfrenta con los puños. Y otra más sentimental, que desde los recuerdos de Brodsky marcan una época añorada y feliz, «los veranos en el Sur, los campamentos del Colegio, fueron una escuela de vida» (Brodsky, 2000: 23), dice. Según un artículo de Battiti:

La articulación de texto e imagen parece proponer diversas capas de significación: aquella que parte de la memoria pública (la fotografía escolar), para pasar a la memoria privada (las anotaciones subjetivas de Brodsky sobre el destino de cada uno de sus compañeros) para retornar, nuevamente, a la memoria pública (el retrato de una generación brutalmente marcada por la experiencia de la última dictadura) (2007: 317).

Luego, en el desarrollo de la muestra, hay otra sección de la muestra destinada a homenajear a Martín, su mejor amigo. A él se le dedica un espacio más destacado que a Claudio y se utilizan varias fotos del archivo personal del fotógrafo, sobre diferentes situaciones cotidianas, cumpleaños, viajes en tren, vacaciones. La imagen que abre su homenaje es una foto de la infancia, una imagen en blanco y negro, movida y gastada, el pie de foto dice: «Martín me saca una foto con su Kodak Fiesta igual a la mía. Chascomús (laguna), detrás (1968)» (Fig. 3). Los textos que acompañan son breves y relatan pequeñas

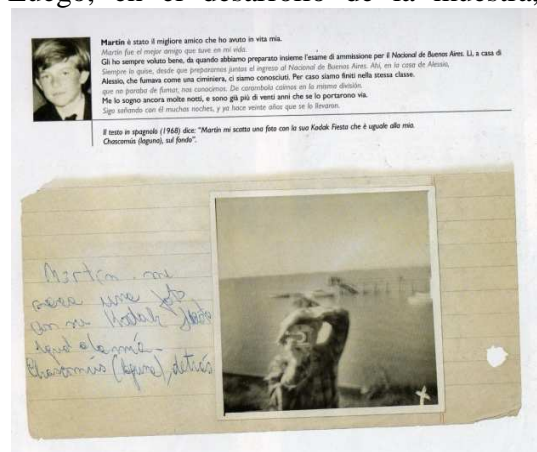


Fig. 3: Superior detalle de la foto escolar donde se señala a Martín. Abajo foto de archivo sobre Martín. Serie “Buena Memoria” de Marcelo Brodsky.

anécdotas de la infancia compartida, están teñidos de emoción, y colocan el sentimiento del fotógrafo en el centro del relato; «sigo soñando con él muchas veces y ya hace veinte años que se lo llevaron»; «seguí andando solo,

con tu presencia a cuestas», cierra un poema dedicado a él. Al leer los textos que hacen parte de estas imágenes, podemos ver que se parecen más a recuerdos nostálgicos expresados por el fotógrafo, que a un trabajo sobre la biografía de ambos desaparecidos. Todos los datos son autoreferenciales, siempre apelando a sus propias sensaciones y sentimientos, por lo que se presentan como recuerdos puntuales y aislados. En este caso la palabra prima por sobre las imágenes, es decir que la emoción del autor y las sensaciones que dejaron las ausencias, tienen más peso que el paseo por las biografías que proponen las imágenes, aquí entre texto e imagen se da un desbalance de intenciones, en el que de alguna manera se antepone la sensación de la ausencia que vivió el autor, que la presencia de Martín y Claudio cuando estaban con vida.

Publicado en:

Florencia Larralde Armas, «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell’Oro, Lucila Quieto) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 02 marzo 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5374>



Fig. 4: Foto durante la inauguración de la Muestra “Buena Memoria”, de Marcelo Brodsky en el MAM. Mayo de 2003.

Esta parte de la muestra dedicada a los ausentes de la 6ta división del Colegio Nacional, se articula con dos partes más enfocadas al presente. Otra de las formas de abordar la falta fue retratando a los ex alumnos ya adultos (Fig. 4), las fotos fueron emplazadas como un gran mosaico, en una de las paredes del MAM, todas enmarcadas en el mismo formato y a color. En cada una de ellas se ve a una persona con un objeto con el que se identifican actualmente (por consigna del fotógrafo), así los vemos con libros, calculadoras y guitarras, entre otros. A su vez todos fueron retratados respetando el mismo encuadre por debajo de la cintura y con una pose similar. De alguna manera, a los vivos se les da un tratamiento unificado, mientras que los muertos y desaparecidos tienen diferentes status de acuerdo a la relación que tenían con el fotógrafo. En este sentido, por ejemplo se va acrecentando el espacio dedicado a cada uno y aumenta la cantidad de imágenes y texto dedicados a los homenajes. Por lo tanto, a Pablo no se lo homenajea, porque aunque esté

muerto, no es por consecuencia de la dictadura; a Claudio se le reserva un pequeño espacio y es protagonista de algunas anécdotas que le dedica Brodsky. Martín tiene un lugar destacado dentro de la sala destinada a los desaparecidos de la división del Colegio y allí se instalan poemas, palabras y varias fotografías. Pero entre los homenajes, el que tiene mayor preponderancia es el que va dirigido a su hermano Fernando: allí se ven múltiples imágenes, videos y palabras. Por lo tanto, es posible deducir una jerarquía de posiciones en la cual sólo los desaparecidos o asesinados por la dictadura tienen un lugar, pero esta escala depende directamente con el vínculo que han tenido con el autor, así el ordenamiento y tratamiento también recae en la autoreferencialidad.

Finalmente, esta parte de la muestra se cierra con las tomas a los actuales alumnos cuando ven la exposición en la escuela, puntualmente cuando ven la fotografía de la clase del año 1967. Esas imágenes son interesantes en términos de composición y estética, ya que se da un juego que hace dialogar los rostros. A modo de ejemplo tomaremos una de ellas (Fig. 5), en la misma se ve la foto de la clase 1967 y sobre ella se superimprimen los rostros de dos jóvenes espectadoras y esto es posible por un juego de luces, que genera un reflejo sobre el vidrio que enmarca la primer imagen. Lo interesante es que los rostros comparten no solo la misma edad, y sexo,

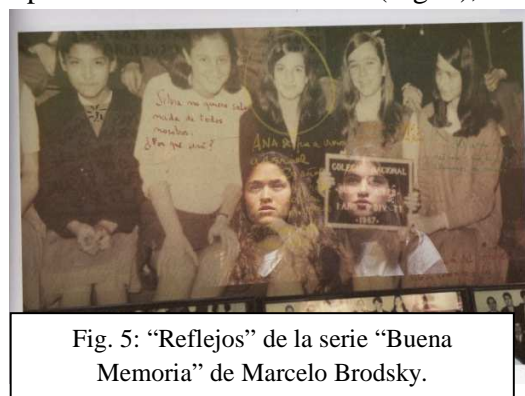


Fig. 5: “Reflejos” de la serie “Buena Memoria” de Marcelo Brodsky.

