

Natalia Fortuny

## Memoria fotográfica

Restos de la desaparición, imágenes familiares  
y huellas del horror en la fotografía argentina  
posdictatorial

---

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Référence électronique

Natalia Fortuny, « Memoria fotográfica », *Amerika* [En ligne], Frontières – La Mémoire et ses représentations esthétiques en Amérique latine /1, mis en ligne le 22 juin 2010. URL : <http://amerika.revues.org/1108>  
DOI : en cours d'attribution

Éditeur : Université de Rennes 2 – LIRA (Laboratoire Interdisciplinaire de Recherche sur les Amériques)  
<http://amerika.revues.org>  
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://amerika.revues.org/1108>

Document généré automatiquement le 30 juin 2010.

© Tous droits réservés

Natalia Fortuny

## Memoria fotográfica

### Restos de la desaparición, imágenes familiares y huellas del horror en la fotografía argentina posdictatorial

- 1 En Argentina, las manifestaciones fotográficas relacionadas con el último régimen dictatorial<sup>1</sup> y sus secuelas son diversas, pero un hecho es indiscutible : los reclamos de justicia y memoria han sido muy pronto e insistentemente acompañados por imágenes fotográficas. Este entrelazamiento tiene como protagonistas principales a las organizaciones de Derechos Humanos, encabezadas por las Madres de Plaza de Mayo y otras agrupaciones de familiares de Desaparecidos, quienes recurren a los retratos de las víctimas para exigir justicia, como denuncia y también como constatación de la existencia de la persona desaparecida (existencias que eran negadas por el dispositivo burocrático de la dictadura). Ya desde la dictadura, las fotografías de los ausentes han acompañado estas búsquedas en pancartas, pañuelos, banderas, remeras, recordatorios en periódicos y otros soportes. Esta forma privilegiada de representación del desaparecido, que podría considerarse un uso « espontáneo » de la técnica fotográfica, ligado a un pedido de justicia y memoria, se instaló también en otros países de la región : Perú, Colombia, Chile, Brasil, Uruguay, por mencionar algunos. En estos usos, la foto es documento y testimonio : « este es mi hija/o desaparecida/o » y, muchas veces, « esto es lo único que queda de ella/él ». Por otra parte, desde la prensa gráfica, numerosos fotoperiodistas han registrado estas presencias fotográficas al documentar las movilizaciones, las rondas de los jueves<sup>2</sup>, el siluetazo<sup>3</sup>, los escraches<sup>4</sup> y tantísimos otros eventos que forman parte del reclamo sostenido a lo largo de los años.
- 2 Asimismo, en medio de estas luchas por la memoria, la fotografía fue sin dudas protagonista de reelaboraciones artísticas de los procesos y ocurrencias visuales de la memoria colectiva. Así, formas visuales impulsadas en las luchas por los DDHH han sido retomadas desde terrenos más ligados al campo institucional del arte. Desde el regreso de la democracia, numerosos artistas evocan en sus obras cuestiones paradigmáticas de la desaparición (consignas, siluetas, escenarios), profundizando cruces, préstamos, superposiciones, contaminaciones, apropiaciones. Así, existe un territorio ambiguo donde conviven las manifestaciones visuales generadas tanto en el ámbito de un taller de artista o un museo como en medio de una marcha o en el espacio de HIJOS<sup>5</sup>. Obras transversales, infiltradas, muchas veces indefinibles entre privadas y públicas ; construcciones artísticas que, a partir de procesamientos y metáforas, ponen en juego las memorias.

### Mundos extrañados

- 3 El primer conjunto está conformado por formas subterráneas de insistencia de la memoria de la represión y la desaparición, que exploran lo urbano con mirada perpleja, subrayando las huellas del pasado doloroso en la ciudad. Son representaciones artísticas fotográficas del mundo traumático, algunas de ellas surgidas en los primeros años de la democracia, en momentos en que el pasado doloroso *recién* empezaba a ser « pasado reciente ». De este conjunto se analizarán aquí dos series : ¿ *Dónde están ?*, de Res –fotos muy tempranas producidas en la democracia en ciernes– y un libro de aparición posterior, *Treintamil*, de Fernando Gutiérrez. Estas obras comparten una mirada extrañada de lo urbano, que subraya las ausencias y ofrece la desolación de los escenarios urbanos de la posdictadura. De allí resultan imágenes que se vuelven esfuerzos por desnaturalizar y deshabituarse la mirada hacia el paisaje cotidiano : en el espacio público como espacio amenazante, se mostrarán los restos de lo que hubo.

