

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**TESIS FINAL DE GRADO
Para la Carrera de Historia de Las Artes Visuales
(Con Orientación en Artes Visuales)**

**Tesista: NÚÑEZ MARÍA PAULA
Directora: MARCELA ANDRUCHOW**

Tema/Título del proyecto:

La fotografía como representación de la memoria y las tenciones irresueltas del pasado. En las obras de Lucila Quieto, Marcelo Brodsky y Helen Zout.

Breve descripción/abstract

En este trabajo se analizará la fotografía artística en sus potencialidades para representar la memoria traumática de la dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983). Se tomarán como casos tres ensayos fotográficos de artistas contemporáneos: Helen Zout: "Huellas de desapariciones", Marcelo Brodsky: "Buena memoria" y Lucila Quieto: "Arqueología de la ausencia". Y se estudiará los modos en que sus obras, desde sus procedimientos formales y conceptuales dan lugar a reflexiones posibles respecto la memoria del pasado traumático.

Problema a investigar

La memoria del terrorismo de estado en Argentina es una memoria abierta. La violencia dictatorial ha dejado treinta mil desaparecidos y las consecuencias del horror aún están presentes en la sociedad. En este sentido nos interesa analizar una serie de casos que se proponen hacer representable, legible y pensable el horror. Entendiendo que estas obras se encuentran inmersas en la lucha por la construcción de la memoria del pasado traumático y en contra del olvido.

Estado de la cuestión /Marco teórico

Desde la década de los 80 del SXX, la fotografía se ha tornado un tema de estudio central dentro de la *cultura de la memoria* (Feld y Stites Mor, 2009). Ha tenido un papel preponderante como símbolo y representación de los desaparecidos en el cono sur de Latinoamérica (Langland, 2005). Desde los años sesenta en Argentina, funciona como herramienta de denuncias públicas sobre la violencia estatal, la visibilización de los desaparecidos y los asesinatos. Resultando ser un fuerte referente icónico de la ausencia y un dispositivo artístico eficaz para crear relatos que provoquen reflexiones complejas en la sociedad respecto a la memoria del genocidio y la reconstrucción de identidades de víctimas del terrorismo de estado. De esta manera estas representaciones adquieren sus sentidos simbólicos, de su uso histórico, social, cultural y político, lo cual, hace de la percepción y la representación de imágenes fotográficas ligadas a la memoria de la violencia estatal represiva un "hecho social" (Da Silva Catela, 2013). La ausencia de imágenes referentes al modo secreto y macabro con que los genocidas actuaron y llevaron a cabo los secuestros, las torturas y la desaparición de los cuerpos, le otorgan cierta entidad a las fotografías personales y familiares, ya que se vuelven la única forma de reconocer y dar entidad a los desaparecidos (Bystrom, 2009).

Pero toda imagen que intenta visibilizar hechos traumáticos del pasado se enfrenta la dimensión *irrepresentable/representable* del horror (Burucúa y Kwiatkowski, 2014). Sucesos de tan extrema violencia, como lo fue el genocidio perpetrado por la dictadura en Argentina,

se han presentado ante el mundo académico como algo inaccesible para la razón (Burucúa y Kwiatkowski, 2014)¹. Han puesto a prueba todas las categorías representacionales, analíticas, conceptuales, teóricas, retóricas y estéticas existentes; abriendo profundos debates respecto a los *límites de la representación del horror*², y en ese marco el arte adquirió un lugar como camino divergente -entre otras disciplinas- para transmitir y pensar los hechos. Pero la representación gira en torno a dilemas contrapuestos: la necesidad de verdad (como algo imperativo) y la opacidad del tema y el lenguaje (Friedlander, 2007).

Ante el discurso de lo *Irrepresentable*³, George Didi-Huberman (2003) afirma que si el genocidio fue algo pensado y planificado en consecuencia también debe ser algo pensable. Para el autor las imágenes fotográficas se enfrentan a la *imposibilidad* de representar verazmente los sucesos, pero más allá de sus limitaciones perceptivas y objetivas abren un camino como testimonio del horror y refutan el argumento de lo *inimaginable* o *irrepresentable*⁴. Y aunque lo que ellas nos muestran -en su recorte parcial y fragmentado del mundo- sea demasiado poco en relación a lo que ya sabemos respecto del horror, sus recursos metafóricos -evitando la literalidad que en muchos casos genera rechazo- dejan lugar a la imaginación y posibilitan reflexiones más complejas y emotivas que los datos estadísticos y los relatos históricos.

Para Saul Friedlander (2007) el arte puede proporcionar un desplazamiento espacial, un distanciamiento estético de los márgenes narrativos que dejan sin decir lo *indecible*, de manera que "... la realidad puede expresarse con toda su rigidez pero ser percibida mediante un filtro: el de la memoria (distancia en el tiempo)..." (Pg.:41-42). Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski (2014) afirman que lo inefable del horror se hace factible cuando pasa del plano *imaginable* a lo *imaginario*, tomando la idea de Ernst Van Alphen, plantean que el arte mediante sus efectos es capaz de *re-editar* y *re-actualizar* los eventos para los espectadores y superar la instancia de lo *irrepresentable* a lo *representable*. Así el horror, la

¹ Los autores realizan un estudio sobre las complejidades que implica a la representación de sucesos límites, la Shoah se plantea como una enormidad tal que trajo una nueva figura de derecho penal internacional: el crimen de genocidio. Y propone un marco que da criterios para abordar otras masacres históricas y sus representaciones, como por ejemplo las dictaduras en Latinoamérica, el genocidio Armenio, etc. (Burucúa y Kwiatkowski, 2014).

² La recopilación teórica de Friedlander (2007) apunta a reflexionar sobre la complejidad de la representación del holocausto judío que puso en jaque todas las categorías analíticas y representacionales. Atraviesa diversas disciplinas: la historia, el arte, la literatura, la filosofía y la epistemología. Las líneas de discusión más problematizadas podrían sintetizarse en tres dilemas esenciales y complementarios: lo estético, lo ético y lo político. Imposibles de abordar en su complejidad y extensión en ésta acotada tesina, por lo tanto la atención intentará centrarse en las conceptualizaciones referentes a la representación artística.

³ Los defensores de la *irrepresentabilidad* del horror le atribuían una imposibilidad moral y creían enfrentarse al intento de dar fundamentos racionales a hechos que escapan prácticamente a toda razón. El genocidio no podía ser tema de cualquier escrito ficcional o poético; el único modo posible propuesto era mediante la manera objetiva y literal en la historia para no caer en distorsiones o banalidades. (Friedlander, 2007)

⁴ Didi-Huberman define a los términos "irrepresentable" e "Impensable" como "absolutos" y "triviales" a la vez que lindantes al negacionismo y por lo tanto son inaplicables para él.

pérdida y la irracionalidad que dejan perpleja a la razón y sin argumentos, pueden ser representados, hacerse *legibles* y pensados desde lo artístico⁵.

Las fotografías suelen valorarse por su capacidad de representación certera de la realidad, pero como soporte de discursos visuales de la memoria se destaca su capacidad para reinterpretar, trascender, complejizar, reconfigurar, estetizar y cuestionar la realidad (Sontag, 2006). Lo manipulable y subjetivo aquí, se torna efectivo en función de generar sentidos poéticos o críticos de la realidad, así lo afirma Susan Sontag (2006): “La capacidad de la cámara para transformar la realidad deriva de su relativa debilidad como medio para reproducir la verdad...” (Pg.:160), para la autora es la aptitud misma de la fotografía con su poder visual y la belleza de su lenguaje -más que su tema- lo que permite generar la empatía (Sontag, 2003). En un sentido similar, Didi-Huberman (2003) plantea que el potencial de la imagen fotográfica como modo de representación se encuentra precisamente “...en su impotencia de decir y en un proceso de subjetivación...” (Pg.:66), porque aunque ellas no pueden explicar lo sucedido, lo que sí pueden hacer es sugestionarnos y forzarnos a imaginar lo *inimaginable*.

Por su parte Samuel Bak (2002) advierte que más allá de ocupar un espacio físico con contundencia, las imágenes llevan en sí sus limitaciones retóricas, porque ellas “...pueden soportar solo un tanto de peso moral...” (Pg.:65)⁶, y aunque pueden llegar a ser más potentes que las palabras demandan de algún modo la expresión verbal. Respecto de esta problemática, Andreas Huyssen plantea que en las salas de museos muchas instalaciones que simulan el trabajo de archivo en la lucha contra el olvido, son capaces de crear relatos complejos que superando sus limitaciones retóricas, fusionan dialécticamente imagen y texto, relacionando la imagen a las dimensiones visuales del recuerdo y al texto escrito con el relato histórico y su dimensión de verdad testimonial, situando al objeto en tiempo y espacio delimitando significativamente (Huyssen, 2013). En este sentido, vale aclarar que la fotografía por su capacidad estética puede considerarse un dispositivo de contemplación capaz de movilizar deseos y activar la conciencia, pero siempre y cuando se encuentren enmarcadas en determinados contextos que dispongan ciertas actitudes, como por ejemplo la conciencia moral y así funcionar como catalizadores de la memoria para las nuevas generaciones (Sontag, 2006).