Publicado en:

Florencia Larralde Armas, «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell’Oro, Lucila Quieto) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 02 marzo 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5374>

sino también varios rasgos físicos como el pelo largo y el peinado, cuestiones que hacen que la correspondencia entre las generaciones sea muy palpable. En estas imágenes se condensan sentidos, ya que hay una propuesta de identificación y empatía con los actuales alumnos. En el libro sobre esta serie se transcribieron varias de las reflexiones de los alumnos, los cuales manifestaron que «creo que al ver la foto de cualquiera de los chicos no se puede negar que se parece a cualquier compañero. En los paneles pueden leerse situaciones parecidas a las que vivimos todos nosotros» (Brodsky, 2000: 54), «hasta ese momento no había comprendido que esa época la habían vivido también personas jóvenes, adolescentes. [...] Al ver la imagen de esos alumnos posando para la “foto del curso” me identifiqué inmediatamente con ellos» (Brodsky, 2000: 56), «en el homenaje pude conocer esos mitos, a esas personas de las que tanto se habla (por lo menos en ciertos ámbitos), darles cara y cuerpo a esa gente y a los desaparecidos» (Brodsky, 2000: 57). Podemos interpretar que esto se logra ya que Brodsky selecciona imágenes potentes y a la vez esquemáticas de lo que se puede encontrar en cualquier álbum familiar, las fotos escolares, las vacaciones, los viajes, los cumpleaños y amigos de la infancia. Son fotografías que responden a un repertorio social de imágenes ampliamente compartido. En este punto es interesante decir que uno de los públicos privilegiados para el MAM son los estudiantes escolares, que asisten al museo a través de visitas guiadas. Por eso la propuesta de identificación y empatía realizada por la muestra, vuelve a ocurrir en el contexto museístico, así como en los espacios educativos en los que se ha montado la versión itinerante de esta exposición. Por eso, además de la popularidad y aceptación que ya tenía este trabajo al instalarse en el MAM, otro de los puntos claves para entender su exhibición en el museo es a raíz de su propuesta temática y estética como forma de llegar a las nuevas generaciones.

Luego de las imágenes tomadas para y en el colegio Nacional, se gesta otra parte de la serie, dedicada especialmente a su hermano Fernando, que es expuesta en una sala aparte dentro del MAM. En esta sección la intención biográfica cobra densidad y es realizada a través de fotografías de diversas naturalezas, con las que no sólo se recorre cronológicamente algunos pasajes de la vida de Fernando, sino que también se desarrolla una búsqueda de «indicios» o huellas en las imágenes de la infancia que profeticen su futuro. Finalmente, dos fotografías abordan su trágico destino luego de ser secuestrado, una en la que Fernando está detenido en la ESMA y otra toma de las aguas del Río de La Plata.

El capítulo dedicado a Fernando lo abre una imagen sacada por su madre, nuevamente sus

fotos lo mostrarán en diversas situaciones cotidianas: en la playa, con una mochila en la espalda listo para salir, trepado en árboles o en distintos paisajes, en salidas en bote. Aquí hay un conjunto de fotos que intentan «profetizar» su desaparición, entre ellas encontramos a la primera (Fig. 6) que se trata de una imagen tomada por Brodsky a su hermano durante la infancia. En ella Nando está sentado en la



FERNANDO RUBÉN BRODSKY, HO FRATELLO, sequestrato il 14 agosto del 1979 e di allora scomparso.
Fernando Rubén Brodsky, en retiro, secuestrado el 14 agosto de 1979 y desaparecido desde entonces.

Publicado en:

Florencia Larralde Armas, «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell'Oro, Lucila Quieto) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 02 marzo 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5374>

cama, se toma las manos sobre el regazo y su rostro ha salido borrado. Una estela gris difumina sus rasgos y su rostro queda ausente entre las sombras. Luego, la siguiente foto, es profética a los ojos del fotógrafo que la reinterpreta desde el presente, en ella se ve a Fernando en una fiesta, junto a él una pareja de adultos aparecen de espaldas en la imagen. Según los pies de fotos y los textos que acompañan, esta foto sería una especie de metáfora de la reacción de los adultos frente a lo que estaba sucediendo durante la dictadura militar. Por último, una serie de tomas rescatadas de un video en Super ocho, en ellas ambos hermanos juegan al combate, la secuencia termina con los dos tirados en el pasto, simulando su muerte. Toda imagen despierta la imaginación y nos permite ver más allá, tratando de ampliar el horizonte de lo mostrado. En estas imágenes hay una obsesión por encontrar lo que no se pudo ver en su momento. Y en este sentido ¿Qué proyectan estas imágenes? ¿Había entre las fotos de Fernando imágenes más cercanas a la muerte o a la vida? ¿Qué es eso que no se pudo ver antes? En esta búsqueda de los pasos, de los eslabones perdidos entre la vida y la muerte, la fotografía es indagada e interrogada, su referente ya no está y no hay a quién preguntar, sólo queda su imagen, que silenciosa permite la multiplicidad de significaciones. Y si bien otra persona podría interpretar estas fotos como imágenes mal sacadas, improvisadas o espontáneas, inocentes juegos de la infancia, el ojo que ve es el de Brodsky que ahora está teñido de ausencia, y así su mirada e intervención a través de la palabra logran transformar lo visto y experimentado, inclinando la imagen de Fernando hacia su destino de muerte y desaparición. Dentro de la búsqueda de Brodsky en el álbum familiar, hay una intención que condiciona la mirada y selecciona este tipo de imágenes dentro del repertorio fotográfico. En esta pesquisa hay una sospecha y una necesidad del fotógrafo, que reinterpreta las fotos del pasado, e intenta tratar de ver y entender a partir de una noción de destino, en el que el futuro de su hermano ya estaba determinado y del que no había escapatoria.

La incertidumbre que deja la desaparición se desvanece en la fotografía de Fernando en la ESMA¹¹ -esta imagen corresponde a un conjunto de fotografías rescatadas por Victor Bastera, que forman parte de la muestra «Rostros, fotos sacadas de la ESMA» exhibida en el MAM en 2007-. La foto de Fernando distintas etapas: la primera cuando llega a Brodsky por medio de Bastera, en un plano que, como veremos más adelante, fue reencuadrado por el CELS¹², tal como recuerda:

La imagen que había conseguido reconstruir, el retrato de mi hermano de los hombros para arriba detenido en la ESMA resultó estar incompleta. Durante la visita que realicé con Victor Bastera al juzgado Número 12, donde se tramita la causa ESMA, Victor reclamó su derecho a revisar el expediente para ver las pruebas que él mismo había aportado. El primer expediente que vimos mostraba sólo fotocopias. Pedimos los originales. Aparecieron. Y la foto estaba allí pero completa. De los hombros continuaba hacia abajo, hacia la cintura. Y se veía la camiseta. (Brodsky, 2005: 32).

Brodsky trabaja y reflexiona sobre este hallazgo, tanto como sobre la nueva información que le proporciona la imagen, cuestiones que plasma en su libro *Memoria en Construcción*

¹¹ Para un análisis sobre esta imagen puntualmente ver Bell, Vikki (2012).

¹² Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS).