4 El fotógrafo argentino Res<sup>6</sup>, exiliado durante la dictadura, comenzó a desarrollar su obra fotográfica en México y en 1985, cuando regresó a la Argentina, hizo la primera serie fotográfica de su carrera : ¿ *Dónde están ?*, producida entre 1984 y 1989, es una de las primeras obras fotográficas que abordan el tema de los desaparecidos durante la última dictadura militar. En su página web personal<sup>7</sup>, el autor habla así de este conjunto :

Este título es la consigna sostenida en los 80' por las organizaciones defensoras de los derechos humanos. Se trata de una serie de imágenes hechas de noche en las proximidades de un tramo de autopista que va de Paseo Colón a la Estación del Ferrocarril Roca en Constitución –los nombres hablan por sí mismos–. Las exposiciones fueron lo suficientemente largas como para darme tiempo a aparecer como un fantasma en las imágenes. En donde se me ve de pie, mirando a cámara, sosteniendo la foto de feto de tapir que se reitera en buena parte de la serie. Años después supe que en el lugar donde estaba parado funcionó, durante la dictadura, un centro clandestino de detención llamado El Atlético.

5 Así, en medio de una flamante democracia, Res crea unos extraños paisajes en blanco y negro, con fondo de autopista y ciudad desolada y vacía. En estas imágenes, una mano sin cuerpo – con un cuerpo desvanecido, fantasmagórico, invisibilizado ; en fin, *desaparecido*– sostiene una foto también extraña : un animal nonato dentro de un frasco. El entorno urbano se presenta así sórdido, desértico y amenazante : los trazos monumentales de la autopista inconclusa, el blanco del hormigón, los alambrados de las veredas. Y sobre este espacio se imprime el espacio fantástico de una foto que sale de ninguna parte, que ¿ alguien ? mantiene en el aire increíblemente.

6 A estas imágenes se suma aquello que las aglutina y reconduce a otros sentidos : el título. La consigna ¿ *Dónde están ?*, que Res tomó para nombrar a esta serie, era una consigna que sonaba fuerte desde los últimos años de la dictadura argentina. Las Madres junto a otros familiares reclamaban conocer el destino de sus seres queridos desaparecidos : en rondas y marchas, en *hábeas corpus* y en noticieros, la pregunta « ¿ dónde están ? » se repetía incansablemente.

7 Si algo hay en estas fotos de Res es extrañamiento. En el sentido de *ostranenie* o extrañeza de la que hablaban los formalistas rusos<sup>8</sup> de principios de siglo XX : algo en la obra (en este caso la fotografía, no ya la literatura) quiebra la expectativa de quien mira, rompe con la percepción automática. Algo disruptivo logra que lo habitual se convierta en extraño.

8 Lo habitual o cotidiano aquí sería la ciudad, las autopistas, las veredas mil veces vistas de noche ; aunque es necesario recordar que esa « normalidad » o esas veredas de noche, prohibiciones represivas mediante, no eran ni transitables ni fotografiables en dictadura. Sin embargo, será esa foto sostenida a su vez dentro de la foto por una figura fantasmal la que rompe con lo conocido y nos instala en el terreno de lo extraño, de lo siniestro. Un terreno siniestro que estaba ya bajo la superficie de la ciudad pero aún no había salido a la luz, que recién comenzaba a ser *revelado*. En el sentido en que Ticio Escobar ve en el arte “la inflexión de intenso extrañamiento que produce algo que está y no está : que nombra lo que no es, que oscurece lo que está escrito, que remite a un enigmático fuera de sí”<sup>9</sup>.

9 En gran parte de esta serie los escenarios contienen gigantescas construcciones urbanas : autopistas sin terminar y edificios. La ciudad es el fondo –trágico, opresivo– de los acontecimientos. Puede hacerse una doble lectura de estos escenarios. En primer lugar, marcan el regreso del exilio : vuelta la democracia, las calles de noche son un paisaje recuperado y novedoso para transitar tras años de censura, estado de sitio y persecución. Volver y poder salir a la calle es todo un síntoma, y sin embargo en estas fotos parece aún muy pronto ; porque la calle está vacía. Como si a ella sólo la habitaran los restos de lo que fue. Y estos restos se hacen presentes –este es el segundo bloque de significación– en las construcciones monumentales a medio terminar, en el « progreso » urbano inconcluso propio de la dictadura y una de las razones de la ingente deuda externa posterior. Así, estas edificaciones pueden leerse

