

¿DÓNDE ESTÁN? LA ESPACIALIDAD FOTOGRÁFICA, EL CUERPO Y LA MEMORIA EN UNA SERIE TEMPRANA DE RES

Natalia Fortuny

Universidad de Buenos Aires / CONICET (Argentina)

nataliafortuny@gmail.com

Resumen

Entre los años 1984 y 1989, el fotógrafo argentino Res produjo la serie de imágenes *¿Dónde están?*, una de las primeras obras fotográficas que abordan el tema de los desaparecidos de la última dictadura militar. Son extraños paisajes en blanco y negro, con fondo de autopista y ciudad desolada y vacía, donde se recortan apenas unos cuerpos desvanecidos y fantasmagóricos.

El presente trabajo busca indagar en estas primeras representaciones artísticas fotográficas del mundo traumático que entonces empezaba a ser 'pasado reciente', con la intención de ubicar algunos de los discursos nacientes y de no-dichos, de visibilidades y ocultamientos propios del período. Para ello, se analizarán los personajes y motivos que se repiten en las fotos, las recurrencias, los lugares, las presencias y ausencias materializadas allí. En especial: la calle de noche, los alambrados, el cuerpo y la exposición múltiple, el feto de tapir en el frasco y el contacto con otras dos obras que lo anteceden y lo continúan.

Palabras clave: Fotografía, Dictadura, Memoria.

Entre los años 1984 y 1989, el fotógrafo argentino Res produjo la serie de imágenes *¿Dónde están?*, una de las primeras obras fotográficas –junto a la de Juan Travnik, entre otras de ese período– que abordaron el tema de los desaparecidos durante la última dictadura militar. En su página web personal (<http://www.resh.com.ar>), 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.

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.

A la materialidad de 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.

Estas fotografías de Res se indagarán aquí como unas de las primeras representaciones artísticas fotográficas de ese mundo traumático que entonces empezaba a ser 'pasado reciente'. Con la intención de ubicar en esta serie algunos de los discursos nacientes y de no-dichos, de visibilidades y ocultamientos, las marcas y representaciones, en fin, de los comienzos de una memoria en permanente cambio.

Extraños mundos

Res (Raúl Stolkiner) nació en Córdoba en 1957. Cursó estudios de Fotografía en la Escuela de Arte Lino E. Spilimbergo (Córdoba) y en la Casa del Lago, Universidad Nacional Autónoma de México (México D.F.). También estudió Economía en la UNAM e hizo un *Master of Arts in Communication* en la European Graduate School de Suiza. Comenzó a desarrollar su obra fotográfica en México y en 1985, cuando regresó a la Argentina, se estableció en Buenos Aires, donde vive actualmente.

¿Dónde están? es la primera serie fotográfica de su carrera. Y si algo hay en estas fotos es extrañamiento. En el sentido de *ostranenie* o extrañeza de la que hablaban los formalistas rusos 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. Lo habitual aquí sería la ciudad, las autopistas, las veredas mil veces vistas de noche. Y 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.

Noches blancas

Como sucede a veces con las tomas nocturnas, muchas de estas fotos provocan una avalancha de blanco en la primera mirada. Quizá son las luces de la ciudad rebotadas en el blanco del hormigón expuesto con lentitud. Porque 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 –para empezar– 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. Tal como afirma Elizabeth Jelin (2002: 54-55):

Además de las marcas de las fechas, están también las marcas en el espacio, los lugares. ¿Cuáles son los objetos materiales o los lugares ligados con acontecimientos pasados que son elegidos por diversos actores para inscribir territorialmente las memorias? [...Algunos] intentos de transformar sitios de represión en sitios de memoria enfrentan oposición y destrucción, como las placas y recordatorios que se intentaron poner en el lugar donde funcionó el campo de detención El Atlético [placas que fueron muchas veces vandalizadas y destruidas].

A la pregunta de qué sucede cuando la memoria no puede materializarse en un lugar específico, Jelin responde que “no hay pausa, no hay descanso, porque la memoria no ha sido ‘depositada’ en ningún lugar, tiene que quedar en las cabezas y los corazones de la gente”, haciendo notar que “esta falta de materialización se hace mucho más crucial cuando se trata de memorias de desaparecidos, ya que la ausencia de cuerpos y la incertidumbre de la muerte tornan imposible el duelo” Jelin (2002: 56).