Publicado en:

Florencia Larralde Armas, «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell'Oro, Lucila Quieto) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 02 marzo 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5374>

(2005), donde no sólo reflexiona verbalmente, sino que también vuelve a tomar otra foto de esta foto. Ahora la imagen se abre y enfoca a la mano de Bastera sosteniendo esta página del expediente. Nos encontramos frente a lo inacabable e irreversible de la imagen fotográfica, por un lado vemos un momento que no volverá a pasar: a Fernando vivo en la ESMA, fotografía que de alguna manera certifica su paso por allí. Y a su vez, a partir de esa foto se puede seguir construyendo imágenes nuevas.

Finalmente, la muestra termina con tres imágenes muy vinculadas a los espacios fúnebres, como son las esculturas y las lápidas, y en el caso de los desaparecidos, el Río de La Plata. La imagen es una aérea del Río de La Plata, el agua marrón en la que nada puede verse ocupa todo el cuadro y sobre ella se lee «al río los tiraron. Se convirtió en su tumba inexistente». La toma recrea la perspectiva en la que se ve el río desde un avión o helicóptero, cuestión que enlaza a las palabras con la estética de la toma y orienta la significación a una de las prácticas que llevó a cabo la dictadura para la desaparición de los cuerpos, determinada mucho después como los «vuelos de la muerte». Este grupo de imágenes cierra el sentido de la muestra sobre la búsqueda y la necesidad de una sepultura, y de alguna manera estas fotos parecen reemplazar las tumbas, esenciales para un momento de duelo y elaboración de la falta.

Por otro lado, la serie «Imágenes en la memoria» de Gerardo Dell'Oro, fue exhibida en el MAM de marzo a julio del año 2008, y fue producto de un largo trabajo de indagación fotográfica. La muestra fue curada por la fotógrafa Helen Zout, quien lo invitó a exponer ya que lo consideró un «artista emergente»¹³ dentro del campo fotográfico. Por lo que en conjunto pensaron la instalación de la obra que se montaba por primera vez. La muestra responde otro momento creativo, donde se estaban realizando los juicios a los represores y en la ciudad de La Plata ya se había juzgado a Etchecolatz, en cuyo contexto se dio la segunda desaparición de Julio López. Estos acontecimientos tienen mucho que ver con la historia que relata la muestra, por eso tiene otras características y aborda otras problemáticas, que si bien tiene puntos de encuentro que son comparables con la de Brodsky, presenta características diferenciadas.

La serie contiene cuatro momentos y tipos de fotografías muy diferentes que se articulan entre sí. Primero hay una búsqueda dentro de los archivos familiares, de los que Gerardo selecciona fotos de su hermana Patricia en distintos momentos de su vida, así como cartas, dibujos y boletines escolares. Estas imágenes de la infancia habían sido tomadas por su padre que también era fotógrafo. Luego hay una serie de retratos a Mariana, hija de Patricia, quién tenía 25 días cuando su madre fue secuestrada. En el tercer momento, la historia se vincula con la de Julio López, testigo del asesinato de Patricia, quien se acercó a Mariana para transmitirle un mensaje de su madre en cautiverio; allí se exponen retratos a

¹³ Entrevista a Helen Zout, realizada por la autora el 18 de mayo de 2012. Helen Zout es empleada de la Comisión Provincial por la Memoria de la Pcia. de Buenos Aires (CPM), desempeñándose como curadora fotográfica en el MAM durante el período 2004-2012 y fotógrafa en el área de Comunicación y Prensa hasta la fecha. Fecha: 18 de mayo de 2012.

Publicado en:

Florencia Larralde Armas, «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell'Oro, Lucila Quieto) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 02 marzo 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5374>

López y a sus dibujos. Finalmente los paisajes y árboles sacados en el predio de Arana - donde fuera secuestrada su hermana- cierran la muestra. Estos núcleos narrativos son articulados con palabras y pequeños recuerdos que Gerardo relata con textos a lo largo de la muestra.

La muestra «Imágenes en la memoria» se inicia con una foto del álbum familiar, en ella se ve a Patricia de bebé junto a sus padres, ellos toman mate mientras ella juega en el piso del patio, un texto acompaña la imagen y dice «Patricia, mi hermana desaparecida. En las fotos que le hizo mi padre. En las que yo hice a su hija. En sus pinturas, dibujos y grabados. En el relato guardado durante años por un testigo», con estas palabras comienzan a asomarse y entrelazarse los relatos de una memoria personal y familiar, con una memoria histórica que se cristaliza en la figura de un testigo. Aquí se refiere a Julio López, que casi treinta años más tarde y en el contexto de los Juicios por la Verdad, reveló que había sido testigo de la muerte de Patricia y de su marido en el destacamento de Arana donde él también estaba secuestrado, y que tenía un mensaje destinado a Mariana que Patricia le había dicho cuando estaban en cautiverio. Este acontecimiento es trabajado en los textos, que articulan el pasaje dedicado a Mariana con el dedicado a López.

Como dijimos, la muestra se va modulando a través de distintos tipos de fotografías. De las imágenes del álbum (que transitan por el nacimiento, adolescencia y adultez de Patricia), se pasa a Mariana con foto que podemos denominar de transición entre ambas vidas, ya que es una imagen referida a la búsqueda. En ella vemos (Fig. 7) la foto carnet de Patricia agarrada por una mano adulta, en el fondo se ve desenfocado el dibujo de una silueta humana pintada de negro y una mano de blanco, nuevamente la foto de una foto abre nuevos sentidos y a su vez una nueva asociación de ideas, ya que por un lado la reutilización de la imagen del DNI reedita el uso icónico realizado por las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo en la búsqueda de sus hijos y de justicia, y a su vez la silueta dibujada remite a otro ícono importante en la lucha por la justicia, que fue el Siluetazo¹⁴. En esta composición se reutilizan íconos, pero esta utilización pone en relación a los objetos (la foto, la mano y las siluetas) de una manera simbólica que condensa los significados de búsqueda y rememoración. Por lo tanto esta imagen es potente en sí misma, pero en relación a la serie ocupa un lugar particular donde las imágenes que la preceden (las de la vida de Patricia) se ponen en diálogo con las que vienen detrás (las de Mariana), en otra conexión icónica dentro del retrato que le realiza a su sobrina (Fig. 8). Allí una joven mira de frente, directo a la cámara, hacia el ojo del fotógrafo, y esta mirada es tan fuerte que ese brillo en los ojos parece salirse del cuadro y cuestionador trascenderlo, en un gesto entre enojado y triste, porque es de ese tipo de

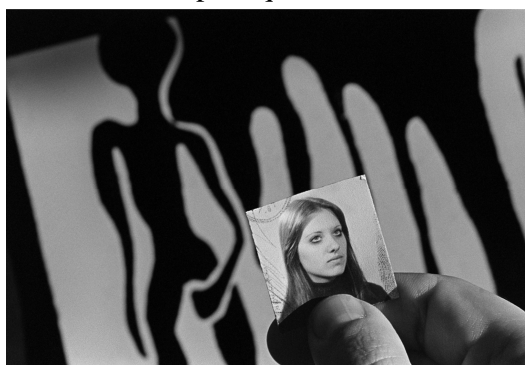


Fig. 7: Perteneciente a la serie “Imágenes en la Memoria” de Gerardo Dell’Oro.