- como nudos de sentido significativos para una ciudad que, como todas y de manera siempre particular, contiene sus « lugares de memoria », en términos de Pierre Nora<sup>10</sup>.
- 10 Otro de los nudos de sentidos de esta serie tiene que ver con los cuerpos fantasmáticos que pone en juego. Señalando a lo desaparecido por su falta (de cuerpos), hay muchos y diferentes semi-cuerpos en esta serie de Res –por cierto, se trata siempre además del cuerpo del propio fotógrafo en huída–. En una foto se ve un cuello de camisa y una mano, que al parecer está obturando la cámara a distancia. En otra una cabeza extrañísima muestra apenas un rostro tapado por una mano que obtura. En otra se ven –junto a un alambrado– cuatro manos sin cuerpo ni cabeza, las palmas abiertas hacia el espectador, como si mediara un vidrio, una insonorización entre nosotros y ellas : hay algo de ruido sostenido y acallado en esas manos-cuerpos. Se trata de cuerpos « desaparecientes » : incompletos, desarmados, dolorosos, en movimiento, fantasmagóricos. « Las exposiciones fueron lo suficientemente largas como para darme tiempo a aparecer como un fantasma en las imágenes », afirma Res.
- 11 En fin, es la demora de las fotos de Res la que provoca la ausencia, haciendo que el tiempo juegue un rol fundamental en estas obras. Es el tiempo pasado, que se rememora y revisa, lo que aparece en la memoria siempre reiniciada de las fotografías. Finalmente, sucede lo que Jean-Louis Déotte<sup>11</sup> sostiene para la obra del chileno Carlos Altamirano : « la ingeniosidad estético-política de Altamirano radica en esto : luchar contra la desaparición mediante la desaparición ». Es claro que los cuerpos « desaparecientes » de Res testimonian y luchan en el mismo sentido.
- 12 Como visible contrapunto del cuerpo humano desvanecido y borrado aparece y reaparece dentro de estas imágenes una foto de un feto sin vida de tapir dentro de un frasco con líquido. ¿ Qué cosas presenta esta insistencia de la muerte sino la muerte misma ? Una muerte ya sospechada ante la desaparición del cuerpo, pero que ahora en su reiteración es siempre la muerte de un nonato, la interrupción del puro futuro. Es decir, no es meramente la muerte sino lo interrumpido, la gestación detenida, el *fue del por ser* ; la latencia o la potencia arrancadas desde antes de sus inicios.
- 13 Mucho de lo analizado en las fotos de Res se asoma también en las imágenes de Fernando Gutiérrez<sup>12</sup>, especialmente por el lugar donde se establece la mirada. En 1996, Gutiérrez recibe en Cuba el Premio Ensayo Casa de las Américas por su ensayo *Treintamil* y un año más tarde lo publica en formato libro<sup>13</sup>. Terrenos de ambigüedades, de extrañezas visuales presentadas por toma directa en ByN, las fotos de Gutiérrez se alinean con las de Res para presentar un mundo de restos : la carcasa de un auto en medio de una abundante vegetación ; varias tomas desde un auto andando ; paisajes vagos, las gotas de lluvia en los vidrios no dejan ver bien el afuera ; hay una ruta, montañas, árboles. Una segunda parte muestra sombras en muros, restos de edificios, el rostro de un hombre apareciendo fantasmalmente en la oscuridad o reflejándose ; ventanas tapiadas con cemento, muros escritos ilegibles y atrás construcciones abandonadas o interrumpidas (pilares como ruinas de algo que nunca fue) ; un avión detenido, alambres de púa y camiones del ejército estacionados en la vereda. La tercera parte muestra campos o ríos, ríos que parecen campos ; bosques inundados de agua ; tulipanes en primer plano por delante de una montaña. Por último, la foto que cierra el libro ofrece tres pares de zapatos puestos en una línea, junto a los pies desnudos del fotógrafo.
- 14 Esta sucesión de fotos se ve interrumpida en tres ocasiones por textos, con muchísimo peso dentro de la breve serie, ya que se vuelven ordenadores de la lectura de las imágenes. El primero de ellos abre el libro junto a la primera foto –los restos de un auto abandonado en el campo– y cuenta una anécdota de infancia en la que policías lo amenazan de muerte (al fotógrafo y dos amigos) sin razón aparente. El segundo texto combina la cita de un ex-gobernador de facto de Buenos Aires y unas líneas sobre la existencia de los centros clandestinos de detención. El tercero es una cita (no se menciona la fuente) que explica el modo en que se tiraba a los detenidos al río.

- 15 La presencia fundamental del texto acompañando a las imágenes es lo que termina de armar las tres secciones del libro. Una primera parte de acecho o miedo vivido desde el auto, la soledad de la ruta, del vidrio empañado ; la intimidad del automóvil quizá como una forma de pobrísima libertad. La segunda parte narra la detención, los muros de los edificios que muy posiblemente alojaron a detenidos, las maquinarias de la captura (los camiones, el avión del ejército), los restos de algo, las ruinas. La tercera parte es el final : el río, el agua, final que ya anticipaban las gotas del parabrisa de las primeras fotos.
- 16 En tanto, la foto de los pies y zapatos parece cerrar y resumir estos tres momentos. Por un lado, la aparición del sujeto fotógrafo (antes sólo se había adivinado en la mano sobre el volante y, por supuesto, en el texto) ancla una subjetividad, instala un « yo » con el que regresar a las fotos anteriores. Por otra parte, los tres pares de zapatos –alineados casi en una línea temporal de pasado, presente y futuro– son decisivos para hablar de los ausentes. Ya que no es casual la elección del motivo de los zapatos, sino que se inscribe en una larga tradición de monumentos y recordatorios de las víctimas del Holocausto y las dictaduras que incluyen calzados vacíos para referir a la ausencia. La relación entre las cosas –presentes– y los individuos –que faltan– es de una índole similar a la fotografía, según Cristian Boltanski : “Yo uso fotos porque estoy muy interesado en la relación sujeto-objeto. Una foto es un objeto, y su relación con el sujeto se ha perdido. Tiene también una relación con la muerte”<sup>14</sup>. Agrega, además que la ropa, la fotografía y el cuerpo muerto comparten una característica : ya no hay nadie allí. Objetos y fotos se ofrecen como vehículos de memoria, como sedimentaciones visuales de un pasado anterior dispuestas para la mirada.
- 17 En la morosidad de la mirada, en el exponer la ausencia, en el título<sup>15</sup>, en la intimidad de sus imágenes y en su trabajo con los territorios de memoria, la obra de Gutiérrez también convoca los restos de un pasado en el espacio colectivo, un espacio que es, a la vez, siempre necesariamente personal e íntimo. Es toda esta apuesta por lo residual desde las ambigüedades del espacio público lo que caracteriza las dos series de fotos hasta aquí revisadas.