En un sentido similar, Estela Schindel (2006) aborda en su trabajo las pequeñas memorias que habitan las calles de Berlín y de Buenos Aires, diferenciando estas ciudades, en principio, porque mientras la primera ha sufrido los bombardeos de la guerra (cuyas ruinas transformaron visiblemente el espacio público y modificaron su topografía), nuestra ciudad ha asistido a los horrores quizá más silenciosos de la desaparición forzada de personas. Entonces, surge la pregunta de cuáles son las marcas de una ciudad con desaparecidos, ¿son invisibles? Dejando fuera el tema de como *deberían* ser las marcas de la memoria (el debate acerca de qué hacer con la ESMA, por ejemplo, al que también se alude en el artículo), Schindel encuentra en las calles de Buenos Aires la presencia de ‘monumentos en movimiento’, el mayor de los cuales sería la ronda semanal de las Madres de Plaza de Mayo (por mencionar algunos otros: el Siluetazo, la acción “Dele una mano a los desaparecidos”, entre las muchas y diversas marchas y convocatorias de asociaciones de la sociedad civil, por ejemplo). Estos ‘antimonumentos’ convocan la idea de una memoria activa, participativa y en permanente movimiento. Una memoria viva (1). Precisamente, el análisis de Schindel en busca de una política descentrada de memoria se vuelve pertinente para pensar las construcciones que habitan las fotos de Res, como lo demuestra el siguiente párrafo:

No han trascendido en Buenos Aires discusiones públicas acerca del uso diario de objetos connotados por el proyecto urbano de la dictadura e impregnados de su impronta autoritaria –como los estadios mundialistas o las autopistas– del modo en que sí se ha debatido en Berlín respecto de obras asociadas al régimen nazi como el Aeropuerto de Tempelhof, el Estadio Olímpico y el ex Ministerio de Aviación. Estos remiten a uno de los más complejos e incómodos aspectos de la confrontación con el pasado: el de la ‘normalidad’ de la vida cotidiana en dictadura, la complicidad e indiferencia de amplios sectores de la sociedad, cuestiones más difíciles de ser ‘representadas’ por medios artísticos o memoriales. En ambas capitales persistirá necesariamente la pregunta de cómo evitar que los sitios conmemorativos devengan ‘depósitos’ de la memoria o ‘parques temáticos’ que concentran la información sobre el pasado, cuestión simétrica de una autoindulgente ‘normalización’ del resto de la ciudad (Schindel, 2006: 70).

Pareciera que esta serie fotográfica de Res intenta sí incomodar la comodidad cotidiana y la normalidad ciudadana, no sólo en la exhibición monumental y trágica de sus construcciones sino –como se verá en uno de los siguientes apartados–, por la irrupción de la imagen del feto dentro de la foto misma.

Leonor Arfuch (2008: 119) cree que en ciertos artefactos estéticos actuales “la cuestión es ver, precisamente, *cómo entra la calle al arte*, es decir, de qué manera el arte permite realizar una elaboración conceptual perdurable, cómo operan sus políticas (simbólicas) de lo real”. Aquí la calle es *la calle*, sin metáfora. Res regresa y expone lo acontecido en la propia calle, cuenta una historia, expone el negativo a la luz fría del cemento inútil, a la soledad sin cuerpos, al ruidoso eco que entre esas paredes repite una pregunta: *¿dónde están?*