¹⁴ Para un análisis sobre el Siluetazo ver Longoni, Ana y Bruzz

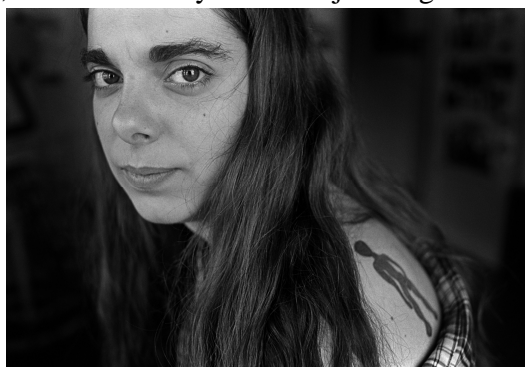
Fig. 8: Perteneciente a la serie “Imágenes en la Memoria” de Gerardo Dell’Oro.

Publicado en:

Florencia Larralde Armas, «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell'Oro, Lucila Quieto) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 02 marzo 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5374>

miradas que Barthes conceptualiza como una mirada que «si insiste (y con más razón si dura, si atraviesa con la fotografía el tiempo), la mirada es siempre virtualmente loca: al mismo tiempo efecto de verdad y efecto de locura» (1994: 191). En esta imagen también aparece el dibujo de la silueta humana, esta vez tatuado en la espalda de Mariana y así logra una correspondencia directa con la imagen anterior. El texto que articula estas dos partes del relato concluye con una pregunta punzante que dice «¿era más importante cambiar el mundo que criar un hijo?», las palabras traducen la mirada y las preguntas de Mariana, mientras que el resto de las imágenes sobre su vida marcan una respuesta posible, a ella la vemos embarazada, abrazada a su hija, y el vínculo madre e hija se hace evidente por contraste, la imagen que nunca vemos, la que falta, la de Patricia y Mariana juntas genera un eco en el abrazo que sí fue, en el de Mariana con su hija.

Dentro de la muestra de Dell'Oro, hallamos este tipo de imágenes de transición o de pasaje entre las distintas etapas del relato, que permiten entrelazar los distintos módulos de la historia y sus protagonistas. Este tipo de imágenes, que en la muestra de Brodsky no existen, le dan continuidad a la narrativa y construyen junto con los textos una soldadura que articula los distintos eslabones de la historia.



Los textos recuperan palabras ajenas, como las de la hija o las del padre de Patricia, tanto como algunas reflexiones propias del autor, cuestión que permite acceder a una memoria familiar, en la que las preguntas no están saldadas y aún hay espacios que incomodan en la búsqueda de la verdad.

En este sentido, uno de los textos habla del testimonio de Julio López y del mensaje que tenía para Mariana. Estas palabras, entre las imágenes de Mariana y de López también cuestionan, «¿Por qué escucharlo? Durante 20 años no fueron ni vivos ni muertos. Terminar con esa indeterminación era razón suficiente», dice el pie de foto y abre una puerta diferente dentro de la búsqueda de la memoria, porque pone en tensión esa necesidad visceral de saber que tuvieron generaciones anteriores, como las Madres y Abuelas, con una posibilidad que aparece sin buscarla y que permite darse un momento para preguntarse si se quiere escuchar o no. Luego le siguen las fotos de los dibujos realizados por López, sobre las muertes y torturas, y un retrato de él. Esta muestra fotográfica sucedió un año y medio después de su testimonio y segunda desaparición, por eso su instalación en el MAM repercute en los sentidos que la desaparición de López tiene para la ciudad de La Plata. En este sentido, en la ciudad se sostienen manifestaciones y acciones artísticas en la vía pública para que la desaparición de Julio López no quede en el olvido, muchas de ellas han sido registradas por Dell'Oro¹⁵, ya que el fotógrafo participa de estos reclamos. El MAM y la CPM, también son parte de los actores que participan en la búsqueda de justicia, por lo que una de las políticas que la CPM ha tenido es la de apoyar estos reclamos, de modo que

¹⁵ Imágenes reunidas en la serie titulada «Julio López. Desaparecido en democracia» de Gerardo Dell'oro.

Publicado en:

Florencia Larralde Armas, «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell’Oro, Lucila Quieto) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 02 marzo 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5374>

el MAM ha sido otro de los espacios en los que esta problemática se ha abordado mediante muestras, charlas y presentación de libros¹⁶.

La muestra termina con una serie de fotos de árboles que hacen foco en ramas peladas, raíces que se enriendan sobre el suelo, sombras humanas proyectadas sobre el tronco, entre otras. Estas imágenes sacadas en el predio de Arana son imágenes inestables, movidas, difuminadas, en las que una estela de neblina cubre la totalidad del paisaje y produce una tonalidad grisácea. Nuevamente el texto que acompaña construye el sentido del pasaje, en una relación dialógica y mutuamente complementaria. En consecuencia la noción de epitafio sustituto cobra peso nuevamente, por lo que nos permitiremos citar en extenso parte del relato, que articula las sensaciones del fotógrafo al tomar las fotos y el testimonio de su padre Alfonso Dell’Orto ante el Tribunal Oral Federal en el juicio a Etchecolatz en julio de 2006, que dice:

Cuando fotografié los árboles, lo hice intuitivamente. Era 1999 y las circunstancias de la desaparición de mi hermana y mi cuñado fueron tratadas en los Juicios por la Verdad de La Plata [...]

[...] ahora hay un quiebre, donde ya no estoy dispuesto a contestar sino que estoy dispuesto a preguntar. Y preguntar es ¿dónde están los restos? porque ellos se llevaron la vida y los cuerpos, pero los restos me pertenecen a mí, a mi esposa, a mis hijos, a mis nietos y también a mi bisnieta, que tiene todo el derecho del mundo a tener un lugar para llevarle flores a su abuela. Ese derecho es lo que yo pido, puedo contestar todo lo anterior, pero a partir de ahora, en esa última etapa de estos 30 años, creo que tengo el derecho de preguntar y saber qué paso con esos restos.

Este pedido nace con la necesidad de que los ausentes recuperen su nombre y su biografía, para que los vivos encuentren su consuelo. Es decir, que los desaparecidos tengan su sepultura y su epitafio. Y es ante esta dificultad que las series de Dell’Oro y Brodsky pueden pensarse como epitafios, dedicatorias, leyendas a los ausentes. Los árboles de Arana, secos, pelados y sin vida en Dell’Oro retumban en el agua marrón del río, en la que nada puede verse en Brodsky. En este sentido, ambas muestras cierran con tomas de los lugares en los que fueron asesinados sus hermanos. Las imágenes de los sitios donde perdieron la vida sus hermanos se convierten en epitafios sustitutos en ambas series fotográficas.