## Nuevas-viejas imágenes familiares

- 18 El otro conjunto de imágenes contiene trabajos fotográficos que toman como punto de partida las fotos familiares de los desaparecidos, para realizar a su vez nuevas « fotos familiares reconstruidas » a partir de intervenir/rehacer las imágenes del pasado. Las dos series de fotografías que se pondrán en diálogo a continuación están producidas por artistas que son, además, familiares directos –hija y hermano– de desaparecidos : *Arqueologías de la ausencia*, de Lucila Quieto y *Ausencias : Detenidos-Desaparecidos y Asesinados de la Provincia de Entre Ríos. 1976-1983*, de Gustavo Germano. Ambas series comparten dos puntos centrales : la condición de ambos artistas de ser familiares de desaparecidos y el hecho de que sus fotos retoman imágenes de álbum para producir otras nuevas, más complejas en su estatuto de privadas-públicas y en el cruce de los rituales íntimos y las luchas colectivas. Partiendo de la premisa de que la fotografía es siempre producción y no meramente registro, estas obras exponen, además de la construcción propia de cada imagen, una *reconstrucción* particular y un juego temporal con ese instante atrapado/fugado para siempre.
- 19 El primer conjunto de fotografías corresponde a la serie *Arqueologías de la ausencia*<sup>16</sup>, de la fotógrafa argentina Lucila Quieto –nacida en 1977–<sup>17</sup>.
- 20 Lucila es hija de Carlos Quieto, desaparecido por la dictadura militar cuando ella tenía cuatro meses. La idea de estos retratos surge a partir de una falta : en su álbum de fotos ella no tenía ninguna junto a su padre. Entonces escaneó las fotografías que tenía de él, las proyectó sobre la pared, y se metió en medio para tomar una nueva fotografía, una imagen doble e imposible, que los contuviera por primera vez a ambos. Luego de ver el resultado y la reacción emocionada de algunos de sus compañeros, puso un cartel en la sede de HIJOS que decía : “Si querés tener la foto que siempre soñaste y nunca pudiste tener, ahora es tu oportunidad, no te la pierdas.

Llamame”. Y así el juego con las fotos empezó a hacerse colectivo. Porque, además, Quieto deja que el retratado intervenga activamente en el proceso de construcción de la nueva imagen : eligiendo con ellos cuál foto usarán, en qué posición se colocarán delante de la proyección, con qué gestos, etc. Mucho del proceso de composición de la foto reside en las elecciones que el propio retratado haga. La serie completa está conformada por 35 fotografías en ByN de 13 hijas e hijos de desaparecidos. En todas hay una notable centralidad de la composición, ya que la foto proyectada por detrás recrea un mundo virtual con el que los sujetos y objetos del mundo actual efectivamente *dialogan*.

- 21 Estas imágenes se instalan en un límite : entre la esfera pública y la privada. Las fotos, en principio, fueron producidas para suplir una ausencia que se da no sólo en la vida real, sino en este caso en el álbum familiar : la ausencia de un cuerpo reforzada por la ausencia de su retrato. Así, las fotos corresponden a la dimensión íntima, máxime cuando las fotos proyectadas tienen ese origen en la mayoría de los casos (retratos de familias jóvenes, de fiestas, de momentos cotidianos). Sin embargo, quien idea la serie y la lleva a cabo es una artista, y como tal muestra su serie en contextos artísticos. Es decir, la circulación pública de las obras está acaso prevista antes de su hechura, pero su estatuto es ambiguo, tal como lo demuestran los primeros contextos de circulación de la serie. Así lo cuenta Lucila Quieto :

Empecé a llevar las fotitos y las colgaba en todo lo que armaba HIJOS, la presentación de la revista, un acto, lo que fuera. Yo iba y las colgaba. Estaban las revistas, las fotos de los escraches que había sacado otro, quizá alguna pintura o un dibujo de otro, y estaban mis cinco fotos. Parte de una escenografía. Una vez fuimos a un acto en Plaza de Mayo y las colgamos allí, con unos brochecitos en un hilo (Quieto, 2009 : 2).