Alambres de púa

Además de las autopistas a medio terminar, hay otro motivo que aparece en las fotografías y cuya presencia tiene un peso central: el alambrado (2). Porque el sitio donde el artista toma algunas de estas imágenes no es uno cualquiera, sino que allí –en Paseo Colón al 1200– funcionó en los años de dictadura el centro clandestino de detención (CCD) ‘El Club Atlético’ o ‘El Atlético’. Este edificio fue demolido para construir la autopista 25 de Mayo (que aparece en las fotos) y sólo con posterioridad –gracias a un movimiento vecinal (3)– es que se encuentran sus ruinas a partir de excavaciones y se recupera como espacio de memoria. El hecho de que el sitio saliera a la luz –literalmente– años más tarde, explica algo que parece difícil de creer para esta serie. Lo dice el propio Res: “Años después supe que en el lugar donde estaba parado funcionó, durante la dictadura, un centro clandestino de detención llamado El Atlético”. Es decir, el artista desconocía el emplazamiento de ese CCD, y sin embargo eligió ese sitio para una obra sobre la represión y los desaparecidos. ¿Qué instala este desconocimiento del asunto? Evidentemente no una simple casualidad. Pierre Nora (1984) sostiene que “los lugares de memoria son, en primer lugar, restos. La forma extrema donde subsiste una conciencia conmemorativa en una historia que la convoca porque la ignora”. Así, sólo por silenciados y amenazados de olvido, es que los lugares se erigen en lugares de memoria: se crean archivos, se realizan excavaciones, se ponen placas en los aniversarios, etc. Los lugares de memoria no corresponden a la memoria espontánea. Nora (1984) continúa: “Si lo que defienden no estuviera amenazado no habría necesidad de construirlos. Si viviéramos realmente los recuerdos que ellos encierran, serían inútiles”. Siguiendo esto, pareciera que cuando Res tomó sus fotos no estaban aún las experiencias convertidas en recuerdos, en marcas claras de la memoria de la represión estatal. Como si la experiencia represiva estuviera todavía lo suficientemente viva para aparecer allí, sin necesidad de marcas mayores, junto a esos casi-cuerpos debajo de la autopista.

Cuerpos / exposición múltiple

Hay muchos y diferentes cuerpos o 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. En otras fotos las sombras de las manos son a su vez fotos de manos: aparecen mediadas doblemente, cajas chinas y duplicaciones (son además la misma fotos dos veces en la misma foto, dos veces la misma mano, como dos ventanas idénticas e inútiles).

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. Valeria González indaga en esta idea para el catálogo de la muestra *La verdad inútil*:

El efecto semántico más importante radica en la estructura de la imagen fotográfica, construida como una estratigrafía donde se superponen elementos heterogéneos, como capas de eventos sucesivos inscriptos sobre una misma superficie, como un palimpsesto. Las largas exposiciones de la película permiten a RES registrar elementos diversos que entran y salen del mismo espacio, y dar a estas imágenes que se infiltran en la vista suburbana el carácter de apariciones fantasmáticas. La memoria social es definida como palimpsesto, como aquello que queda escrito en los actos de reapropiación de los medios materiales de la comunicación, en el derecho a ver las evidencias, a que esos fantasmas sean considerados en el juicio. [...] En el palimpsesto se acumulan restos de distintos hilos narrativos, la memoria social es presentada como una situación de encrucijada o más bien de sucesivos injertos (González, 2003).

Palimpsesto cuyos pliegues contienen a la memoria: la técnica fotográfica como dispositivo de representación de la ausencia, de rememoración. Precisamente autores como Philippe Dubois (1986) pensarán a la foto como palimpsesto: siguiendo el análisis freudiano sobre Roma, encuentran a la fotografía siempre entre la visibilidad y la latencia. Por su parte, Nelly Richard (2000b)

afirma que, ante a la técnica de la desaparición política, lo fotográfico se vuelve emblema político de la desaparición de los cuerpos (4). O tal como sostiene Amado (2005) para las fotografías de Lucila Quieto: “El régimen –ético y estético– de la representación elegido en cada caso no restituye ni colma el vacío con ningún efecto de presencia (“Frente a la historia ‘real’ y la memoria, un film documental, si es honesto, solamente puede registrar ausencia”, dice Thomas Elsaeser)”. O en palabras de Wajcman: “todo lo visible se yergue sobre el fondo de una falta” (citado por Amado, 2003).

Por último, Hubert Damisch (2007: 58), refiriéndose a las fotos tomadas con retraso, con largos tiempos de exposición, sostiene que “la fotografía no es un asunto solamente de encuadre ni de objetivo, y mucho menos de abertura del diafragma o del tiempo de exposición, sino de *profundidad de tiempo* (en el sentido en que se habla de profundidad de campo)”. Además, como cree Paul Virilio (1988), la velocidad agrava la desaparición física, tal como sucede en estas fotos. O sea que este demorarse, provocador de la ausencia, hace que el tiempo juegue un rol fundamental en estas obras: es el tiempo pasado que se rememora y revisa, que aparece en la memoria siempre reiniciada de las fotografías.