Identidad e imaginación

A diferencia del tratamiento que le dan los hermanos de los desaparecidos (Brodsky y Dell’Oro) a las fotografías del archivo familiar, Quieto en tanto hija propone otra indagación fuertemente ligada a la construcción/reconstrucción de su identidad y de los lazos sanguíneos. Para ello apela a sus propios anhelos y fantasías, que logra poner en imagen implicándose subjetivamente en los retratos contruidos.

¹⁶ Como por ejemplo, la muestra colectiva «Nosotros por López» instalada también durante el año 2008, y la presentación del libro «Los días sin López» de Luciana Rosende y Werner Pertot, el 12 de septiembre de 2013; entre muchas otras actividades.

Publicado en:

Florencia Larralde Armas, «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell'Oro, Lucila Quieto) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 02 marzo 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5374>

La serie «Arqueología de la ausencia» de Quieto se gestó como trabajo final de la Escuela de Fotografía de Andy Goldstein, la misma está compuesta por 13 historias o relatos visuales (de 35 imágenes en total) del re-encuentro de hijos con sus padres desaparecidos, en una misma fotografía. Para ello la artista proyectó sobre una pared imágenes de archivos familiares de los padres, sobre las cuales posaron los hijos, insertándose en el cuadro de la toma y componiendo una nueva foto, donde por primera vez aparecen todos en un mismo cuadro. Como en el caso de Brodsky, se trata de una serie que ya había circulado anteriormente, por lo que tenía un cierto reconocimiento, por lo tanto el montaje ya había sido experimentado en otros espacios. Debido a esto la instalación en las paredes del MAM fue sencilla ya que se reeditaron ordenamientos y disposiciones anteriores en las paredes de exposición.

Tal como relata Quieto, de las imágenes participaron miembros de la Organización H.I.J.O.S. de Capital Federal, que era donde militaba en ese momento y fue en respuesta a una insólita consigna de la fotógrafa, escrita en un cartelito en el local de HIJOS: «Si querés tener la foto que siempre soñaste y nunca pudiste tener, ahora es tu oportunidad, no te la pierdas. Llámame» (Longoni, 2010: 276). Una necesidad que parecía muy suya de pronto, se manifestó como una necesidad del grupo. De acuerdo a las reflexiones de Longoni:

Lucila Quieto define este encuentro entre el hijo y los padres desaparecidos como un tercer tiempo: un tiempo inventado, onírico, ficcional, «una temporalidad propia» en la que puede ocurrir la «ceremonia del encuentro». «La artista decide subvertir el tiempo, alterar, desde el lenguaje del arte, el destino que le fue impuesto». Su invento produce la posibilidad de esas nuevas fotos en las que el cruce entre lo que ha sido y lo que es deviene en lo que ya no puede ser aparezca, a pesar de todo, en la batea del revelador (2010: 278).

Esta es la primera muestra del MAM que trabaja sobre los lazos entre hijos y padres desaparecidos y Quieto dado su reconocimiento y lazo parental, se presenta como una voz autorizada para plantear esa temática.

Según Amado (2004), el trabajo sobre la memoria en la generación de los hijos de desaparecidos, está fuertemente ligado a la imagen visual, ya que a través de fotos conocieron a sus padres y a través de materiales audiovisuales intentan cuestionar lo sucedido e imaginar lo no sucedido. Ellos solo pueden visitar el pasado, ya que sus propios recuerdos no los llevan allí, sus miradas son las de un espectador con anhelo de ser participante (Larralde Armas, 2012). La fotografía, por su propia naturaleza de congelar el tiempo pasado, interpela a visitarlo, a re-crearlo e imaginarlo desde el presente. En tanto hijos que no vivieron los tiempos de sus padres, las fotografías les permiten indagar sus pasados y mediante el trabajo de Lucila Quieto crear, pensar y construir una nueva imagen desde el presente, en un acto performático que fue la toma de las fotos que componen su serie artística. En este sentido Amado sostiene que los hijos de desaparecidos tienen una imperativa necesidad de trabajar su memoria e identidad personal, es por eso que:

seleccionan, evocan, invocan en el hueco de una ausencia que define y construye para ellos el campo de lo memorable, situando su práctica como derecho a la vez como deber para recuperar los lazos entre lo que es y lo que fue (2004: 49).

Publicado en:

Florencia Larralde Armas, «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell'Oro, Lucila Quieto) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 02 marzo 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5374>

La cuestión de la identidad y su reconocimiento atraviesa la historia de vida de Lucila, y sienta las bases para su trabajo artístico y su militancia. Este trabajo de reconstrucción de la identidad, se manifiesta en la obra y también en actividades que desarrolla junto a otros hijos, a los que su identidad fue vulnerada. De modo que es la generación de los hijos, una generación fuertemente preocupada por la construcción de la memoria y el trabajo sobre su propia identidad, porque ambas se muestran como espacios inestables, dentro de su historia personal. Elizabeth Jelin, sostiene que «en el núcleo de cualquier identidad individual o grupal está ligado a un sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio» (2002: 24), pero en el caso de los hijos sucede que hay una variabilidad hasta en características tan propias del sujeto como es el nombre propio. En este sentido Quieto, explica que:

Todos esos trabajos que hago que son como series de collages y rompecabezas, tienen que ver con mi historia familiar y con mi historia personal. Con lo que falta, con lo que nunca voy a poder saber ni construir, y con lo que también imagino. Con mi viejo, su historia, desde cómo era físicamente hasta cómo era su voz, su forma de moverse. Entonces esta forma de encarar el trabajo, de a partes y de ir reconstruyendo y de inventando imágenes a partir de imágenes tiene que ver con todo ese pensar de él, de mi propia experiencia de mi historia¹⁷.

Afirma Roland Barthes en *La cámara lúcida* que toda fotografía es un certificado de presencia (1994: 151) y en el caso de esta serie, así como en la de Dell'Oro, se presenta como evidencia del lazo sanguíneo entre padres e hijos. En este sentido «parentesco aparece una y otra vez como el atributo de definición de las relaciones entre los actores, lo que los introduce dentro de la trama del relato desde la definición misma de su lugar familiar. La constelación familiar es siempre relacional, y aquí pareciera que esto estuviera siempre por delante» (Triquell, 2011: 64), las fotos de Lucila reintegran al álbum, una imagen que nunca estuvo; promoviendo un relato y un espacio para la rememoración dentro de este «archivo visual familiar» (Triquell, 2011). Por lo tanto esta es otra de las formas en que el MAM aborda otro archivo familiar, y pone en juego la voz de otra generación, que moviliza otras relaciones tales como la memoria y la imaginación.