- 22 Son fotos para los HIJOS pero también para el mundo. Son fotos que no se presentan como documentos, sino como objetos estéticos (pero tampoco nunca sólo como tales, y en este indeterminado esté quizá su riqueza). Puede pensarse que esta zona intermedia entre las esferas de lo público y lo privado es compartida por muchas de las asociaciones de familiares de desaparecidos que operan en el mundo de lo público definiéndose por un rótulo que es válido más bien para la esfera íntima, es decir, por el vínculo de parentesco con las víctimas directas –hijos, madres, abuelas, hermanos–.
- 23 Por otra parte, así como las actividades de las organizaciones se instalan en la esfera privada para traspasarla y derramarse en lo público, de la misma manera las fotos de Quieto son recibidas por un público amplio y heterogéneo, en nuestro país y fuera de él. Sus escenas familiares « reconstruidas » se inscriben, al menos, en dos series mayores.
- 24 La primera es la del álbum, ya que las fotos vienen a ocupar el lugar vacío en un conjunto. Las fotos son « la foto que no fue ». Como espectadores, al igual que ante las fotos de un álbum, asistimos a un encuentro que se percibe familiar e íntimo, y que nos deja mirando de afuera. Sin embargo, las fotos se comprenden en su misma materialidad, « de golpe », no se necesitan flechitas explicativas. Lo que hay es claro : madres, padres e hijos, cada uno ocupando un rol en la composición de estas imágenes. Sin embargo, el que esté a la vista la diferencia de materialidades entre la proyección y el hijo retratado (un haz de luz vs. un cuerpo tomado en su voluminosidad 3D), hace que estos roles se mantengan pero con un corrimiento. Algo está mal, algo falta, sobra o se tambalea, como en una foto movida.
- 25 La segunda de las series en que se inscribe este conjunto son las fotos de desaparecidos que desde fines de los « 70 usan los familiares en vestimentas, pancartas, carteles, publicaciones periodísticas, etc. Siempre en blanco y negro, muchas veces a partir de las fotos del DNI o de otros carnets, constantemente se utilizó a la fotografía como representación de la ausencia. Así, estas fotos de Lucila Quieto, al referir también a este otro conjunto de imágenes, afirman que no se trata de una memoria solamente privada, sino profundamente política y social. Para generar esta ambigüedad, a la vez propia de la memoria, Quieto elige la cámara fotográfica como dispositivo técnico. La propia artista explica así su « elección » : “Inconscientemente

me acerqué a la fotografía como la mejor herramienta posible de usar, creo que es lo mejor para certificar la memoria, es decir, registrarla de alguna manera”<sup>18</sup>. Al hacerlo, sus imágenes se inscriben en esas tradiciones anteriores, pero con un fuerte matiz lúdico. Un componente de juego no presente, por ejemplo, en las fotos de los desaparecidos en marchas o pancartas, y más emparentado a los escraches de HIJOS y otras actividades creativas de protesta. En palabras de Quieto :

Y después cuando mostré las fotos a veces veía gente llorando, y eso me daba una bronca. Sí, es doloroso pero hicimos otra cosa con eso. No me gusta que piensen que las hice desde el dolor, sino que sientan el impacto que esa imagen pueda tener sobre ellos. Para mí el trabajo fue reparador. Reparó esa obsesión que tuve durante años de no tener la foto. Ahora la tengo. Eso es buenísimo.<sup>19</sup>

- 26 Las fotos recrean los recuerdos familiares –construyen ficticios recuerdos– bellos y alegres. No son tristes, son fotos felices, reparadoras.
- 27 La otra serie analizada aquí es “Ausencias : Detenidos-Desaparecidos y Asesinados de la Provincia de Entre Ríos. 1976-1983”, de Gustavo Germano<sup>20</sup>, hermano de desaparecido. Un ejemplo basta para entender la dinámica de la serie. Se trata de dos fotos, ambas en color. En la primera, la de la izquierda, se ve a dos jóvenes bajar corriendo un terraplén de pasto, con horizonte de cielo detrás y un alambrado bajo, apenas visible. Uno de los jóvenes, el de la derecha, lleva bigote y el corte de la foto impide ver la parte de arriba de su cabeza. En la foto de al lado, tomada por Germano treinta años después, se ve un adulto de bigotes, bajando solo un terraplén similar (claro que es el mismo, pero nada es visualmente lo mismo después de tanto tiempo), con un alambrado alto y nuevo detrás, con idéntica proporción de cielo y pasto, con el mismo encuadre que deja fuera la parte de arriba de su cabeza, ahora pelada. Nadie hay a su lado esta vez.
- 28 A partir de presentar dos fotos casi idénticas, Germano recrea, treinta años después, viejas fotos familiares de desaparecidos de su provincia : mismos lugares, misma luz, mismos gestos y mismos retratados salvo uno, el desaparecido, que en la foto segunda es siempre un vacío, una ausencia. Las primeras fotos son, en su mayoría, en blanco y negro, mientras que las fotos segundas fueron sacadas en color en todos los casos. Acompañan a cada par muy pocos datos : sólo el año de toma de cada foto y los nombres de las personas retratadas. En el caso del desaparecido, su nombre es reemplazado debajo de la segunda foto por un asterisco.
- 29 En una primera mirada, sucede con las fotos de Germano como con el juego de las diferencias. Es inevitable, al recorrerla, buscar desigualdades y continuidades ligadas al paso del tiempo, y no sólo en los rostros y cuerpos : que si la cochera con techo de chapa detrás de las retratadas ahora es un garaje hecho de losa, si el jarrón y el espejo son los mismos treinta años después, si lo que antes era horizonte de río hoy es represa, si el alambrado del campo es más fuerte y alto, si ampliaron la iglesia, si pusieron rejas en la casa. Marcas de la modernización y el avance temporal que se vuelven carga y opresión para los retratados, cuando se hace evidente que para ellos el tiempo continuó –y continúa–, mientras se hace evidente la interrupción abrupta de una vida.
- 30 Veamos algunos juegos visuales que pone en marcha la serie.
- 31 Respecto de las primeras fotos, estrictamente familiares en principio, sucede algo idéntico a las fotos de los padres en el trabajo de Quieto : se produce una refuncionalización, en términos bourdeanos<sup>21</sup>. La foto se sale del ámbito de lo privado para pasar a la esfera pública, con un marco institucional y artístico. Aunque la primera foto sacuda con preguntas que no pueden saberse (¿ quién dispara en cada una ?, ¿ cuál es la situación de toma ?, ¿ por qué el familiar eligió justo esta para retratar al desaparecido ?), al ser puesta en el contexto de una obra artística se despega de su función anterior ligada a la construcción identitaria familiar y, liberada de lo anecdótico, se generaliza. Es decir, subraya los roles por sobre los sujetos : padre, madre, hijo, hija, amigos, novia, hermanos (a pesar de que no hay datos precisos, las poses tantas veces