Las obras a estudiar, se encuentran enmarcadas en un paradigma representacional específico. El giro hacia el pasado que se da a finales del SXX, enfoca su preocupación en la memoria involucrando a todas aquellas naciones que han sufrido genocidios, guerras y

⁵ Pensados limitadamente por las dificultades que conlleva el trauma generado por episodios de tal magnitud y la violencia. (La Capra, 2009).

⁶ “...they can withstand only a bit of moral weight...” (Bak, 2002:65). Traducción: Marcela Andruchow. 2017.

masacres históricas⁷. Se manifiesta como reacción al descontento con los relatos modernos, la inestabilidad temporal y la fractura del espacio posmoderno, el olvido se entiende como un fracaso y la memoria se alza como un mecanismo cultural que necesita fortalecer el presente y sentar bases para el futuro (Huysen, 2010). En ese contexto se reformula el modo de pensar y representar la memoria, tanto conceptual como formalmente. El teórico norteamericano James Young (2000) introduce el término *contra monumento* (*counter-monument*) con el cual identifica una serie de obras conmemorativas que adquieren su sentido oponiéndose a la morfología y los criterios conmemorativos del monumento tradicional⁸ en el espacio público. Para Young el monumento tradicional se impone a la memoria con una retórica realista y una figuración rígida que se contrapone a la naturaleza variable de la cultura y sustituye el *trabajo de la memoria* que debería realizar una sociedad, obturándola para siempre liberando a los sujetos de la obligación de recordar. En efecto, el autor señala una tendencia contra-monumental de obras que recurriendo a novedosas características formales y conceptuales ponen en tensión la recepción de las obras y el modo tradicional de entender la historia y la memoria sujetas a un cambio semántico. Esencialmente se proponen activar un *trabajo de memoria* (Jelin, 2002) referida a hechos traumáticos y a las memorias de las víctimas directas o indirectas, a memorias *anti-heroicas* que surgen como contrarelato de la visión lineal y totalizadora de la historia tradicional (Martínez, 20013). Según Antonio Bentivegna (2008) son esculturas que no buscan el placer estético, “Su fin es provocar una fuerte tensión emotiva y alterar la percepción común de la realidad...” (Prf.:5), son concebidas para irritar e incomodar a los ciudadanos y obligarlos a manifestarse desde el presente.

Por su parte Domingo Martínez Rosario (2013) retoma las características y estrategias del *contra monumento* con las que elabora y define una serie de conceptos y tipologías de obras que -a diferencia de éste- se exhiben en salas de museo y galerías, comprendiendo a un espectador más individual y no a una nación, sin dejar por ello de contribuir a las reconfiguraciones de los procesos de construcción de las *memorias colectivas*⁹ de las últimas décadas. Respecto del tema Andreas Huysen (2010) sostiene la idea que estas

⁷ El giro hacia el pasado se dio a nivel global, pero tiene su antecedente en el marco de los aniversarios de la primera y SGM y el Holocausto. Esto funcionó como un patrón a partir del cual pensar otros genocidios y hechos de violencia extrema, adoptando en cada país y región sus inflexiones particulares. En América Latina está ligado a la caída de los gobiernos de facto y el afianzamiento de las democracias, ubicando a las reflexiones sobre la memoria, el olvido y las violaciones de derechos humanos en un lugar central. Andruchow (2010).

⁸ El monumento es entendido como arquetipo históricamente determinado para materializar la memoria de acontecimientos o personajes históricos en el espacio público. En su configuración original, apuntaban a preservar la identidad de una comunidad y conmemorar hechos representativos coincidentes con determinados relatos históricos, identificados a configuraciones específicas de “lo nacional”. Son parte de una tradición moderna de las sociedades occidentales que adquirió sus antecedentes en la antigüedad clásica y su sentido original ha sido modificado con el tiempo adquiriendo nuevas connotaciones (Andruchow, 2010).

⁹ Maurice Halbwachs (1968) define a la *memoria colectiva* como una memoria adquirida socialmente dentro de grupos minoritarios por consensos, las memorias de otros refuerzan la propia memoria individual y se encuentra en constante reelaboración.

obras de arte contemporáneo logran inscribir con fuerza una dimensión de memoria localizable y que al exhibirse en salas de museo apuntan a un público acotado que es consciente de ella y no a una nación, de modo que se produce una “deslocalización de la memoria del espacio público al museo” que se establece como una nueva vertiente de donde se pueden abrir nuevos debates y reflexiones del pasado.

En relación al marco teórico expuesto se presentan a continuación los conceptos centrales que operarán de herramientas analíticas en los casos de estudio seleccionados. Para lo cual se sigue la propuesta teórica de Martínez Rosario (2013). Dichos conceptos serán definidos a continuación:

-Lo banal y la desmaterialización:

El autor refiere a la utilización de testimonios en diversos soportes y materiales: ropa, enseres personales, fotografías, documentos, muebles, etc., son *objetos banales* aparentemente triviales y descartables que adquieren sentido en su condición de su uso cotidiano y devenir obsoleto. Algunos *objetos banales* contienen una dimensión afectiva, su materialidad exhibe su desgaste de uso y el paso del tiempo, y aluden a sus antiguos dueños. Otros, son elementos violentados rescatados, que remiten en sí a *la banalidad del mal*¹⁰. Puestos en un contexto de exhibición se resignifican como huellas de la historia y de acontecimientos traumáticos.

El concepto de *desmaterialización* es definido en relación a los elementos *banales* que desde su materialidad son utilizados como referentes de algo que trasciende lo espacial, lo temporal y lo material, como índices de la ausencia y evocadores de la memoria¹¹.

-Memorias antih-eroicas:

Refiere a la utilización de relatos, testimonios e historias de víctimas y grupos minoritarios que promueven un trabajo de *contra-memoria*, como construcción de un relato “otro”, recuperando “otra” memoria colectiva¹². Visibilizando recuerdos reprimidos, manipuladas o calladas que buscan un reconocimiento colectivo y político, legitimador de un contrarrelato: una *contra-historia* que se opone a las versiones “oficiales” y las construcciones lineales, univocas y cerradas de la historia. Como acción reparadora de daños causados en la

¹⁰ Martínez toma las reflexiones de Hannah Arendt (1976) quien reflexiona sobre el juicio a Eichmann acusado de genocidio contra el pueblo judío durante la Segunda Guerra Mundial y analiza la personalidad del acusado, su actitud de indiferencia y normalidad frente a la gravedad y crueldad de los hechos que se le imputan, actitud que es definida como *la banalidad del mal* “...ante la cual las palabras y el pensamientos se sienten impotentes.” (Martínez, 2013)

¹¹ En muchas de esas obras se utilizan elementos no físicos como proyecciones de diapositivas y videos, sonidos, humo y agua, juegos lumínicos y de sombras etc., elementos que representan el vacío o las huellas que deja lo que desaparece (Martínez, 2013).

¹² Martínez retoma las ideas de Michel de Foucault para quien “... la *contra-memoria* transforma la historia, da un juicio sobre el pasado en nombre de una verdad presente...” (Martínez, 2013:138-139). Y de Benjamin, retoma la noción de que a través de la experiencia y el relato, la memoria funciona como dispositivos capaz de reconstruir el pasado pero de un modo diferente al que aconteció, otorgándole un carácter de “pasado presente” (Martínez, 2013:265).

identidad personal y colectiva. A esta reconstrucción la define como relatos *antih-eroicos* que ponen en revisión la historia, generan una apertura dialógica entre la historia y la memoria.

-La temporalidad como principio fundamental en las obras conmemorativas:

Esta estrategia se contrapone a la rigidez y perdurabilidad del monumento tradicional en el espacio público, que tenía como fin la transmisión de una memoria cosificada y cerrada. La *temporalidad* actúa -desde la materialidad de la obra- como agente activador del ejercicio de memoria con el propósito de promover una lectura reflexiva y crítica del pasado desde el presente¹³.

Estos conceptos troncales serán apoyados por otras concepciones que serán definidas a continuación, para poder ahondar la especificidad de los casos, aportando recursos teóricos y metodológicos para profundizar en el análisis de las fotografías que son el objeto de estudio.

Las fotografías serán comprendidas como *huellas* (Peirce, 1983) de quienes aparecen en su imagen como algo indicial que genera un fuerte vínculo con su referente y hace inevitable relacionar imagen materializada con cuerpo ausente, como *(re) presentación del desaparecido* (Da Silva Catela, 2009). Y que al pasar del ámbito privado al público y colectivo se tornan material de análisis para indagar en prácticas sociales y políticas que les otorgan sentido y las redefinen en diversos contextos de enunciación¹⁴. Para lo cual será pertinente abordar la fotografía en términos de *territorio*: como espacio concreto demarcable y variable, de carácter metafórico, capaz de generar vínculos y jerarquías, asociado a variedad de criterios, litigios, legitimidades y derechos “a partir del cual pensar el campo de luchas por las memorias sobre el pasado reciente” (da Silva Catela, 2009:342).