En este sentido, si tomamos como punto de partida los estudios de Paul Ricoeur sobre los problemas de la memoria y la imaginación, podemos comenzar afirmando que esta problemática ha sido tratada desde la filosofía occidental de manera recurrente desde los inicios del pensamiento filosófico en la Grecia antigua, instalando dos ramas de razonamiento; la platónica orientada a pensar la representación de la cosa ausente, por lo que «defiende implícitamente que la problemática de la imaginación envuelve y comprende la de la memoria» (2000:23), y la aristotélica preocupada por el tema de la representación de la cosa percibida, aprendida o adquirida anteriormente, que «aboga por la inclusión de la problemática de la imagen en la del recuerdo» (2000: 23); por lo que el enigma de la presencia de lo ausente es un interrogante común de la imaginación y la memoria. Por lo tanto las fotografías de Quieto incitan a pensar estas relaciones en los trabajos de memoria.

En tanto «huella» de lo que «ha sido», y puesta en acto o representación dentro del momento de la creación artística, las fotografías de Quieto presentifican al cuerpo ausente y

¹⁷ Entrevista a Lucila Quieto, realizada por la autora el 6 de marzo de 2013.

Publicado en:

Florencia Larralde Armas, «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell’Oro, Lucila Quieto) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 02 marzo 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5374>

ponen en relación el pasado con el presente, quebrando la línea temporal y creando un nuevo tiempo, como se señaló anteriormente. Por lo tanto, la imagen emancipada de la necesidad de referir exactamente a la realidad pretendidamente contemplada, nos ofrece un juego con destino artístico y estético; sumando otra característica a las posibilidades de la imagen, que es la de «comprender que la imagen está a la vez del lado de la imaginación reproductora y de lo imaginario creador» (Soulages, 2008: 97). Es decir que se pone en relación la tarea evocativa del pasado así como a la imaginativa.

En este caso se da un encuentro entre el «espacio interior» (Lemagny, 2008) -es decir el encuentro o reencuentro imaginado con los padres- y la realidad percibida desde los álbumes familiares y las huellas que ellos dejaron en el material fotosensible, creando un lugar o materialización de la presencia, pero venida desde el espacio interior, produciendo no sólo un nuevo tiempo sino también un nuevo espacio para la falta, para el encuentro con el ausente. La foto, en tanto material, se convierte en un espacio híbrido o intermedio entre el exterior y el interior, entre la memoria y la imaginación, entre el aquí y el allí, entre el pasado y el presente, un nuevo espacio y a la vez, un tiempo ficcional, un deslizamiento en el tiempo que se despliega en un espacio nuevo, que es el de la imagen fotográfica artística. Según Blejmar, en los trabajos de Quieto se crean «objetos híbridos [...] que nos hablan del pasado, de sus historias y sus protagonistas, pero también del presente y de los sujetos del duelo y del recuerdo (en los hijos)» (2013: 175).

Para la producción de la imagen que logra Quieto, los hijos se sumergen en un tiempo que no es el propio, en un tiempo pasado no vivido, así por ejemplo vemos en una de las fotos a una mujer que parece hablar con alguien, en el margen de la imagen vemos la silueta de otra mujer, que desde este tiempo se transforma en sombra para penetrar en la imagen pasada (Fig. 9). De hecho, tal como sostiene Fortuny, «este tiempo puede describirse como



un tiempo anacrónico, ya que el anacronismo permite pensar en aquella supervivencia o latencia que en la imagen interrumpe la linealidad temporal del relato histórico, montando y superponiendo a la vez dos o más tiempos heterogéneos» (2014: 89). Los hijos, van al encuentro de sus padres ya que no pueden recordar un pasado que no han vivido, y es en este sentido que son pertinentes las preguntas de Ricoeur:

¿De qué se acuerda uno entonces? ¿de la afección o de la cosa de la que ésta procede? Si es de la afección, no es de una cosa ausente de lo que uno se acuerda; si es de la cosa, ¿cómo, percibiendo la impresión, podríamos acordarnos de la cosa ausente que no estamos percibiendo? Con otras palabras: ¿cómo, al percibir una imagen, puede uno acordarse de algo distinto de ella? (2000: 35)

En este caso podemos deducir que hay un recuerdo de la afección, de la falta, de la ausencia y es en ese vacío que opera la imaginación, para la creación de imágenes nuevas. Estas imágenes artísticas ponen en

Fig. 9: Perteneciente a la serie “Arqueología de la ausencia”, de Lucila Quieto.

Publicado en:

Florencia Larralde Armas, «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell'Oro, Lucila Quieto) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 02 marzo 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5374>

entredicho la función veritariva de la fotografía ya que encuentran un nuevo objetivo o intencionalidad, que es la de explorar las posibilidades que nos da la imaginación, dirigida a lo fantástico, la ficción, lo irreal, lo posible, lo utópico, lo interior y lo individual. En palabras de Ricoeur:

El recuerdo pertenece al 'mundo de la experiencia' frente a los 'mundos de la fantasía', de la irrealidad. El primero es un mundo común (no se dice aún en virtud de qué mediación intersubjetiva); los segundos son totalmente 'libres', su horizonte perfectamente 'indeterminado' (2000: 73).

La serie “Arqueologías...” logra poner en diálogo materialidades del pasado con nuevas escenas desde el presente, crear paisajes interiores, imaginados desde la subjetividad individual y puestos en acto en la creación artística y conjunta; ya que como en los sueños éstas imágenes provienen del interior del sujeto, y en tanto fantasías son individuales, pero en el encuentro con la creación y la utilización de materiales colectivos como lo son los álbumes y las fotos, los sueños salen a la superficie del mundo exterior y colectivo. Y de esta manera vuelven a articularse las nociones sobre lo público y lo privado en las fotos de los desaparecidos, ya que en esta muestra no solo se hacen públicos los álbumes sino también los anhelos, las utopías y los sueños de esta nueva generación, lo íntimo sale a la superficie para ser exhibido en un espacio como el MAM. Nuevamente la cuestión generacional sale al encuentro de los espectadores del MAM. Como dijimos, este espacio es fuertemente visitado por jóvenes, estudiantes secundarios y universitarios, por lo que una parte primordial de las preocupaciones de la institución (así como de la CPM en su conjunto) es transmitir y reflexionar sobre el pasado dictatorial argentino y la violación a los derechos humanos con estos visitantes.

Desde lo irreversible y lo inacabable

Con la creación artística, comienza a operar este «inacabable» del que habla Soulages, las fotos son inacabables no solo por lo múltiple de su significación, sino por lo múltiple de sus nuevos usos y composiciones. También es posible densificar este concepto si entendemos que los sentidos de toda foto se ven transformados a partir de la cadena de imágenes de la que es parte, ya que cada imagen se transforma en contacto con las otras (Didi-Huberman, 2004). En consecuencia, en cada una de las muestras que analizamos se dan diferentes formas en las que cambian los significados de la foto de archivo. Las de Brodsky, pero puntualmente la de “6ta división del año 1967” (Fig. 2), se reactualiza a través de la intervención plástica de la palabra, ya que sobre los rostros de la antigua foto grupal, se dibujan círculos de colores y de cada persona salen flechas que indican brevemente qué fue de sus vidas: si murió, está desaparecido, vive en el exterior, de qué trabaja, si tuvo hijos, entre otros datos. En este sentido es importante recuperar algunas afirmaciones de Fortuny (2011), quien explica que en el trabajo de Brodsky se convoca a la memoria y se otorga un nivel similar de importancia a las imágenes y a las palabras, haciendo que ambos discursos construyan solidariamente la obra final. De acuerdo a las reflexiones de la autora, es posible considerar tanto a la palabra como a las imágenes como soportes para comunicar testimonios. Las palabras son utilizadas de dos maneras dentro de esta muestra: en forma de notas a los márgenes en la imagen de la 6ta división en 1967 y como poemas, cartas y

Publicado en:

Florencia Larralde Armas, «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell’Oro, Lucila Quieto) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 02 marzo 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5374>

reflexiones entre las imágenes fotográficas. Esta imagen, es una de las más analizadas y conocidas, y para Fortuny (2011), aquí la palabra se transforma en trazo. Esto es posible, ya que como reflexiona Lemagny (2008), la fotografía es «un arte de lo visual», de modo que le es posible complementarse y ser intervenida plásticamente y también ser incluida en intervenciones artísticas.