- vistas en álbumes propios y otros indicios hacen que las filiaciones se *intuyan*). La primera foto sacude con preguntas sin respuesta ; de la segunda se sabe todo.
- 32 Y si se sabe todo es porque la intención del artista es franca, evidente en el conjunto : ubicar, frente a la espontaneidad de la instantánea primera, una segunda fotografía que evidencie la falta, que explore la ausencia hasta un borde ridículo. Una reconstrucción forzada, teatral, falsamente mimética. Una reconstrucción imposible donde sus personajes están puestos a remedar la fugacidad de aquel instante : no sólo el cuerpo ausente lo impide, ni el evidente paso del tiempo en objetos y personas, también los gestos endurecidos, la tristeza, las caras – esta vez– sin sonrisa ni alegría. No se trata ya del álbum familiar (Bourdieu dirá que la foto popular es un arte sin artista) sino de la producción artística de un sujeto. Germano logra homologar las primeras imágenes entre sí, disímiles en su origen, a partir de un grave dictamen implícito : « ahora son todas fotos de desaparecidos ». Se produce un quiebre en la expectativa de las fotos ; la segunda subvierte a la primera, modifica el esquema de lectura que la primera preveía ; la hace devenir *otra*.
- 33 Sin embargo la primera también tiene efectos sobre la segunda, convierte la imagen de un fotógrafo profesional en una foto de un –falso– álbum de familia. ¿ Se trata de la foto que le falta o que le sobra al álbum ? ¿ El álbum necesita de estas imágenes, como sucedía con las fotos de Quieto ? Frente a la funcionalidad de las fotos familiares, hay algo de inútil en la foto segunda. Este efecto encuentra su expresión más trágica quizá en la foto del casamiento, en donde se ve, en una iglesia o capilla, a una mujer sola arrodillada sobre un reclinatorio doble, con una rosa roja en la mano, y a un cura parado delante. Esta foto explicita la falta por sí sola, la imposibilidad del rito ante la ausencia del otro (alguien puede estar sentado solo en una vereda, pero no casarse solo o con un fantasma).
- 34 Así relacionadas y contaminadas, las fotos de antes y después se resemantizan de ida y de vuelta en las obras de Quieto y Germano.

## Apariciones

- 35 Richard señala lo dramático de luchar “contra la *desaparición* del cuerpo, teniendo que producir incesantemente la *aparición* social del recuerdo de esta desaparición”<sup>22</sup>. Así, considera que es sólo la producción de lenguajes, visuales y verbales, lo que permite “quebrar el silencio traumático de la no palabra cómplice del olvido y, además, salvarse de la repetición maníaco–obsesiva del recuerdo”<sup>23</sup>. Las series de fotos de Res, Gutiérrez, Quieto y Germano, más allá de las características singulares de cada obra, se encuadran de alguna manera en esas coordenadas : son apariciones estéticas que construyen memoria, una memoria que no se pretende memoria oficial ni documento de archivo ni completa, sino que se inclina por ser subjetiva, con suturas y parcial, construida a partir de ficciones, oscuros y silencios. Una memoria en imágenes que irrumpe en lo habitual, que deshabitúa, que vuelve extraño lo cotidiano para instalar en quien mira una/s pregunta/s. Ante una *política de la desaparición* se vuelve pertinente emprender una *estética de la desaparición*<sup>24</sup>, cuyas ausencias simbólicas no tengan nunca que ver con el olvido, sino con los mecanismos propios del arte, que suponen una construcción nunca acabada o cristalizada de sentido, sino la generación de formas, espacios e interrogantes abiertos.
- 36 Así como un arqueólogo trabaja con restos, indicios y marcas del pasado, estos fotógrafos *producen* esas huellas. Así, indagan en los restos mientras los causan y, productores de restos visuales, ofrecen sus imágenes con la certeza de que cada foto reconstruye el mundo que muestra, a la vez que lo interpela.
- 37 A la luz del análisis de estas obras, es posible pensar a cierto grupo de artistas como productores o « emprendedores de memoria »<sup>25</sup> cuyas obras instalan y soportan, desde producciones fotográficas diversas, un siempre presente llamamiento a la memoria del pasado de represión y desaparición. Al igual que el nazismo produjo ese mundo “sin palabras ni imágenes”<sup>26</sup>, la