Por el carácter de *ilegibilidad* que contienen muchas de las imágenes a analizar, tomaremos las nociones de Walter Benjamin (Didi-Huberman, 2015) con las cuales es posible articular la *legibilidad [lesbarkeit]* de la historia con su *visibilidad (Anschaulichkeit)*, pero no en el sentido simple de *ver*, sino de *saber, conocer*. Para Benjamin el pasado se hace *legible -cognoscible-* en un presente ahora, pero sólo en un tiempo determinado cuando las subjetividades (en archivos, imágenes y testimonios del pasado) se articulan las unas con las otras, en un acto performático se dialectizan y la *cognoscibilidad histórica* se hace presente como una cuestión ética y política. Por su parte Nelly Richard (2000) retoma el

¹³ La memoria es siempre una reedición del pasado vivido a partir del presente (Halbwachs, 2004 [1950]).

¹⁴ La autora se refiere a fotografías pertenecientes a diferentes contextos (familiar, documentos de identidad, documentos de archivo, etc.) que son reutilizadas en contextos diversos: en reclamos en la vía pública, en obras de arte, en denuncias policiales, en casos judiciales, etc., adquiriendo así nuevos modos de significación. Para la autora las fotografías son objetos fuera de lugar: objetos imagéticos que al ingresar en tanto obras o documentos en una sala de museo, pueden ser acompañadas de nuevos epígrafes y variados elementos dando lugar a nuevas intertextualidades.

trabajo de Benjamín, quien estudia el tratamiento de la historia y la representación donde afirma que la fragmentación, el montaje y su relación con la memoria sirven como instrumento para la reconfiguración de la memoria y el pasado, e indagar en las tensiones irresueltas entre recuerdo y olvido, latencia y muerte, revelación y ocultamiento, prueba y denegación, sustracción y restitución.

Enric Mira Pastor (2016) nos propone una serie de conceptos que permiten indagar en la dimensión temporal y narrativa de la fotografía. El autor define el término *éxtasis traumática* aplicado a la fotografía (instantánea), refiere a la cualidad inherente de su capacidad técnica, al registro de movimiento inacabado que genera un estancamiento e impide la continuidad del tiempo, la imagen fija no puede mostrarnos el movimiento del tiempo real adquiriendo una dimensión incompleta e *ilegible*: una *no narrativa*. Esta instancia puede ser superada por la incorporación de procedimientos ajenos a su técnica específica¹⁵, habilitando lo que el autor define como *el campo expandido de la fotografía*.

Los casos a estudiar se encuentran atravesados por esta serie de problemáticas representacionales y serán analizadas a partir de este marco teórico con el fin de echar luz sobre producciones artísticas contemporáneas inmersas en la lucha por las reconfiguraciones del pasado y las elaboraciones de la *memoria traumática* (Freud, 2001; La Capra, 2009) en nuestra sociedad.

Objetivos

Nos interesa analizar una serie de obras fotográficas con las que artistas contemporáneos se proponen representar la memoria de la dictadura cívico-militar, y el modo en que estas obras habilitan experiencias que promueven la reflexión respecto de ella, de la violencia, de los desaparecidos y las marcas que dejó en la sociedad. Comprendiendo que dichas obras se encuentran enmarcadas dentro de los procesos de reconfiguración de la memoria colectiva.

Hipótesis o pregunta de investigación

Dentro del arte contemporáneo hay obras fotográficas que desde su propuesta formal e iconográfica tienen correspondencias con la noción de *contra monumento*, por el modo en que sus recursos plásticos/conceptuales logran sostener una tensión irresuelta con el pasado, evocan la ausencia y promueven reflexiones sobre la violencia y los acontecimientos traumáticos, como también suscitan relecturas del pasado.

¹⁵El autor propone la incorporación de recursos como el montaje, las series, las intervenciones digitales, de textos, la organización en series o secuencias, el recurso de los conceptos de archivo y de tipología, la escenificación, etc., constituyendo estrategias de producción artística que abonan el desarrollo de la dimensión narrativa de la fotografía.

Metodología

- Relevamiento de material bibliográfico. Libros, entrevistas y notas periodísticas, catálogos y audiovisuales.
- Relevamiento, recopilación y selección de imágenes.
- Análisis y selección del material teórico y conceptual.
- Análisis formal y conceptual de las obras, sometidas al marco teórico.
- Elaboración del texto.

Índice

- a-** Lucila Quieto: "Arqueología de la Ausencia.". **a.1-** Imágenes posibles. Temporalidad y montaje. **a.2-** Imagen y restitución pública de la identidad.
- b-** Marcelo Brodsky: "Buena memoria". **b.1-** Relato autobiográfico e historias *anti heroicas*. **b.2-** Más allá de lo visual. **b.3-** *Temporalidad y narrativa*.
- c-** Helen Zout: "Huellas de desapariciones". Imagen, temporalidades y archivos. **c.1-** Horror y posibles legibilidades. **c.2-** Lugares del horror. **c.3-** Rostros de la desaparición. *Temporalidades y desmaterializaciones*.
- c.4-** Imágenes de lo inimaginable.
- d-** Conclusiones.

La fotografía como representación de las tensiones irresueltas de la memoria. En las obras de Helen Zout, Marcelo Brodsky y Lucila Quieto.

a- Lucila Quieto: “Arqueología de la Ausencia”

La muestra de Lucila Quieto: “Arqueología de la Ausencia” es el fruto de un trabajo artístico de 3 años (1999 y 2001), que pone en reflexión su historia personal y se propone la “reconstrucción de ciertas realidades ausentes” (Quieto, 2011). El proyecto comienza con un sentido autobiográfico, la inexistencia de una imagen junto a su padre¹⁶ produjo una necesidad que motivó el desarrollo de su obra: “Había pocas fotos del último periodo de vida de mi padre y pocas fotos donde estuvieran mis padres juntos. Esas imágenes en el álbum familiar, que son el relato que va trascendiendo en la historia de las familias y las generaciones, faltaban en mi vida. Y eso me generó una angustia durante muchos años, hasta que la pude resolver con el recurso de la fotografía” (Máximo, 2 de Mayo de 2014). De este modo se inicia su búsqueda “arqueológica” en los álbumes familiares: en los rostros de sus parientes, de sus abuelos, de sus hijos y sus nietos, intentando encontrar en ellos rasgos físicos de su padre. Pero esa inquietud que parecía individual pasó a ser de interés grupal cuando se propuso convocar a otros hijos e hijas¹⁷ de desaparecidos, dando inicio a esta serie de 35 fotografías en blanco y negro con un sentido más amplio y colectivo, involucrando otras 12 historias para enfatizar la idea de que hubo una generación completa desaparecida y desarrollar un retrato colectivo de identidades mutiladas y disgregadas (Quieto, 2011).

a.1- Imágenes posibles. Temporalidad y montaje.

Las fotografías que se utilizan en la producción de sentido en esta obra, pertenecen a un *territorio* definible (Da Silva Catela, 2014): al de lo cotidiano y familiar, al de la caja de recuerdos que para los familiares de desaparecidos se tornan objetos atesorados y adquieren una dimensión afectivo-testimonial muy importante. Según Susan Sontag “...las imágenes de quienes ya no están exorcizan algo de la ansiedad y el remordimiento que genera su ausencia...” (Sontag, 2006: 36). Son *objetos banales* con un potencial icónico que crean un fuerte lazo con su referente desaparecido. Estas imágenes, se exponen como símbolos de la ausencia que en su materialidad, sus bordes ajados y sus pliegues

¹⁶ Carlos Alberto Quieto era el nombre del papá de Lucía Quieto, falleció tiempo antes de que ella naciera, asesinado en agosto de 1976 durante el terrorismo de estado.

¹⁷ Mediante una convocatoria en la sede HIJOS Capital Federal, bajo la consigna: “Si querés tener la foto que siempre soñaste y nunca pudiste tener, ahora es tu oportunidad, no te la pierdas, llamame” (Longoni, 2010:276). Con el mismo criterio crea cada una de las imágenes, decidiendo junto a las hijas e hijos los detalles para lograr que cada uno pueda vivenciar por un momento esa situación imposible congelada en el tiempo por una fotografía.

evidencian el paso del tiempo y llevan inscriptos las huellas de sus antiguos poseedores. Para Ludmila Da Silva Catela (2009) “Hay un sustrato cultural y político compartido y establecido entre la memoria y los desaparecidos, sus recuerdos y las fotografías en blanco y negro.” (Pg.:338). La autora considera que el uso reiterado de este tipo de imágenes en el pecho de las Madres en sus marchas de reclamo, en intervenciones en espacios públicos, en archivos e investigaciones judiciales, generaron un vínculo indisoluble, como símbolos de la desaparición que lleva implícito una dimensión temporal, por lo tanto adquieren una dimensión que remite a un antes y un después del paso del tiempo.