El «irreversible» de Soulages, va directamente ligado al «esto ha sido» barthesiano. Por lo tanto, consideramos que podemos interpretar la necesidad del uso de imágenes de archivo en la creación artística a la certificación de ese dictamen, es decir que cada muestra funciona como evidencia del pasado de los desaparecidos y de las situaciones vividas (alegres y en familia), y en los casos de Brodsky y Dell’Oro las fotos de archivo se unen a un nuevo repertorio de imágenes del presente que las articulan y les dan un nuevo sentidos. Es decir, que logra armarse una nueva cadena significativa (Verón, 1993) que une los recuerdos pasados y compartidos por los autores, de con lo que pasó después: en Brodsky, las formas en que continuaron las vidas de los alumnos al salir de la escuela y en Dell’Oro, la vida de Mariana en la adolescencia y adultez sin su madre. A su vez, los trabajos de Brodsky y Dell’Oro coinciden en la necesidad de continuar el relato e intentar contar en imágenes cuál fue el destino de sus hermanos luego de su desaparición, convirtiendo al material visual en una suerte de epitafio sustituto. En este sentido, Solas (2011) sostiene es posible pensar en las fotografías de los desaparecidos como epitafios sustitutos, al poner en vinculación la imagen, la escritura e identidad.

En el caso del trabajo de Quieto, Fortuny sostiene que las fotos cuestionan el dictamen barthesiano del «esto ha sido», al ser precisamente un «documento» de lo que nunca fue, de un encuentro que jamás sucedió» (2008: 13). Nosotros lo interpretamos como un a la vez, a la vez «esto ha sido» y «esto ha sido actuado» (Soulages, 2010), porque en la creación de Quieto la imagen de archivo posee un «segundo nacimiento» (Lemagny, 2008): el primero se trata de la foto de archivo que certifica la vida y juventud de los padres y a la vez pone en juego este «ha sido actuado» donde se evidencian poses, vestimentas, acciones y actitudes de la época; y el segundo que la utiliza como telón de fondo para la nueva composición, logrando certificar la existencia de los padres así como la de los hijos, pero también se hace evidente el «ha sido actuado» a través de las poses de los hijos, la sobreimpresión de las imágenes de los padres que son proyectadas en los cuerpos de los hijos, las marcas que contienen las imágenes de archivo como bordes deshilachados, así como las características de no ocupar del todo el cuadro y colar bordes de pared blanca o luces negras, que nos permiten comprender que se trata de una puesta en escena, en la que conviven dos nacimientos de la imagen fotográfica para producir una obra nueva. En este sentido, en el trabajo de Quieto encontramos imágenes en las que por ejemplo, dos jóvenes mujeres rodean con sus cuerpos, y miran con los ojos brillantes y felices a un joven que levanta la copa, brindan en una reunión familiar. Pero, como en un sueño o una visita fantasmal, la piel de las muchachas está llena de manchas y de sombras, retazos de un pasado que se sobreimprimen en sus cuerpos del presente (Fig. 10). Un momento fuertemente imaginado y deseado por los hijos de desaparecidos, que en este acto performático cobra existencia en un momento real de sus vidas, en un nuevo «ha sido»- «ha

Publicado en:

Florencia Larralde Armas, «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell’Oro, Lucila Quieto) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 02 marzo 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5374>

sido actuado». De hecho Barthes explica que «la fotografía transforma el sujeto en objeto» (1994: 45) y es de esto que Quieto saca provecho. Cosas que nunca sucedieron ni sucederán se hacen presentes por la intervención artística, que crea imágenes que nunca ocurrieron, pero que ella logra cumplir en su imaginación. Así la serie aborda múltiples significados, usos nuevos y relecturas para imágenes que nunca cambiarán. El padre que ya no está, el abrazo que nunca fue (ya que Quieto nació meses después de la desaparición de su padre) pero el reencuentro eterno toma cuerpo y se materializa en esta creación artística. De hecho, tal como expone Sartre:

El acto de imaginación [...] es un acto mágico. Es un encantamiento destinado a mostrar el objeto en el que se piensa, la cosa que se desea, de modo que uno pueda tomar posesión de él. Hay siempre en este acto algo de imperioso y de infantil, un rechazo a considerar la distancia, las dificultades. Pero el objeto en imagen es, y permanecerá siempre, un irreal (1986: 239).

Esto es lo que sucede en la serie de Quieto: «aparecieron –sin preverlos- los gestos parecidos, las mismas poses, las resonancias familiares de la risa, la emoción, la mirada. Mis ojos son tus ojos» (Longoni, 2010: 276), reflexiona la fotógrafa. Aparece una imaginación que muestra, da a ver y hace ver, una ficción que habla de realidad, que genera nuevas imágenes y usos para las ya disponibles en el repertorio familiar, y así logra poner en cuestión a los procesos de transmisión de memorias de una generación a otra, en tanto construcciones de sentidos. El trabajo de Quieto pone en movimiento otras relaciones como la memoria, la imaginación y la construcción/reconstrucción de la identidad, ya que se da una implicación subjetiva en los hechos representados en la imagen.



Fig. 10: Perteneciente a la serie “Arqueología de la ausencia”, de Lucila Quieto.

Conclusiones

El conjunto de series analizadas son interesantes para pensar fundamentalmente en la circulación de la imagen del álbum familiar, en el ámbito de la exhibición en espacios museísticos como el MAM, es decir los cruces entre lo privado y lo público. Finalmente, un aspecto importante a considerar es la necesidad de certificación y prueba con que se trabaja en los espacios de memoria y fundamentalmente en los museos (del tipo que sean), por lo que la característica de indicialidad de la fotografía tiene una potencia que es explotada en este tipo de espacios, ya que a su vez quienes plantean estas narrativas son artistas-afectados directos, en tanto sobrevivientes a la represión y a la desapariciones de sus familiares. Por lo tanto los artistas se instalan en la escena memorial como voces autorizadas para hablar de la intimidad de la ausencia y la desaparición. En este sentido es interesante pensar estos trabajos artísticos como una reconstrucción (Fortuny, 2010), ya que

Publicado en:

Florencia Larralde Armas, «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell'Oro, Lucila Quieto) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 02 marzo 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5374>

las marcas de la unión del pasado con el presente, de los que están con los que ya no están y las memorias vividas con las imaginadas, son expuestas como tareas constituyentes del trabajo de la memoria. Estas «memorias sobrevivientes» reafirman los sentidos con los que fueron creados los álbumes familiares, porque las operaciones artísticas reconstruyen los lazos familiares, las narrativas biográficas, tanto como los usos sociales de los repertorios familiares, siempre en vistas a futuro.