dictadura argentina también hizo todos los esfuerzos por borrar las huellas de desapariciones y desaparecidos (tanto del secuestro como de las vidas anteriores de los secuestrados). Una verdadera « guerra contra la memoria », en palabras de Primo Levi<sup>27</sup>. Por eso es fundamental el trabajo de producir esas imágenes, crearlas y recrearlas. Desafiar el adjetivo de irrepresentable es la tarea de las obras analizadas, que sin embargo no se plantean como representaciones o configuraciones de sentido estables y verdaderas, sino que construyen y reconstruyen con imágenes, ofreciendo unos atisbos artísticos gracias a los materiales del dispositivo fotográfico.

- 38 Amado, Ana y Domínguez, Nora, *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires: Paidós, 2004.
- 39 Bonaldi, Pablo, « Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria », en JELIN, Elizabeth y Diego SEMPOL : *El pasado en el futuro: los movimientos juvenile*, Buenos Aires : Siglo XXI, 2006.
- 40 Bourdieu, Pierre, *La fotografía : un arte intermedio*, México : Nueva Imagen, 1989.
- 41 Da Silva Catela, Ludmila : *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de familiares de desaparecidos*, La Plata : Ediciones Al Margen, 2001.
- 42 Déotte, Jean-Louis, « El arte en la época de la desaparición » en Nelly Richard, *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago : Cuarto Propio, 2000.
- 43 Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona : Paidós, 2004.
- 44 Erlich, Víctor, *El Formalismo Ruso*, Barcelona : Seix Barral, 1969.
- 45 Escobar, Ticio, « Memoria Insumisa (notas sobre ciertas posibilidades críticas del arte paraguayo) » en Elizabeth JELIN y Ana LONGONI, *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Buenos Aires : Siglo XXI, 2005.
- 46 Gutiérrez, Fernando, *Treintamil*, Buenos Aires, La Marca, 1997.
- 47 Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires : Siglo XXI, 2002.
- 48 Levi, Primo : *Trilogía de Auschwitz*. México: Océano, 2006.
- 49 Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone , *El siluetazo*. Buenos Aires : Adriana Hidalgo, 2008.
- 50 Longoni, Ana, « Entrevista a Lucila Quieto », Buenos Aires, 2009, inédita.
- 51 Nora, Pierre, « Entre memoria e historia. La problemática de los lugares », en *Les lieux de Mémoire, I : La République*, París: Gallimard, 1984. Versión en español inédita de Fernando Jumar.
- 52 Richard, Nelly, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires : Siglo XXI, 2007.
- 53 Semin, Didier, Tamar Garb y Donald Kuspit, *Christian Boltanski*. Londres : Phaidon, 1999.
- 54 13 Gutiérrez, Fernando : *Treintamil*. Buenos Aires, La Marca, 1997.
- 55 16 Disponible en [http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/lucila\\_quieto/](http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/lucila_quieto/)
- 56 17 Las imágenes fueron producidas entre los años 1999 y 2001, en Buenos Aires, como parte del trabajo de tesis para la Escuela de Fotografía donde cursaba.
- 57 18 Citado en Amado, Ana y Domínguez, Nora : *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 54.
- 58 19 Quieto, Lucila : *Entrevista*, por Ana Longoni. Buenos Aires, 2009, p. 6.
- 59 21 Bourdieu, Pierre , *La fotografía : un arte intermedio*. México, Nueva Imagen, 1989.
- 60 27 Levi, Primo : *Trilogía de Auschwitz*. México, Océano, 2006.

---

## Notes

1 El último gobierno militar abarcó largos y sangrientos años de la historia argentina –desde el 24 de marzo de 1976 al 10 de diciembre de 1983–. Esta dictadura, signada por la represión, el terror y la censura, planeó y acometió la desaparición física de 30.000 personas, que fueron secuestradas y torturadas en Centros Clandestinos de Detención, y cuyos cuerpos –en su mayoría– no han sido

recuperados, desconociéndose el destino final de estos desaparecidos. Respecto de estas ausencias, es posible afirmar con Ludmila da Silva Catela que la categoría « desaparecido » representa una triple condición : la *falta de un cuerpo*, la *falta de un momento de duelo* y la de *una sepultura*. Esta falta por triplicado será la marca constitutiva de la lucha por la memoria en nuestro país, marca que aparecerá por supuesto en muchísimas producciones artísticas posteriores. Da Silva Catela, Ludmila : *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de familiares de desaparecidos*. La Plata, Ediciones Al Margen, 2001.