Precisamente por todos estos juegos en torno a las presencias/ausencias que pueden desplegarse en estos objetos artísticos, se encuentran en las fotografías de Res las huellas, marcas y relaciones con el pasado reciente de represión y censura: un pasado traumático al que se pensará en imágenes.

En un frasco

Como contrapunto del cuerpo humano desvanecido y borrado aparece y reaparece en estas fotos, una de un feto de tapir dentro de un frasco con líquido. ¿Qué cosas presenta esta insistencia de la muerte sino la muerte misma? Una muerte ya sospechada en la desaparición del cuerpo, pero que ahora en su reiteración es siempre la muerte de un nonato, la interrupción del puro futuro. Nuevamente la *ostranenie* señalada al principio: ¿por qué un tapir sino para incomodar e incumplir con las exigencias de lo ‘esperable’, con las expectativas de quien mira, o hasta para generar asco?

Por otra parte, el cuerpo evanescente del fotógrafo sostiene la foto del feto tal como las Abuelas y Madres llevan las de sus hijos desaparecidos y nietos apropiados por militares: cargan la foto del ausente, de tamaño similar a la del feto. Esta autorreferencia de la foto dentro de la foto se vuelve más bien una referencia al mundo: a las marchas, los pedidos de aparición de familiares, los usos de la fotografía en DDHH. Nuevamente, algo de lo real irrumpe en la foto, aunque mutado y trastocado:

Entre esos ‘retornos del futuro’, al decir de Hal Foster, se actualizan algunos rasgos de la ‘neo-vanguardia’ de los años sesenta –*assemblages*, *collages*, repeticiones, *performances*–, retorno de lo ‘real’ que remite tanto a la idea de un cierto realismo alejado de la simulación como al límite psicoanalítico de lo irrepresentable. [...] Quizá podamos ver, en algunas de las tendencias actuales, donde lo abyecto –como encuentro fallido con lo real–, lo reprimido y censurado –humores del cuerpo, repulsiones, terrores–, parecen enfatizados para generar asco, un intento de dislocación, de capturar de otra manera nuestra atención, repartida entre la pulsión escópica consumista y su confort visual y el abismo traumático de lo contemporáneo (Arfuch, 2008: 111-112).

En este sentido, el título de la serie tiene un peso importantísimo. La frase “¿Dónde están?” –al igual que la de “Aparición con vida”– era una de las consignas principales que las organizaciones de DDHH sostenían durante los años 80 para inquirir sobre el paradero y la aparición de sus familiares. El uso de esta consigna para dar título a la serie modifica las imágenes, a la vez que las reenvía hacia lo real una vez más.

Adyacencias

UNO: el montaje fotográfico

En el texto de presentación de la serie, Res evoca su exilio y dice “El regreso fueron algunos fotógrafos. Fue darme cuenta que Grete siempre estuvo allí”. Esta referencia a la obra de Grete Stern se hace evidente en el trabajo de montaje de sus fotos que, aunque por otros mecanismos, se acercan muchas veces a la apuesta surrealista y crítica de la fotógrafa.

El trabajo más reconocido de Grete Stern es la serie *Sueños* que realizó como ilustraciones de los sueños narrados por las lectoras de la revista *Idilio* en la sección “El psicoanálisis le ayudará” (período 1948-1951). Estas fotos iban acompañadas por la interpretación de cada sueño, escrita por Gino Germani. En este conjunto de imágenes la comicidad toma la forma de la representación de lo reprimido, en analogía con lo onírico. Esta liberación pone claramente de manifiesto los miedos, mandatos y lugares dispuestos para la mujer por la sociedad argentina de mediados de siglo (en los planos sexual, laboral, conyugal, etc.). Los elementos presentes en las fotos de Stern son los que están a la mano de estas mujeres: los materiales que se podían encontrar en las cocinas, costureros, jardines, de estas amas de casa que empezaban a demandar otros lugares para su existencia (o, al menos, a soñarlos). Junto a estas piezas, convive también el universo de los consumos culturales femeninos (cine, lecturas, moda, el teléfono, la radio, etc.). Además, en las fotos de Stern el cuerpo femenino es padeciente. Como la *Alicia*