En este orden de ideas, la aún precaria noción de «memorias sobrevivientes» se abre paso como una clave de lectura para interpretar series fotográficas de este tipo, en las que artistas-familiares abordan, ordenan, seleccionan, interpretan, crean y producen a partir de fotos de archivos familiares, que también aparecen como verdaderas materialidades sobrevivientes a la represión, el tiempo, la memoria y el olvido, ya que «las imágenes fotográficas suelen verse como vínculos con el pasado -por el cual conllevan un alto contenido emocional- y como una transparente e incuestionable evidencia en él» (Bystrom, 2009: 317). De modo que el MAM convoca y exhibe obra de artistas cuyas memorias han sobrevivido a la represión, instalándose como las voces autorizadas para hablar de lo sucedido en dictadura, y generar discursos para transmitirlos a las nuevas generaciones.

Bibliografía

AMADO, Ana, "Ordenes de la memoria y desórdenes de la Ficción" en *Lazos de familia: herencias, cuerpos y ficciones*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2004, p. 43-80.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1994.

BATTITI, Florencia y GEROD, Diego. "Arqueología de la ausencia". Folleto de muestra, Museo de Arte y Memoria, 2004.

BATTITI, Florencia. "Arte contemporáneo y trabajo de la memoria en Argentina de la postdictadura". En LORENZANO, Sandra y BUCHENHORST, Ralph (Editores) *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. México, Universidad del Claustro de Sor Juana, Editorial Gorla, 2007, p. 309- 321.

BATTITI, Florencia. *Arqueología de la ausencia*. Folleto de muestra. La Plata, Museo de Arte y Memoria. S/n, 2004.

BELL, Vikki. "Sobre la foto de Fernando. La biopolítica de aparición en la Argentina contemporánea". *Revista Espacios nueva serie. Estudios de Biopolítica* N° 7. UNPA, 2012, p. 13- 36

BLEJMAR, Jordana. "La Argentina en pedazos: los collages fotográficos de Lucila Quieto". En BLEJMAR, Jordana; FORTUNY, Natalia y GARCÍA, Luis Ignacio. *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires, Editorial Librería. 2013, p.173- 193.

BOURDIEU, Pierre. *La fotografía un arte intermedio*. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona, Gustavo Gil Editor, 2003.

Publicado en:

Florencia Larralde Armas, «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell'Oro, Lucila Quieto) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 02 marzo 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5374>

BOWLBY, John. *Vínculos afectivos: formación, desarrollo y pérdida*. Madrid, Ediciones Morata, 1986.

BRODSKY, Marcelo. *Buena Memoria*. Buenos Aires, Editorial La Marca, 2000.

BRODSKY, Marcelo. *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA*. Buenos Aires, Editorial La Marca, 2005.

BYSTROM, Kerry. “Memoria, fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrari. En FELD, Claudia y STITES MOR, Jessica (Comps.) *El pasado que miramos*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2009, p. 315-337.

CATELA DA SILVA, Ludmila. *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata, Ediciones Al Margen, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2004.

FORTUNY, Natalia. “La foto que le falta al álbum. Memoria familiar, desaparición y reconstrucción fotográfica en la obra de dos artistas argentinos”. *En Memorias de las XII Jornadas Nacionales de investigadores en Comunicación: “Nuevos escenarios y lenguajes convergentes*. Rosario, Argentina Red Nacional de Investigadores en Comunicación, 2008.

FORTUNY, Natalia. “Máquinas del tiempo: artefactos y dispositivos de muerte en la fotografía argentina posdictatorial”. *Revista Question*. Vol. 1, N° 20, 2008.

FORTUNY, Natalia. “Memoria fotográfica”. *Revista Amerika, Laboratorio Interdisciplinario de Investigación sobre las Américas (LIRA)*, N° 2, 2010.

FORTUNY, Natalia. “Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria en dos series de Marcelo Brodsky”. *Papeles de Trabajo*, Año 4, N° 7, 2011, p. 31- 43.

FORTUNY, Natalia. *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires, Editorial La Luminosa, 2014.

GUSMÁN, Luis. *Epitafios: el derecho a la muerte escrita*. Buenos Aires, Editorial Norma, 2005.

HALWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002.

LARRALDE ARMAS, Florencia. “Apuntes sobre la fotografía en el cine de los HIJOS. Un estudio sobre los films Los Rubios, M y Papá Iván”. *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*. N°11, 2012.

LARRALDE ARMAS, Florencia. “Las fotos sacadas de la ESMA por Víctor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar Argentina. Un estudio de caso”. *En Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* N° 54, Buenos Aires, Universidad de Palermo, 2015.

Publicado en:

Florencia Larralde Armas, «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell'Oro, Lucila Quieto) », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30 | 2015, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 02 marzo 2016. URL : <http://alhim.revues.org/5374>

LEMAGNY, Jean Claude. *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte*. Buenos Aires, Editorial La Marca, 2008.

LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo A (Comps.). *El Siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.

LONGONI, Ana. “Apenas, nada menos (en torno a Arqueología de la Ausencia, de Lucila Quieto)”, en PETER BIRLE... [et.al.]. *Memorias Urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*. Buenos Aires, Buenos Libros Ediciones.2010,p. 273-287.

SCHINDEL, Estela. “Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano: cartografías del recuerdo en Buenos Aires y Berlín”. En MACON, Cecilia: *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina*. Buenos Aires, Ladosur, 2006, p. 51- 73.

SOLAS, Silvia. (2011). “La fotografía como epitafio” en SOULAGES, Francois y Solas Silvia (Comps.) *Ausencia y presencia*. La Plata, Editorial de la Universidad de La Plata, 2011, p. 73 – 85.

SOULAGES, Francois. *Estética de la fotografía*. Buenos Aires, La Marca Editora, 2010.

TRIQUELL, Agustina. *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*. Montevideo, Centro de fotografía de Montevideo, CDF Ediciones, 2011.

VAN DEMBROUCKE, Celina. “Retratos: las fotografías carnet de los desaparecidos en los recordatorios de Página/12”. En BLEJMAR, Jordana; FORTUNY, Natalia y GARCÍA, Luis Ignacio. *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires, Editorial Librería, 2005, p.119- 132.

VERÓN, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. España, Editorial Gedisa, 1993.

ZOUT, Helen. *Desapariciones*. Buenos Aires, Colección Fotógrafos Argentinos. Dilan Editores, 2009.