Mediante la técnica del montaje fotográfico la artista logra introducirse en antiguas imágenes de la vida familiar para forzar la creación de un recuerdo muy deseado, pero imposible. Utilizó fotografías en formato diapositiva que proyectó sobre una pared incluyéndose ella misma en la escena, para luego ser fotografiada de modo que su propia imagen quedara incluida en la nueva representación, dando lugar a la recreación de nuevas escena del pasado (Fig.:1). De esa manera, la superposición de *temporalidades* permite alterar ciertas condiciones establecidas de las experiencias registradas anteriormente. La *inmaterialidad* del haz de luz que proyecta sobre la pared las fotografías de los padres desaparecidos suscitan la ausencia y mediante ese proceso mecánico deviene una mera ilusión similar al recuerdo de la memoria. Mediante este acto performático Lucila Quieto intenta reconstruir ficcionalmente un pasado que le fue negado (Fig.: 2).

La artista, considera ese encuentro entre hijos y 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.’” (Longoni, 2011). Como afirma Susan Sontag (2006) el instante en que la cámara capta la imagen se torna “...una dramática manipulación surrealista de lo real.” (Pg.:26). Aquí las imágenes funcionan como una duplicación fraudulenta de la realidad, como la alucinación de un sueño o el cumplimiento imaginario de un deseo, que da lugar a la creación de un nuevo recuerdo, a un espacio de reencuentro con lo ausente para afrontar la falta (Fig.: 3).

A su vez, desde su *tangibilidad*, los retratos de los padres dan cuenta de su existencia y funcionan como demostraciones de historias de vida reales. Como lo afirma Da Silva Catela, las fotografías de personas desaparecidas transportan formas de comunicación y diálogo, ya que en el ámbito familiar son atesoradas por materializar la imagen del ser querido ausente, en la sala del museo se tornan *objetos fuera de lugar* donde adquieren otro nivel de significación, posibilitando una asociación que involucra dialécticamente: “imágenes fotográficas”/“cuerpos asesinados y desaparecidos”. Actuando como símbolo que une indisolublemente ambos conceptos: el de “imagen” y el de “cuerpo”, son inseparables en la obra porque juntos generan una referencia a la desaparición (Da Silva

Catela, 2009). En los espacios públicos, las fotografías familiares y su configuración de “pseudo presencias” en el hogar, funcionan como “evocaciones públicas” y “signo de ausencia” que contienen a la vez el reclamo y el dolor de sus familiares (Sontag, 2006:33). Esta ficcional recreación se expresa en la sala de un museo como pregunta abierta, como denuncia de la desaparición, de historias de vidas trucas y como lucha contra la *desmemoria*.

Más allá de lo ficcional o cotidiano que encontremos en ellas, estas imágenes conllevan “la banalidad del mal”, porque algo del pasado traumático y violento permanece latente en ellas, son las huellas de experiencias ocultas que no tuvieron la relevancia suficiente en el discurso histórico dejando al margen los derechos de las víctimas (Martínez, 2013). Y al ser rescatadas y trabajadas desde su carácter de objeto *banal*, se toma su supuesta intrascendencia material para rescatar estos recuerdos cohibidos y transportar eventos del pasado al presente para reconfigurarlos (Fig.:4). Esas cualidades le permiten a la obra transmitir a la sociedad historias pequeñas, íntimas y dolorosas desde la sala de un museo con absoluta franqueza y liviandad, para generar un espacio de comunicación con un público específico que finalmente terminará de dar sentido a la obra, porque como lo afirma David Freedberg (1992) “el poder o eficacia de las imágenes se debe a un a cierta identificación entre el que la mira y lo que representa.” (Pg.:23). De ese modo, fotografía, *temporalidad*, *materialización* y memoria adquieren un significado preciso y una interrelación compleja, en la que la fotografía funciona como “soporte material del recuerdo” para quienes la observan y para quienes vivieron ese momento, y como “vehículo de memoria” cuando se parte de una reconstrucción de identidades desde el presente en la que participan quienes vivieron esa experiencia como quienes no la vivieron (Da Silva Catela, 2009).

El procedimiento técnico de la obra se reitera en cada una de las imágenes, el montaje fotográfico implica la superposición de *temporalidades* que promueven la acción mnemónica en la obra que reconfigura la historia y la memoria. Mediante una compleja dialéctica temporal se ponen en relación el tiempo pasado que se rememora y el tiempo presente desde donde se ejerce el recuerdo, que promueve la nueva producción de sentido para el futuro (Martínez, 2013). Muchas veces nos obstinamos en repensar eventos del pasado con el fin de guiar nuestras experiencias en el futuro (Andruchow, 2015). Lo cual es factible, siempre y cuando, esas reconfiguraciones generen sus efectos concretos en el presente y permitan sostengan una continuidad con el futuro (Feld y Stites Mor, 2009).

El proceso que activa la reflexión sobre el pasado en esta obra, implican reparar fundamentalmente la dimensión *temporal* y el montaje. Es el artilugio artístico mediante el cual se *re-edita* la realidad, se reconfigurar el tiempo y el recuerdo, otorgándole un nuevo

carácter material, mnemónico y votivo. El *trabajo de memoria*¹⁸ es activado en el espectador por la evidente acción superpuesta del registro fotográfico; las imágenes en su composición formal no ocultan el artificio de su producción, ni tampoco busca montar la escena como realidad (Fig.:5). La turbiedad e impureza de esos recuerdos es retenida visualmente en favor de un ejercicio crítico de la memoria. Aquí los tiempos son develados, precisamente para activar la percepción de quien observa escenas en las que distintos tiempos conviven forzosamente recreando imágenes, en algunos casos muy caóticas, que vienen a denotar las contradicciones del presente para poner en cuestión la realidad.

Son fotografías extrañas para cualquiera que no esté interiorizado en su relato; padres e hijos parecen tener la misma edad, niños de antes que son adultos ahora y aparecen como fantasmas que alteran y turban la escena. Cuerpos representados sobre cuerpos, rostros sobre rostros (Fig.:6), siluetas, sombras y perfiles que se buscan y se encuentran para recrear imágenes de ensueño (Fig.:7). Las escenas ficticias habilitan el encuentro de gestos, sonrisas y miradas (Fig.:8) hacen reconocibles los rasgos faciales de parentesco que restituyen identidad e intentan restablecer los lazos afectivos y sociales.

a.2- Imagen y restitución pública de la identidad.

Cada una de estas imágenes conllevan, como en muchos otros casos de búsquedas personales de identidad, la expresión de una forma de resistencia en contra de versiones oficiales del pasado y como reclamo de una memoria reprimida a la vez que tienen el propósito de dar reconocimiento al individuo dentro de un contexto histórico y social más amplio. Estos procesos de construcción de la memoria dependen del presente y de un contexto de referencias que permita sacar a la luz el pasado para ser revisado. (Martínez, 2013). Aquí las fotografías exhiben los rostros de los familiares desaparecidos superpuestas a las de sus hijos en la actualidad y complementan sus limitaciones enunciativas con un epígrafe que denomina lo respectivos nombres y apellidos¹⁹, datos de la militancia y del momento de la desaparición de las víctimas, otorgando menos relevancia a los hijos de los que constan muy pocos datos: nombre y profesión. La idea de Lucila era contextualizar la vida del desaparecido en una biografía interrumpida por la desaparición forzada (Quieto, 2011).

En este sentido, las imágenes denuncian la imposibilidad de un recuerdo por la desaparición forzada del familiar y junto a los textos restituyen la noción de “persona”,

¹⁸ Elizabeth Jelin (2002) define a “los trabajos de memoria” como un proceso social, mediante el cual se interpreta y da sentido al pasado desde el presente. Este es un proceso complejo que puede involucrar a sujetos individuales o grupos sociales.

¹⁹ La utilización de los nombres en las prácticas conmemorativas resultó ser un modelo luego de la Primera Guerra mundial, ya que muchas de los muertos no tuvieron una tumba reconocible y sus nombres eran lo único que quedaba de ellos, en consecuencia, estos fueron resaltados por encima de todo (Winter, 2002).

condensando dos rasgos esenciales para nuestra sociedad: el nombre y el rostro, saca a los sujetos del anonimato de la muerte para recuperar su identidad y su historia (Da Silva Catela, 2009). En este mismo sentido como lo afirma Nelly Richard (2007), recordar y reflexionar a través del arte “los desgarros de la memoria” conforman la visión de una “antidictadura” como un campo de fuerza divergente que contradice al silencio, a los discursos negacionistas y las falsas reconciliaciones. Esta obra, como muchas otras que refiere al tema de los desaparecidos visibilizan imágenes de “...identidades omitidas o tachadas de la historia...” por los genocidas y sus cómplices, por la máquina de “desidentidad”²⁰ que tenía la intención de “...sacar de circulación a determinados sujetos...” y pasarlos al olvido (Richards, 2007:118). Como lo afirma Da Silva Catela, los intentos de ocultar y desaparecer fueron develados poco a poco “...por fotografías de miles de rostros que en diversos lugares y rituales interpelaron e interpelarán aún al pasado, al estado, a la justicia y a la Nación...” (2009:342).