de Lewis Carroll (o como el desventurado personaje de Uma Thurman en *Kill Bill*), son frecuentes los padecimientos físicos y las desdichas corporales. Los cuerpos de las mujeres crecen y disminuyen de una foto a otra, se caen, están atrapados, son arrojados a la inmovilidad y la prisión, en un clima permanente de inseguridad. Es tan posible que quepan en un caracol, como que bailen mano a mano con elefantes o que descansen paradas sobre planetas. Así, los cuerpos femeninos en Grete Stern se convierten en objeto: objeto de uso, de tortura, de servicio, de adorno, de vergüenza. El cuerpo desmembrado, mutilado o desdoblado no puede oponer mucha resistencia a ese poder –masculino– que lo constriñe.

De esta manera, no será sólo el mecanismo de montaje el que une ambas series, sino más bien lo que este recurso permite: abordar la temática del cuerpo –de la mujer en Stern, el cuerpo desaparecido en Res–, para evidenciar los tormentos a los que son sometidos en nuestra sociedad.

DOS: la consigna

Surgida de un tiempo y espacio diferentes aunque quizá equivalentes –una década después de la serie de Res, y en Chile–, la obra *Retratos* del artista chileno Carlos Altamirano (Museo Nacional de Bellas Artes, 1996) es interesante como contrapunto dialógico. Se trata de *collages* fotográficos a color de diversas imágenes de objetos y personajes, al parecer recortadas de revistas y otros medios gráficos, y enmarcadas en marcos dorados. Cada uno de estos bloques lleva insertada en su justo centro una pequeña foto en ByN de un desaparecido chileno, junto al nombre, la fecha y circunstancia de la desaparición, y bajo la pregunta “¿Dónde están?”. Nelly Richard sostiene acerca de esta serie que...

...escenifica esta tensión entre *memoria sensible e insensibilización de los medios*: una franja mural de recortes fotográficos de imágenes privadas y públicas –trabajada con la visualidad computarizada del diseñador profesional– incorpora una fila de retratos de detenidos-desaparecidos (enmarcados por los ‘marcos dorados’ de los cuadros de museo); retratos cuya huella erosionada trata de mantenerse a flote en medio de la corriente mediática que busca alinearlos, en equivalencia de significantes, con el resto de las imágenes caídas bajo la luz de la extroversión publicitaria (Richard, 2007: 148).

Aunque de distinta factura, ambas series se sostienen en la misma pregunta: “¿Dónde están?” y utilizan el recurso de la fotografía para inquirir visualmente. En ambos casos, el texto de la pregunta funciona de manera disruptiva: corta el flujo de la imagen para reenviarla a otros sitios, para conectarla con acontecimientos que la exceden.

Sin embargo, mientras que el escenario de fondo de las fotos de Res es el espacio urbano, las fotografías de Altamirano tienen como horizonte la profusión mediática de imágenes característica de la actualidad. Mientras en unas la desaparición del cuerpo es, podría decirse, el motivo de la serie; en las otras la desaparición de la propia foto –la desaparición no sólo del cuerpo sino de su memoria– es causada por el océano mediático y vacío de sentido de las otras imágenes, por la ‘desmemoria de la actualidad noticiosa’, en palabras de Nelly Richard, y por otras tecnologías del olvido.

En ambos artistas, finalmente, sucede lo que Jean-Louis Déotte (2000: 158) sostiene para la obra del chileno: “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.

Apariciones

Nelly Richard (2007: 144) señala lo dramático de luchar “contra la *desaparición* del cuerpo, teniendo que producir incesantemente la *aparición* social del recuerdo de esta desaparición”. 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” (Richard, 2007: 147).

Esta serie de Res se encuadra justamente en aquellas apariciones estéticas que construyen la memoria, una memoria que no será una memoria oficial ni de archivo ni completa, sino que se inclina por ser subjetiva, con suturas e incompleta, construida a partir de ficciones y silencios. Una memoria en imágenes que irrumpe en lo habitual, que deshábítua, que vuelve extraño lo cotidiano para instalar en quien mira una/s pregunta/s. Tras una *política de la desaparición* se vuelve pertinente emprender una *estética de la desaparición* (Déotte, 2000), cuya ausencia no deba tener 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.

