

# MECANISMOS DEL ARTE Y DE LA MEMORIA

FOTOS TUYAS, DE INÉS ULANOVSKY

FLORENCIA BASSO

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA)

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

Argentina

Inés Ulanovsky es una fotógrafa argentina, nacida en Buenos Aires en 1977. En el mismo año de su nacimiento, sus padres –Carlos Ulanovsky y Marta Merkin– se exiliaron a México, por segunda vez, junto con sus dos hijas –Inés, de dos meses y Julieta, de ocho años–. En enero de 1983, la familia volvió a la Argentina y se instaló en Buenos Aires. Inés estudió Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires (UBA), trabajó en el Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo, en el Área Audiovisual del Archivo Nacional de la Memoria en la EXESMA, fue editora fotográfica de suplementos del diario *Clarín* y coordinó la Fototeca de la Asociación de Reporteros Gráficos de la Argentina (ARGRA). Tanto *Fotos Tuyas* (2006) como *Esmá* (2011) son proyectos fotográficos acerca de las víctimas de la última dictadura cívico-militar argentina. *Pasaportes* (1997) es un audiovisual que aborda el tema del exilio desde la perspectiva de los hijos.

*Fotos tuyas* trata sobre nueve desaparecidos de la última dictadura militar argentina y sobre sus familiares. Cada caso está conformado por una serie de cinco o de seis fotografías, una o dos cartas que los familiares le escriben a mano alzada al familiar desaparecido y un texto informativo del caso junto con el testimonio de un familiar, realizado por Carlos Ulanovsky. Este trabajo fue presentado en distintos formatos: un libro publicado en papel en marzo de 2006, un video que se puede ver en la página web de Inés, y las exposiciones realizadas en distintos lugares, como Buenos Aires (Argentina), Distrito Federal (México) y La Habana (Cuba).

Los escenarios privados, íntimos, en los cuales están tomadas las fotos de los familiares –a las que llamaremos *fotos artísticas*–, como el comedor de la casa,

los sillones de un living oscuro, la ventana desde el interior de un departamento, el escritorio de trabajo de una mujer, el patio interno de una casa, entre otros, se vuelven más intensos ante el espectador cuando aparecen de forma yuxtapuesta a las fotos (de las fotos) de los desaparecidos –las llamaremos *fotos/prueba*, porque se corresponden con la primera *matriz* de representación de desaparecido, es decir, con las fotografías de las Madres de Plaza de Mayo (Longoni, 2010)–.<sup>1</sup> Esas fotos artísticas retratan no tanto las *fotos/prueba* de las víctimas como los rituales que se generan en torno a ellas, es decir, las escenografías en las cuales se exponen familiarmente: en una caja, en un cuadro-objeto sostenido por un familiar, en un cuadro colgado, en una computadora, en una valija, en una suerte de afiche artesanal, en un álbum de fotos familiar o en un portarretrato.

Además, estos escenarios aparecen, en muchos casos, con la presencia del papá o de la mamá, del hijo o de la hija, de la hermana o del hermano, o con la esposa del desaparecido que muestra las fotos/prueba, ordenándolas o mirándolas. A su vez, se expone la mirada múltiple de un mismo desaparecido –en las fotos y en las cartas– tanto de una hermana como de un hijo y de una hija. En todas estas operaciones se resalta el *vínculo familiar* con el desaparecido. No se ve la historia del desaparecido, sino la historia de los familiares con los desaparecidos y, especialmente, con esas fotos que quedaron. Lo que se destaca en la serie fotográfica es cómo los familiares guardan las fotos, cómo viven actualmente sin la presencia de un padre o de un hermano, cómo –en algunos casos– a través de la foto un hijo pudo *conocer* a sus padres; es decir, cómo viven ellos el *presente* con esa ausencia. Las fotografías, al estar inscriptas dentro del género álbum familiar, en el que se repiten ciertos patrones a los cuales todos estamos acostumbrados, generan que el espectador ajeno a la familia establezca, fácilmente, un reconocimiento y una filiación con sus propias fotografías familiares y le añaden una carga emocional a la fotografía de Inés Ulanovsky. Esta empatía se potencia, a su vez, por el énfasis antes mencionado en retratar el *vínculo familiar* y el *presente* de esas *Fotos tuyas* del pasado.