La obra indaga en rastros que constatan historias de vida y lazos afectivos, en el caso de Lucila, la breve relación con su padre que carece de la experiencia vital correspondiente. En palabras de Florencia Battiti (2004) curadora de la muestra: “...ante la falta de imágenes que le permitan constatar su linaje, Lucía decide alterar desde el lenguaje del arte el destino que un estado terrorista le supo confinar, permitiendo recrear esas imágenes tan imposibles como necesarias.”. Su obra pone en juego una no memoria; se recompone fallidamente la imposibilidad de una experiencia de continuidad afectiva -disuelta por la desaparición del/los padres- que no pudo ser. Denuncia el dolor por el quiebre abrupto y el vacío de afecto e identidad de linaje que dejó la desaparición. En su intimidad identitaria nos está mostrando lo deseado y que no fue.

Esta subjetividad es propia de las memorias *antiheroicas*, los testimonios de las víctimas vicarias que no tuvieron voz y necesitan ser materializadas para evitar el olvido y poder ser transmitidas en el terreno colectivo e invocar a la reflexión pública sobre experiencias de un pasado traumático en común y un presente lleno de heridas abiertas. La materialización de estas memorias, en su percepción, suscitan emociones que llevan a considerar el sentido de esos recuerdo y de algún modo aliviar el desasosiego generado por la certeza de la fugacidad del pasado (Andruchow, 2015).

A diferencia de otras fotografías, estas imágenes funcionan no como representaciones de una memoria pasada, sino que asumiendo la imposibilidad de un recuerdo del pasado, más bien intentan actuar como una sutura, como la invención de un reemplazo que modifica y reedita los eventos de los otros tiempos para los espectadores en el presente. Ellas exhiben fragmentos de identidades desensambladas, se expresan a modo de parodia que concreta

²⁰ El autor entiende a este término como parte de una estrategia de despersonalización y desubjetivación por parte de los gobiernos militares para llevar a cabo la desaparición.

una imagen ausente del pasado, como una reparación que intenta dar sentido en el presente -como toda rememoración- y el “nuevo recuerdo feliz” (Quieto, 2009) se imprime sobre el anterior reconfigurando el pasado.

Estas obras que proponen la revisión de la historia, activan la disposición de un juego entre tiempo y espacio, materia e imaginación, lo presente y lo ausente en una compleja relación con el espectador que completa la obra (Huysse, 2010:82). Hacen presente el cuerpo sin hallar y sin sepultar que impide la asimilación de la pérdida y sostiene un duelo inacabado, la necesidad de memoria y una temporalidad que se mantiene abierta a ser explorada por la disconformidad que genera (Nelly Richards, 2007).

Desde un enfoque psicológico/psicoanalítico, se podría afirmar que el “recuerdo feliz” que se configura desde el presente, es producto de la motivación que guía las acciones, tienen que ver con la compulsión a la repetición y la negación. Se niega lo sucedido y se busca que la historia tenga otro final: uno “feliz”. Y marca la presencia de una fuerte nostalgia por la pérdida real y de lo no vivido (La Capra, 2007).

Siguiendo las nociones de Pierre Bourdieu, en esta obra “...la fotografía se presta para un ensueño, liberada de sujeciones espacio-temporales y puede asumir, como la imaginación en general, una función de revancha...” (Martínez, 2013:103). La memoria se consolida aquí como un agente que activa la imaginación y como una forma de verdad que devela en los rasgos físicos parentales, las relaciones familiares que afirman la identidad y la existencia en contra del olvido.

b- Marcelo Brodsky: “Buena Memoria”.

“Buena Memoria” es un ensayo fotográfico que se propone como puente generacional para transmitir y reflexionar sobre la experiencia de una generación diezmada por el terrorismo de estado en Argentina, basándose en la emoción afectiva como activadora de la experiencia sensible generando conocimiento real y profundo (Brodsky, 2006). Mediante una selección de imágenes fotográficas recorre la evolución personal y colectiva de un grupo de compañeros del colegio secundario marcados por la desaparición forzada de dos de sus miembros. La propuesta de Marcelo Brodsky (2002) “...demuestra que la historia no solo se configura con datos, sino sobre todo con vivencias personales y que la fotografía actúa en este caso, más que como un acta notarial, como reactivador mnemónico...” (Pg.:3). La obra reconstruye de manera visual un cúmulo de experiencias pasadas con testimonios fotográficos de la vida afectiva y familiar, transitando por distintos momentos y temáticas a las que busca dar un nuevo significado para formar parte de la *posmemoria*, lo cual implica la perdurabilidad en el tiempo de recuerdos y hechos del pasado. Tal acción se conforma en circunstancias políticas, sociales y culturales del presente (con testimonios de testigos

directos e indirectos de esos pasados traumáticos) para instalarse en una memoria social dando lugar a un trabajo más profundo de la revisión del pasado (Martínez, 2013).

Como en muchos otros casos de obras que tratan temas traumáticos de la historia, la elaboración reflexiva que da lugar a la representación sólo es posible gracias al distanciamiento temporal respecto de los hechos (Friedlander, 2007). “Hicieron falta 20 años para que la reflexión sobre nuestra historia pudiera llevarse adelante desde la distancia necesaria para que el apasionamiento y el dolor no lo tiñeran todo” afirma Marcelo Brodsky (2003:11). Con el tiempo el dolor cede paso a las posibles reflexiones y el arte se presta como recurso representacional para llevar a cabo procesos de elaboración de duelos inconclusos (La Capra, 2009).

b.1- Relato autobiográfico e *historias antiheroicas*.

La decisión de realizar un trabajo respecto de su historia personal coincide con el cumpleaños número 40 del artista y su regreso a la Argentina luego de muchos años de exilio en España. Transcurría el año 1996 coincidiendo con el vigésimo aniversario del último golpe militar, iniciando un período de homenajes en diversas instituciones. En este marco Brodsky elabora su muestra²¹ para conmemorar a los desaparecidos del Colegio Nacional de Buenos Aires al que habría asistido de niño.

El punto de partida de la obra fue un retrato grupal de sus compañeros del colegio secundario, titulada: *6ta división del año 1967* (Fig.1), que surgió a partir de su necesidad de conocer el destino de cada uno de ellos. Finalmente convocó a sus ex compañeros para realizar su ensayo fotográfico y les pidió que asistieran con algún objeto representativo de su vida actual, para ser retratados con el (Fig.: 2a, 2b y 3a, 3b). La imagen grupal fue intervenida con inscripciones, tachaduras, grafismos y textos, a la vez, es puesta en relación temporal con fotos actuales de los compañeros sobrevivientes.

Al igual que la obra de Lucila Quieto, el sentido de pasado que es posible construir aquí está en estrecha relación con la aptitud conmemorativa y evocativa de las fotografías, como lo afirma Martínez (2013) la imagen es algo esencial para activar el recuerdo de la memoria. Asimismo, las fotografías pueden actuar como “...dispositivos que registran experiencias pasadas y sirven como soportes para los recuerdos, los sentimientos y las relaciones con los otros.” (Pg.:179). De este modo, la experiencia sensible de esta obra es estimulada al enfrentarnos a una serie de imágenes que son testigos de historia familiar (Figuras: 4 y 5); que condensan una dimensión testimonial y afectiva importantes como huella o resto de la persona desaparecida, como prueba de su existencia ante la sociedad y que al trasladarse a una sala de museo adquieren nuevas intertextualidades (Da Silva Catela, 2014). Estas

²¹ La muestra fue realizada específicamente para exhibirse en el colegio Nacional de Buenos Aires, fue titulada “Puente de la memoria”. La misma se completó con textos, cartas, fotos antiguas y videos.

fotografías amateur de carácter familiar son extraídas de su cotidianidad, semejantes a cualquier recuerdo o experiencia propia del pasado y, justamente desde ese lugar común constituyen la nueva configuración. Al mismo tiempo, permiten recrear lo que Ana María Guasch (20115) define como *obras de archivo*, realizadas a partir de la *secuencialidad*, la *serialidad* y *fragmentación*, para dar una nueva forma a la memoria.

La obra, a parte de la fotografía principal grupal, se divide en series de imágenes: los retratos individuales de sus ex compañeros, una breve secuencia de “Claudio”, y repara con más énfasis la historia de personajes con los que seguramente el artista sostiene lazos mucho más fuertes, la de su hermano “Nando” y la de su mejor amigo “Martín”. Los tres asesinados durante la dictadura. El artista retoma momentos de sus vidas, pero no realiza una trayectoria biográfica de ellos, sino que el relato se constituye a partir de apreciaciones propias por lo tanto, es una indagación autorreferencial de la memoria.