Notas

1- Es interesante la anécdota que refiere Marcelo Brodsky de su encuentro en París con Christian Boltanski para solicitarle que participara con una obra

suya en el Parque de la Memoria. Boltanski entonces propuso exactamente la misma idea de recordatorio diario de los desaparecidos que Página/12 venía publicando hacía años, con gran sorpresa al conocer que ya estaba realizada. Cf. Ramona19/20.

2- El motivo del alambrado recuerda también las pinturas de Diana Dowek, quien trabaja desde los años de la dictadura hasta la actualidad.

3- “Comisiones vecinales interesadas en señalar las huellas de la dictadura en el barrio son cada vez más activas en la conformación de las memorias locales. En San Telmo, los vecinos tuvieron un rol fundamental en la denuncia, marcación e investigación del rol desempeñado en la represión por el ex centro clandestino de detención ‘Club Atlético’, sepultado entre los cimientos de la autopista que cruza el barrio. A través de actos de homenaje, instalación de figuras alusivas a los desaparecidos y la cooperación con sobrevivientes y familiares de detenidos que pasaron por ese centro, su acción fue crucial para mantener alerta la memoria hasta que el gobierno de la ciudad se hizo cargo de los trabajos de excavación e investigación arqueológica” (Macón, 2006: 68).

4- “La foto crea la paradoja visual de un efecto-de-presencia de lo vivo que se encuentra a la vez técnicamente negado por su congelamiento en tiempo muerto. Esta paradoja destemporalizadora es la que lleva a la fotografía a ser frecuentemente percibida y analizada (desde Barthes a Derrida) en el registro de lo fantasmal y de lo espectral, por cómo ella comparte con fantasmas y espectros el ambiguo y perverso registro de lo presente-ausente, de lo real-irreal, de lo aparecido-desaparecido” (Richard, 2000a: 31).

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio (2000): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-textos.

AMADO, A. y N. DOMÍNGUEZ, comps. (2003): *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós.

-----, (2005): “Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia”. En Andújar, Domínguez y (comps.), *Historia, género y política en los '70*. Buenos Aires, Feminaria Editora.

ARFUCH, Leonor (2008): “Arte, memoria, experiencia: políticas de lo real”. En ARFUCH, L. y G. Catanzaro, comps.: *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*. Buenos Aires, Prometeo.

ARFUCH, L. y G. Catanzaro, comps. (2008): *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*. Buenos Aires, Prometeo.

BARTHES, Roland (2006): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós.

BENJAMIN, Walter (2005): *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos.

BERGER, John (1998): *Mirar*. Buenos Aires, De La Flor.

BOURDIEU, Pierre, ed. (1989) *La fotografía: un arte intermedio*. México: Nueva Imagen.

COLLOMB, Gérard (1998). “Imagens do outro, imagem de si”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, N° 6, Río de Janeiro.

DA SILVA CATELA, Ludmila y Elizabeth JELIN (2003): *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Madrid y Buenos Aires: Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores.

DAMISCH, Hubert (2007): *El desnivel. La fotografía puesta a prueba*. Buenos Aires, La Marca Editora.

DÉOTTE, Jean-Louis (2000): “El arte en la época de la desaparición” en *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago, Cuarto Propio.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.

DUBOIS, Philippe (1986): *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona, Paidós.

DURÁN, Valeria (2005): *Territorios de la memoria: Dilemas en torno a la representación del pasado reciente*, ponencia presentada en las Terceras Jornada de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani, realizadas en el IIGG, UBA, 29 y 30 de septiembre de 2005. Publicada en CD-Rom - ISBN: 950-29-0882-1.

-----, (2008): “Representaciones de la ausencia. Memoria e identidad en las artes visuales”. En ARFUCH, L. y G. Catanzaro, comps.: *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*. Buenos Aires, Prometeo.

ESCOBAR, Ticio (2005): “Memoria Insumisa (notas sobre ciertas posibilidades críticas del arte paraguayo)” en Elizabeth JELIN y Ana LONGONI: *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores.

FOSTER, Hal (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal.