Este recorte, esta mirada particular que tiene la autora al sacar sus fotos, la desarrolla en una etapa de profesionalización sobre la fotografía que se desencadena a partir de una marcha del 24 de marzo en la Argentina. La autora recuerda: «Y un día empecé a ir a la marcha del 24 de marzo y saqué fotos de fotos, pero me di cuenta de que a mí lo que más me interesaba era el vínculo entre los que tenían las fotos y las fotos».<sup>2</sup>

Es interesante notar cómo Inés relata un cambio en su mirada sobre las fotografías, cómo se da un pasaje en la relación entre la fotografía y la memoria. Ella parte de la impresión que le dan las fotos de las marchas en México, las fotos observadas desde el punto de vista de la prueba, del documento, del testimonio, del «certificado de presencia», de la «co-presencia» metafísica, en la que la atención del espectador es absorbida por ese *esto ha sido* y que coincide con la demanda de *verdad* (Barthes, 2012). Luego, se desplaza de esa función de la fotografía como prueba hacia una función más descriptiva y emotiva del lazo familiar. Hay que tener en cuenta que las dos funciones coexisten, sólo que operan de forma diferente en la recepción; una función toma más importancia en un caso y viceversa, es la duplicidad propia del medio fotográfico «huella de lo real que es a la vez metáfora, ficción que a la vez es documento de lo que fue» (Blejmar, Fortuny & García, 2013: 13).



Fotos Tuyas (2006), Inés Ulanovsky.  
Fotografía

De manera paralela a esta doble condición ficcional/testimonial de la fotografía, resulta fundamental la propuesta de Georges Didi-Huberman (2011), quien plantea el problema epistemológico que surge con la cuestión del tiempo en la historia del arte. El autor sostiene (retomando a autores como Walter Benjamin, Aby Warburg y Carl Einstein) que, cuando estamos ante una imagen, estamos ante un tiempo complejo, ante un «montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos» (2011: 39). En este sentido, plantea un abordaje crítico de la imagen desde los diferenciales de tiempo, desde las anacronías que surgen en esta proliferación de tiempos diversos, es decir, plantea un modo de abordar la imagen en el que se atiende a la dinámica propia de la *memoria* más que de la historia.

Muchos de los ensayos fotográficos de la generación de hijos alteran, adrede y explícitamente, el tiempo lineal cronológico y conforman un *entretiem*po –como afirma Jordana Blejmar para las propuestas de Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia* (1999/2001); de Gabriela Bettini, *Recuerdos inventados* (2003); y de Pedro Camilo Pérez del Cerro, *El viaje de papá* (2005)–. Si bien Inés Ulanovsky no genera un anacronismo de manera explícita desde la manipulación del dispositivo fotográfico, sí se torna mucho más interesante, siguiendo a Didi-Huberman, analizar *Fotos tuyas* desde los diferenciales de tiempo.

De este modo, *Fotos Tuyas* tiene, al menos, cuatro tiempos. El tiempo de las *fotografías/prueba*, que pertenecen a la primera etapa de la matriz fotográfica, aquellas que usaban las Madres en las marchas. El tiempo largo de la ausencia de una persona en la familia (los 35 años, aproximadamente), condensado en la forma de exponer el ritual en torno a las fotos. El tiempo del disparo de esas fotos, marcado por las decisiones estéticas ( Encuadre, color, etcétera) y operativas de Inés, que pone el énfasis en retratar el vínculo familiar, el álbum de fotos (este tiempo, a mi entender, se sobrepone al resto). Finalmente, el tiempo de la recepción pública, a partir del cual el espectador se identifica con el álbum familiar ajeno, entre otras cosas. Podríamos clasificar, infinitamente, distintos tiempos, pero estos cuatro se destacan en la propuesta artística.

A modo de cierre, podemos afirmar que Inés Ulanovsky genera una instancia de reflexión sobre las víctimas de la última dictadura cívico-militar argentina, traspasando ese fuerte impacto inicial que todo espectador siente al entrar en contacto con una foto tipo carnet de un desaparecido, a la cual se le asocia con una función testimonial. Este tipo de operaciones de distanciamiento –tanto focalizar el tema en el vínculo familiar como en generar un relato y un tiempo ficcional– logran que la foto no se agote en el impacto emocional fuerte que generan las pruebas y

los testimonios; sino que ayudan a repensar el presente de esos familiares y, por ende, nuestro propio presente. Como espectadores, nos sentimos interpelados a ocupar, por un momento, el lugar de esas personas; son, como afirma el título del proyecto, fotos *nuestras*.

## **Bibliografía**

- BARTHES, R. (2012). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- BLEJMAR, J.; FORTUNY, N.; GARCÍA L. I. (eds.) (2013). *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LONGONI, A. (2010). «Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches». *Ciclo de Conferencias optativas de acreditación de la Maestría en Historia y Memoria*. La Plata: UNLP.

## **Notas**

- 1 La distinción entre fotos/prueba y fotos artísticas nos resulta operativa para el presente trabajo. Esto no quiere decir que las funciones ficcional y testimonial no convivan dentro de la foto/prueba y de la foto artística.
- 2 Entrevista realizada por la autora en 2014.