Como planteamos anteriormente, las fotografías amateur intervienen aquí como representaciones banales que parecen recordar experiencias cotidianas comunes a las de cualquiera que se enfrente a esta secuencia de imágenes, pero conllevan en sí *la banalidad del mal* (Martínez, 2013). Más allá de lo familiar que estas escenas resulten ser, son objetos sobrevivientes de una historia interrumpida de un modo perverso y atroz, la historia que narran se encuentra atravesada por el dolor y el horror. Pero justamente esa liviandad y precaria cotidianeidad irrelevante actúa en esta nueva coyuntura, como cualidad posible de fotografía anual de un “colegio secundario cualquiera” y de “vivencias familiares” que en este caso se torna relevante para hacer consciente la existencia de la vida en un antes de la desaparición, de un antes del exilio, de un antes de vidas que fueron desbaratadas de una u otra forma. Adquieren nuevos fundamentos para pasar a formar parte de fragmentos de un relato histórico más amplio, que interpela a la sociedad haciendo de estas historias ajenas algo que puede involucrarnos. Son imágenes con las cuales la identificación es simple y directa. “...son imágenes de otras épocas con las que tal vez teníamos más cosas en común de las que imaginaba [...] me vi a mí y a mis compañeros y pensé que podríamos haber estado en ese lugar”, afirma un estudiante el Colegio Nacional luego de ver la muestra (Brodsky, 2006:70).

b.2- Un más allá de lo visual.

Los recuerdos del horror pasan por el filtro de la memoria y el tiempo dando lugar a que los márgenes narrativos hagan *legibles* el horror sin hacerlo visible (Friedlander, 2013). En la obra de Brodsky el discurso se dispone dialécticamente entre fotografías y textos, imágenes e historias del pasado y el presente. Andreas Huyssen (2009) plantea que entre la retórica de la palabra y el poder de la imagen siempre se le ha otorgado una jerarquía superior a la primera, aun así las imágenes son necesarias para recordar traumas sociales de la historia,

porque no hay memoria sin imágenes aunque ellas no puedan proporcionarnos toda la verdad y eso es algo que tienen en común con las palabras. Para Huyssen, imagen y escritura conllevan una relación complementaria²² y propone considerar a la palabra y a la imagen entrelazadas en la práctica representacional de la memoria. En la obra de Marcelo Brodsky este recurso se da de manera concreta: “cuando las palabras fallan, puede entrar en escena una imagen, y cuando las imágenes resultan opacas las palabras pueden revelar un significado oculto o un contexto complejo.” (Huyssen, 2009:17). Entonces, los recuerdos de momentos felices, de la historia familiar y las vivencias cotidianas son materializadas en imágenes fotográficas, mientras que la añoranza por los que ya no están y lo *inmostrable* del horror se hacen presente mediante la palabra escrita. Y se trasciende la opacidad visual develando los rastros que dejó la violencia del terrorismo de estado: “a Claudio lo mataron en un enfrentamiento”, “Jorge la pasó muy mal y eso lo jodio.”, “Gustavo prefiere no pasar por el pasado”, “Martín fue uno de los primeros que se llevaron, no llegó a conocer a su hijo Pablo que hoy tiene 20 años. Era mi amigo, el mejor”²³. Son algunos de los esgrafiados que se disponen sobre la imagen de los compañeros de escuela. Muchos otros hablan del exilio que brindó la posibilidad de conservar la vida y de reconstruirla. También aparecen los efectos del trauma de haber sobrevivido al terrible episodio del que sus amigos no, la necesidad seguir luchando por medio de la militancia (como el caso de Alfredo), la negación absoluta (como Gustavo o Silvia) y la necesidad del reencuentro.

Horacio González (Brodsky, 2006) afirma que “Es la misma historia colectiva vivida con tanta turbación la que toma por asalto a la imagen.” (pg.:14). Mientras que las palabras revelan la desaparición forzada, los asesinatos y el trauma, las imágenes revelan las presencias de otros, en otros tiempos a la vez que demuestran las ausencias de hoy y hacen sentir que la desaparición puede ser algo muy cercano. Estas imágenes se tornan un espejo en el cual todos podríamos sentirnos reflejados.

A su vez, los datos que aparecen por escrito en la obra permite correr a los desaparecidos del lugar de “víctimas”, del relato que los consideraba como “...objetos de la decisión de otros [...] señores malos que los habían ido a buscar a sus casas, porque los malos son así y hacen esas cosas...” (Brodsky, 2006:22). No se omite el secuestro, ni el asesinato, ni la tortura, ni se deja de lado el cómo eran como sujetos pensantes, comprometidos y

²² Para Huyssen, el lenguaje está asociado con la temporalidad, la imagen con la superficie y el espacio, lo que para el autor está directamente ligado con “la memoria de hechos traumáticos y su apropiada representación”. A la vez, el lenguaje escrito pareciera estar emparentado con el relato histórico, su supuesta objetividad y la comprensión del tiempo humano. Mientras que a la memoria se la considera frágil y se la ubica del lado de la imagen y el espacio, sujeta a la temporalidad y la historiografía ubicada espacialmente. Lo cual hace confluir palabra e imagen con historia y memoria, sin que puedan ser separadas categóricamente la una de la otra.

²³ Fragmentos escritos extraídos de la intervención fotográfica: “6ta división del año 1967”. (Brodsky, 2009:27)

temerarios, la obra se enfrenta a esas versiones de la historia que, como lo afirma Martín Caparrós (Brodsky, 2006), eran y son una forma más de hacerlos desaparecer.

Para Brodsky (Bystrom, 2009) la escritura se propone como metáfora de la violencia perpetrada sobre los cuerpos por parte del estado represor y de una violencia más metafórica sobre el resto de la sociedad: "... la escritura deteriorada e irreconocible, es en sí misma, el lenguaje de la violencia, sus rastros y sus repeticiones." (Pg.:328). En esta acción de ver, escribir y narrar se configuran las imágenes fotográficas para una "narrativa de la historia", mediante ese proceso es el que da paso a que el lenguaje de la violencia - "originalmente ilegible"- se haga legible (Bystrom, 2009). Entonces el texto se activa como dispositivo que intenta dar legibilidad al relato histórico y traumático, para hacerlo comunicable habilitando la posibilidad del encuentro con los otros. A la vez que, los fragmentos escritos junto a las imágenes, restituyen identidad y humanidad, oponiéndose a la censura "...a la abstracción de los sujetos arrancados de la palabra..." y la "...devastación de los cuerpos sin nombre..." (Sneh, 20016:95). Es decir que puede funcionar como denuncia que combate públicamente las estrategias de despersonalización y el vaciamiento de la subjetividad que utilizaron los militares para llevar a cabo sus desapariciones (Richard, 2000:166-167).

b.3- Temporalidad y narratividad.

En palabras de Martín Caparrós (Brodsky, 2006):

Las fotografías de Brodsky fueron quizás el vínculo más claro, el más visible. La fotografía tiene un papel privilegiado en esfuerzo. Se supone que las fotografías no cuentan, muestran, si una foto dice que existimos debe ser que existimos. La fotografía va, por la historia, contra el tiempo: la fotografía es un intento siempre vano de detener el tiempo, de postular errores en su paso. (Pg.:16)

Estas fotografías luchan contra el paso del tiempo y el olvido, contra toda intención de ocultar los delitos. Para Brodsky la fotografía "...con su capacidad exacta para congelar un punto en el tiempo" (Brodsky, 2001), se torna herramienta como dispositivo artístico capaz de convocar la memoria de sucesos puntuales del pasado. Según Martínez (2013) la *temporalidad* es un agente fundamental para activar el sentido de las obras que tratan el tema de la memoria. Siguiendo las teorías de Mira Pastor (2016) es posible interrelacionar el tiempo de la representación a nivel signo en la fotografía y el tiempo de su referente real. Para el autor la imagen fotográfica conlleva implícitamente una *estasis traumática*, propia de su condición de corte radical de la continuidad del tiempo y no puede mostrar el movimiento en tiempo real. Esa *incapacidad narrativa* impide la *legibilidad* de quien percibe,

ya que la *construcción narrativa* de la imagen es un fenómeno inferido por la mirada perceptiva del espectador.

Siguiendo estos argumentos teóricos, el *déficit narrativo* de las imágenes parece ser resuelto en la obra a través de acciones como: la intervención con esgrafiados, la *serialidad*, *secuencialidad* y la *fragmentación*. En la representación signica “*6ta división del año 1967*”, la adolescencia de un grupo de jóvenes es congelada en un tiempo detenido abruptamente por el lente de una cámara que logra plasmar una imagen con definición y nitidez, mientras que el acontecer del tiempo real fluye y el curso de sus vidas siguió su camino con un destino atroz para algunos de los retratados, historias que la imagen fija no puede narrar. Entonces la intervención del texto que se inscribe sobre la imagen (y los textos que acompañan en otros casos) produce una extensión hacia el tiempo presente, en el sentido de que reconstruye las historias y traen a la memoria de hoy algo ocurrido en el pasado. De esa manera la obra logra involucrar a quien percibe activando su reflexión sobre los hechos otorgando la información necesaria, con esgrafiados, marcas circulares, tachaduras e inscripciones acerca del destino de cada uno de los jóvenes. Y por medio de la incorporación de la palabra escrita se desarrolla la *narrativa*, lo incompleto se completa y la fotografía que intenta hablarnos de hechos que transcurrieron en otro tiempo se hace *legible*.