2 Ininterrumpidamente desde 1977, cada jueves las Madres de Plaza de Mayo dan su ronda a la Plaza de Mayo, frente a la Casa de Gobierno nacional, para reclamar por sus hijos desaparecidos.

3 En 1983, durante la tercera Marcha de la Resistencia de las Madres de Plaza de Mayo, se llevó a cabo la acción colectiva « Siluetazo », un fenómeno político-artístico de carácter colectivo que supone la participación de los manifestantes en la elaboración de siluetas de tamaño natural para colgar en la plaza y sus alrededores. Para un análisis exhaustivo del fenómeno véase Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone : *El siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

4 Los « escraches » son una práctica iniciada por el colectivo HIJOS para señalar en qué puntos de la ciudad habitan impunemente los represores, sin condena alguna.

5 En 1995 se crea el colectivo HIJOS, que reúne a las hijas y los hijos de los desaparecidos. Véase Bonaldi, Pablo: « Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria ». En Jelin, Elizabeth y Diego Sempol: *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.

6 Res (Raúl Stolkiner) nació en Córdoba en 1957.

7 <http://www.res.h.com.ar>

8 Según los formalistas rusos, la literatura es considerada una especie de producción, en tanto el poeta cuenta con un sistema, la lengua, y una serie de procedimientos que puede elegir y combinar. La tarea del autor será quebrar, mediante esta combinatoria, la automatización en la percepción del lenguaje. Debe provocar la *ostranenié*, la extrañeza, logrando que lo habitual se convierte en extraño.

9 Escobar, Ticio : « Memoria Insumisa (notas sobre ciertas posibilidades críticas del arte paraguayo) » en Elizabeth JELIN y Ana LONGONI : *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 75.

10 Nora, Pierre : « Entre memoria e historia. La problemática de los lugares ». En *Les lieux de Mémoire, I : La République*. París, Gallimard, 1984. Versión en español inédita de Fernando Jumar.

11 Déotte, Jean-Louis : « El arte en la época de la desaparición » en Nelly Richard : *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago, Cuarto Propio, 2000, p. 158.

12 Fernando Gutiérrez nació en Buenos Aires en 1968.

14 Semín y otros : *Christian Boltanski*. Londres, Phaidon, 1999, p. 25. La traducción es mía.

15 El vocablo « *Treintami* » de Gutiérrez se pliega al « ¿ *Dónde están ?* » de Res, en tanto consigna de los organismos de DDHH y piedra fundamental de su reclamo.

20 Gustavo Germano nació el 5 de febrero de 1964 en Chajarí (Entre Ríos, Argentina). Algunas de las imágenes de la muestra, un video y material de prensa pueden encontrarse en [www.gustavogermano.com](http://www.gustavogermano.com).

22 Richard, Nelly : *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 144.

23 *Íbidem*, p. 147.

24 Déotte, *op cit*.

25 La expresión es de Elizabeth Jelin.

26 Didi-Huberman, Georges : *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004., p. 39.

---

### ***Pour citer cet article***

Référence électronique

Natalia Fortuny, « Memoria fotográfica », *Amerika* [En ligne], Frontières – La Mémoire et ses représentations esthétiques en Amérique latine /1, mis en ligne le 22 juin 2010. URL : <http://amerika.revues.org/1108>

---

*À propos de l'auteur***Natalia Fortuny**

Becaria CONICET, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales  
– Universidad de Buenos Aires

---

*Droits d'auteur*

© Tous droits réservés

---

*Resumen / Abstract*

Este trabajo recorre algunas evocaciones y representaciones de la memoria de la dictadura argentina en la fotografía artística posdictatorial. Se analizan aquí una serie de obras producidas en Argentina desde 1983 hasta nuestros días, agrupadas en dos grandes conjuntos. Un primer conjunto está conformado por formas subterráneas de insistencia de la memoria de la represión y la desaparición forzada, que exploran lo urbano con mirada extrañada, subrayando las huellas del pasado doloroso en la ciudad. En segundo lugar, se presentan dos trabajos fotográficos que toman como punto de partida las fotos familiares de los desaparecidos, para realizar a su vez nuevas « fotos familiares reconstruidas » a partir de intervenir/rehacer las imágenes del pasado (mediante el collage, el montaje, la actuación repetida).

This paper addresses some evocations and representations of memory of the Argentinean dictatorship through post-dictatorial artistic photography. Two groups of works are analysed hereto, all produced in Argentina from 1983 to our days. The first group includes underground productions that recur on the topics of memory of repression and forced disappearance, while exploring the urban with astounded gaze, highlighting the traces left on the city by a painful past. The second group examines photographic productions that have, as a starting point, family pictures of missing people (desaparecidos). The new reconstructed family photographs are achieved by the intervention and remaking through collage, montage and staged environments that evoke and imitate the past.

***Index géographique :*** Argentine