GONZÁLEZ, Valeria (2003): “Los palimpsestos de la memoria”. En *La verdad inútil: RES fotografías 1983-2003*. Córdoba, Ediciones Museo Caraffa.

HIRSCH, Marianne (1997): *Family, Photography, Narrative and Postmemory*. London, Harvard University Press.

-----, (2002). *Family frames: photography, narrative and postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.

JAMESON, Fredric (1991): *Ensayos sobre el Posmodernismo*. Buenos Aires, Imago Mundi.

JELIN, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores.

JELIN, Elizabeth y Ana Longoni, eds. (2005). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

JONAS, Irene (1996): “Mentira e verdade do álbum de fotos de família”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Vol. 1, nº 2. Río de

Janeiro.

KIM, Joon Ho (2003): "A fotografia como projeto de memória". En *A família em Imagens*. Número especial de *Cadernos de Antropologia e Imagens*. Vol. 17. Río de Janeiro.

LACAPRA, Dominick (2005): "Escribir la historia, escribir el trauma" y "La escritura del trauma" en *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.

LANGLAND, Victoria (2005): "Fotografía y memoria" en Elizabeth JELIN y Ana LONGONI: *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores.

LERNER Katia (2005) "Mito, memória e meios de comunicação de massa: uma reflexão sobre o cinema e Holocausto". *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Río de Janeiro.

MELGAREJO, Paola (2005): "Memoria y dictadura en las artistas de los noventas" en *Historia, género y política en los '70*, de Andrea Andújar, Nora Domínguez y María Ines Rodríguez (comps). Buenos Aires, Feminaria Editora.

MOLAS Y MOLAS, María (2006): "Fotografías, memorias y silencios en la escuela-calabozos de Campo de la Rivera" en *Subjetividad y figuras de la memoria*, Elizabeth Jelin y Susana Kaufman. Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores.

NORA, Pierre (1984): "Entre memoria e historia. La problemática de los lugares". En *Les lieux de Mémoire, I: La République*. París, Gallimard. Traducción de Fernando Jumar.

ODIN, Roger (2003): "As produções familiares de cinema e vídeo na era do vídeo e da televisão". En AAVV: *A família em Imagens*. Número especial de *Cadernos de Antropologia e Imagens*. Vol. 17. Río de Janeiro.

POLLAK, Michael (2006): *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen.

PUNTO DE VISTA N° 68, Buenos Aires, diciembre de 2000.

RICHARD, Nelly (2000a): "Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas" en *Punto de Vista* N° 68, Buenos Aires, diciembre de 2000.

-----, (2000b): "Imagen-recuerdo y borraduras" en *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago, Cuarto Propio.

-----, (2007): *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Siglo XXI.

SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI.

SCHINDEL, Estela (2006): "Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano: cartografías del recuerdo en Buenos Aires y Berlín". En

MACÓN, Cecilia: *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina*. Buenos Aires, Ladosur.

SILVA, Armando (1998): *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Bogotá, Norma.

SONTAG, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Alfaguara.

SOULAGES, Francois (2005): *Estética de la fotografía*. Buenos Aires, La marca.

STURKEN, Marita (1999). "The image as memorial personal photographs in cultural memory". En Marianne Hirsch, ed., *The familial gaze*. Hanover: University Press of New England.

THAYER, Willy (2000): "El xenotafio de luz" en *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago, Cuarto Propio.

VAN ALPHEN, Ernst (1999). "Nazism in the family album: Christian Boltanski's *Sans Souci*". En Marianne Hirsch, ed., *The familial gaze*. Hanover: University Press of New England.

VIRILIO, Paul (1988): *Estética de la desaparición*. Barcelona, Anagrama.

[NATALIA FORTUNY \(Buenos Aires, 1977\)](#)

Es Licenciada en Ciencias de la Comunicación (UBA), becaria doctoral CONICET y docente del Seminario de Diseño Gráfico y Publicidad (FSOC-UBA). Actualmente cursa el Doctorado en Ciencias Sociales (UBA) y está escribiendo su tesis de Maestría de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IDAES-UNSAM). Es investigadora en el proyecto UBACyT S075 "¿La cultura como resistencia?: lecturas desde la transición de producciones culturales y artísticas durante la última dictadura", dirigido por Ana Longoni.