De ese modo, los esgrafiados, la serialidad y la *secuencialidad* con que está constituida la obra, posibilitan que se active la *diégesis*, lo cual implica que una imagen inmóvil como la de una fotografía -por su conformación icónica y composición interna- pueda ser percibida más bien como *cinemática* que como puramente contemplativa, actuando como “...un punto de fuga imaginario: desde el *antes* del tiempo referencial al *aquí* del espacio representado...” dilatando el tiempo de exposición en el momento de la toma de la imagen (Mira Pastor, 2016:64). Desde esa perspectiva, la imagen inicial tomada en 1967 y el corte abrupto del tiempo del registro fotográfico es completado por la serie de fotografías tomadas a los ex estudiantes 25 años después, creando una secuencia de imágenes que intentan continuar el relato de lo acontecido pero de un modo *fragmentario*. Funcionan como un “tercer tiempo diacrónico sostenido” que evita quedar atascado en la “parálisis inherente a la imagen fotográfica” -la *estasis traumática*- aportando una competencia *narrativa* “más-allá-de la imagen” (2016:65)²⁴. Aunque en dos de los casos, la posibilidad de establecer una “secuencia tranquilizadora” similar a la que refiere Mira Pastor, es clausurada por el

²⁴ Según lo afirma Mira Pastor, “el efecto inmediato de esta cualidad estética es atenuar el trauma de la fotografía (instantánea) tornándose significativa para el espectador, quien ya no quedaría noqueado y mudo e imprimiría a la instantánea “una diégesis potencial”, sometidas al empleo de elementos yuxtapuestos de modo simultáneo y que por tanto deben extraer de la transitoriedad de momentos aquel instante “más pregnante”. De esta manera, el espectador será capaz por sí mismo de prolongar con su imaginación una acción que no se agota en lo presentado y que “permita hacerse cargo lo mejor posible del momento que precede y del que sigue”. Pg.:64-65.

accionar genocida del terrorismo de estado que resultó en la desaparición forzada y muerte de dos de los retratados y el exilio forzado de muchos otros.

Entonces, la serie de retratos individuales tomadas tiempo después intentan saldar una brecha temporal en un tiempo sígnico, apelando a las rupturas, discontinuidades y continuidad del tiempo referencial real, como un salto desde un aquí-antes de la imagen de 67 al aquí-ahora de los retratos individuales del 96. Aarticulando una narrativa a partir de fragmentos de historias de vidas y lazos afectivos, demostrando una brecha de tiempo interrumpida forzosamente, continuada 25 años después dando cuenta de las presencias que, inevitablemente, en su conjunto destacan y develan las fracturas, las ausencias y la violencia desaparecedora ejercida por la dictadura.

El relato que propone esta obra se detiene en dos historias particulares: la de “Nando” (hermano del artista) (fig.:6) y la de Martín (el mejor amigo) (Fig.:7). Con ellas realiza dos secuencias de imágenes, cada una de las imágenes congela un instante de la vida en el tiempo, pero en su conjunto pueden leerse casi como en un movimiento cinematográfico que transita por escenas de la niñez y la adolescencia, momentos compartidos en la vida familiar, vacaciones y festejos de cumpleaños entre amigos (Fig.:8 y 9). Es como si el artista intentara reconstruir con estas imágenes los recuerdos que guarda en su propia memoria, sus añoranzas y tristeza. Recrea relatos que se detienen abruptamente en 1976, con una última imagen de Martín en el delta posando con su caña de pescar en mano y el rostro ceñido por la luz del sol (Fig.:10), a la que Brodsky acompaña con unas frases lo recuerda en un sueño perdido en su memoria, su sonrisa y sus complicidades: “...corrimos carreras cómplices, como antes en caminos que iban al mismo lado/ Seguí andando solo/ con tu presencia a cuestas.” (2006:73).

Y la secuencia de “Nando” finaliza con una imagen (Fig.:11) que a diferencia de las otras no tiene nada de *banal*, ni de entrañable, ni cotidiano. Es un objeto rescatado de una situación violenta, un registro de la escena del horror, se trata de un retrato tomado durante su cautiverio la ESMA²⁵. Perturba mirarla porque sabemos que entraña un oscuro secreto, produce estupor porque nos pone ante la realidad de su existencia como prueba. Más allá de todos los intentos por ocultar y destruir los rastros del genocidio, esta imagen sobrevivió al horror y aquí se expresa, como testimonio y huella de algo siniestro. Delata el modo perverso con que los cuerpos fueron subyugados por la violencia militar, mediante el procedimiento fotográfico se los sometía a “la prisión del encuadre, la camisa de fuerzas de

²⁵ La imagen fue tomada por Victor Bastera, obrero de la industria gráfica Argentina sobreviviente al terrorismo de estado y a la Escuela Mecánica de la Armada (uno de los campos de secuestro y tortura más horribles del régimen militar), fue obligado por sus verdugos a trabajar como fotógrafo y en el laboratorio de revelado de la cárcel. Durante los 80 Bastera logró tomar varias imágenes de manera clandestina con el fin de sacarlas y hacerlas llegar a sus familiares, ocultándolas entre su ropa cuando comenzó a tener permiso para salir. Esta y otras imágenes fueron utilizadas luego en los Juicios a las Juntas Militares. (Brodsky, 2003; Burucúa y Kwiatkowski, 2014).

la pose, la sentencia del montaje, la condena del pie de foto” (Richard, 2000:116), estandarizados técnicamente y archivados para ejercer su poder institucional.

A su vez, produce impotencia por la irreversibilidad del tiempo y la imposibilidad de advertirle sobre su cruel destino, aquí la *estasis traumática* de la fotografía se ejerce con toda su dureza, la imagen detiene el tiempo en un instante anterior al triste final que le impusieron sus verdugos. Hoy sabemos que la foto de Fernando Brodsky fue tomada en un CCDD²⁶ y que tanto él como Martín fueron desaparecidos por el terrorismo de estado, con todo lo que ello implica, pero las imágenes sólo nos muestran -y en parte- las circunstancias del horror como lo afirma Didi-Huberman (2003), son un medio insuficiente para transmitir el suceso en su complejidad y completitud, porque lo que sabemos de ellos es mucho más atroz. Pero estas imágenes incitan a *imaginar*, lo que seguramente no quisiéramos ver, lo que desde el punto de vista moral las imágenes no deben mostrar. Aun así estas imágenes deben forzarnos a imaginar, para sostener viva la memoria de hechos que como sociedad no podemos darnos el gusto de olvidar.

Ambas historias quedan truncas, interrumpidas para siempre y la continuidad de su relato en el presente solo se hace posible apelando a la desaparición con imagen que en su materialidad aluden a la *desmaterialización* y la ausencia. A estas últimas imágenes se contraponen la vitalidad y alegría de sonrisas de infantes y de juegos de niños. Y aparece otra secuencia de fotografías en super-8 de Fernando y Marcelo (Fig.: 12) con un texto que acompaña: “jugaban a morir con arco y flecha sin saber que diez años después uno de los dos iba a morir de verdad [...] cuando, a los doce, jugábamos a hacerlo, creíamos que éramos inmortales” (Brodsky, 2006:86). Las escenas familiares surten su efecto al enfrentar al espectador ante tan cercana cotidianeidad puesta en relación con algo tan trágico e irreparable como el asesinato y la posterior desaparición.

La desaparición forzada durante la dictadura en Argentina no solo concluye con el asesinato de las víctimas, sino que incluye el ocultamiento de los cuerpos y quizás allí radique la mayor perversión ya que los familiares no solo sufren la pérdida del ser querido, sino también, la imposibilidad del duelo y la muerte fáctica. De ese modo la desaparición implica una espera eterna y una búsqueda perpetua, y estas fotografías expuestas en una sala adquieren el poder simbólico de peticionar por la aparición de los cuerpos ausentes, a la vez que los reemplazan como una especie de “réplica” o “doble” del original que está esperando ser reemplazado por los cuerpos reales desaparecidos (Bystrom, 2009:317). De esa manera pueden funcionar como denuncia pública y fundar espacios de reflexión crítica sobre la memoria, proponiendo miradas posibles del pasado para nuevas generaciones.

²⁶ Ex Centro Clandestino de Detención y ex ESMA (Escuela Mecánica de la Armada).

c- Helen Zout: “Huellas de desapariciones”. Imágenes, testimonios y archivos.

La obra de Helen Zout propone indagar en las huellas que dejó la dictadura, intentando reconstruir la memoria en una acción que permita drenar el dolor que dejó la represión en su vida y en la sociedad. El horror vivido durante aquellos años por la artista²⁷ produjo un trauma y la fotografía se presenta como posibilidad para expresar cosas que no podía expresar con palabras, encontró en la fotografía un cable a tierra y una forma de vincularse sutilmente con los otros, como un puente. Su obra, a diferencia de la de Brodsky y Lucila Quieto no es autobiográfica, su trabajo se realiza por *desplazamiento* (Piglia, 1999) a partir de relatos y vivencias de otras personas. Atravesar el dolor de otros, implicó también transitar por su propio pasado traumático. Para la artista se tornó un proceso que implicó “...meterme en una noche larga donde atravesé este dolor junto a los relatos de los sobrevivientes...” (Huellas de desapariciones, 2015). En su propuesta artística intenta hilvanar fragmentos que posibiliten encadenar un relato, que recuperen los acontecimientos y padecimientos. Indagar en la trama subjetiva que nos legó el terrorismo de estado (Ulloa, 2007)²⁸, en los hechos que la dictadura intentó ocultar y hacer desaparecer para que no se pudiera articular una narrativa sobre el horror que se vivió durante esos años.

El proyecto artístico llevo 6 años de trabajo (2000-2006), tomó como punto de partida *Los Testimonios por la Verdad*²⁹. En ese marco entrevistó a sobrevivientes y familiares de víctimas que participaron del proceso a los cuales también retrató. Tuvo el valor de recorrer los sitios del horror y registrar imágenes donde la represión, la tortura y la muerte habían tenido lugar. Se propuso registrar el paso de las personas por allí, las huellas de quienes en algún momento fueron desaparecidos, para que puedan reconocer sus propios rastros, construir su propio relato y así cada fotografía atraviesa una historia particular que forma parte de un relato histórico más amplio. En su obra aparece material de archivos policiales, judiciales y de inteligencia³⁰, escraches en casas de represores, excavaciones arqueológicas de restos, análisis forenses y exhumaciones, lugares donde funcionaron

²⁷ Helen Zout fue perseguida por los militares, sobrevivió a un intento de secuestro y tuvo que vivir más de dos años en cautiverio. Tal situación la llevó a perder el habla durante casi 20 años.

²⁸ El terrorismo de estado nos legó una trama subjetiva, la dictadura se desarrolló en base a 4 vectores: secuestro, tormentos inexorables, desaparición y pretensión de impunidad.

²⁹ Vale aclarar que Helen Zout tomó testimonios de dos instancias judiciales, una de ellas fueron Los juicios por la verdad (sin instancia de sentencia porque no eran juicios penales) y otra es la instancia de juicios penales que se inaugura en 2003 con la derogación de las leyes de obediencia debida y punto final. Además de su objeto específico, los “Juicios por la Verdad” representan una relevante fuente de pruebas para los procesos penales por terrorismo de Estado que se sustanciaron y se sustancian en esta y en otras jurisdicciones.” Para mas información visitar página de la Cámara Federal de La Plata: <http://www.cij.gov.ar/nota-14492-CAMARA-FEDERAL-DE-LA-PLATA---JUICIO-POR-LA-VERDAD.html>

³⁰ Esta obra se realizó a la vez que una investigación en el archivo de inteligencia de la Provincia de Buenos Aires, del cual se desprende una muestra denominada “Imágenes robadas Imágenes recuperadas”, algunas imágenes allí exhibidas forman parte de la muestra “Huellas de desapariciones”.

campos clandestinos de detención, autos utilizados en secuestros y los aviones de los vuelos de la muerte.

c.1- Horror y legibilidad.

Su obra forma parte de un proceso que intenta dar lugar a que un hecho histórico y traumático se haga *legible y cognoscible* (Benjamin,), implica un entretejido complejo que involucra imágenes, testimonios y el conocimiento de la verdad en el marco de un proceso social, político y jurídico, lo que Walter Benjamin denominaría como un “tiempo ético”. Para el autor las imágenes de la historia solo pueden hacerse legibles en un “tiempo determinado” cuando es posible hacer visible también su “constitución”, el modo y contexto de producción, articulando historia con visibilidad superando la acción de “ver” por “saber: “cuando las singularidades aparecen y se articulan dinámicamente las unas con las otras...” (Didi-Huberman, 2015:18). A su vez, la obra permite vincular presente y pasado asociados a litigios, legitimidades y derechos a partir de lo cual es posible pensar el campo de lucha por la memoria (da Silva Catela, 2009).

Los juicios son transmitidos por televisión abierta y gracias su masividad consiguieron instalar en la agenda pública y social la “necesidad de juzgar a...”³¹ (Leavy Gardoni, 2015), como también poner en el centro de la escena a las víctimas con nombre y apellido superando la noción del desaparecido “NN” (Feld, 2009)³². Se visibilizan relatos que hasta el momento habían sido política y socialmente reprimidos, los testimonios actuaron en ese contexto como una “verdad localizable”, como instancias subjetivas que se tornaron conocimiento desmitificador de las versiones oficiales del pasado³³, relatadas “desde la perspectiva de los protagonistas más marginales de la historia” (Richard, 2000). Para Verónica Feld (Feld, 2009), este tipo de acciones marcaron un fuerte lazo entre imagen, testimonio y memoria en la Argentina posdictatorial³⁴, los relatos sobre la desaparición forzada “...desafían la carencia de imágenes que provocó el sistema represivo...” (Pg.:78)

³¹ Esta serie de juicios por delitos de lesa humanidad se llevó a cabo en la cámara federal en lo penal Nro.:1 de la La Plata. Adquirió relevancia mundial y es considerada como un hecho cultural en sí mismo, porque condensa un “acumulado histórico” de reclamos y luchas que intervienen en ese presente y se proyecta hacia el futuro, por los alcances de las condenas, las características de los tribunales civiles y de la justicia penal ordinaria. Y finalmente, por la situación contrastante a estos hechos que fue la desaparición en democracia de un testigo clave, desaparecido por segunda vez, Jorge Julio López. (Leavy Gardoni, 2015: 4-5).

³² Además, como lo afirma Verónica Feld habría que añadir la dimensión de legitimidad que le otorga la televisión “...como instrumento cotidiano de acceso a la “realidad”...” (Feld, 2009:80).

³³ Nos referimos a los discursos con que se intentó y se sigue intentando aún hoy, justificar el genocidio durante el periodo dictatorial y durante la democracia.

³⁴ La CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) transmitió por canal 13 un programa titulado “Nunca Más”, en el año1984. Fue la primera comunicación pública de los resultados obtenidos en las investigaciones. Expusieron 8 testimonios que declararon la reclusión y el secuestro clandestino, torturas, secuestros de hermanos y mujeres embarazadas cuyos hijos habían sido expropiados. Los juicios de 1894-1895 también fueron televisados pero redujeron al mínimo su lenguaje evitando hablar de la violencia, su fin sólo era demostrar “la extensión y sistematicidad de las desapariciones.” (Feld, 2009:89)

debido a la ausencia de imágenes documentales y a que el accionar más sangriento de los genocidas se llevó a cabo fuera de la visibilidad pública.

Ese hueco en el relato histórico, esa ausencia de imágenes es la que intenta reconstruir y recrear la obra de Zout a la par de las investigaciones judiciales y, a pesar de la ausencia de muchas otras pruebas fácticas, las marcas y huellas del horror quedaron en la memoria endeble de las víctimas: sonidos, olores, percepciones, imágenes, etc.. Así la memoria se encargó de llenar de sentido los lugares físicos capturados con la cámara, captando los rastros del horror dando figurabilidad visual a las huellas mnemónicas.

Las imágenes como huellas alcanzan su *legibilidad* por los testimonios, ellas pertenecen a una *temporalidad* “ahora” que genera vínculos con una temporalidad “antes” y retomando una concepción Benjaminiana podríamos afirmar que estas imágenes unen al pasado “...como un relámpago en una constelación al ahora...” de la *cognoscibilidad histórica* (Didi-Huberman, 2015:18). Pero aquí las imágenes no actúan como reveladoras de una verdad histórica, sus limitaciones no lo habilitan, esa función la cumplen los juicios, ellas funcionan como agentes activadores de memoria y de la imaginación que permite reconstruir y enfrentar un pasado traumático difícil de procesar para la sociedad. Las imágenes hacen de este hecho algo representable, pensable y transmisible a otras generaciones (Didi-Huberman, 2003).

En este análisis, los testimonios proporcionan una información que los hace parte constitutiva y fundamental del relato de la obra, en el sentido de que imagen y palabra pueden cumplir con lo que Benjamin define como “el punto crítico”. En él la historia es revelada por medio de imágenes “dialécticas” por el “trabajo del montaje”³⁵: en una puesta en relación entre imágenes y testimonios que contextualizan, dan sentido y hacen *legible* el relato histórico concebido como *ilegible* (Didi-Huberman, 2015). De ese modo imagen y testimonio -dialécticamente- constituyen un relato que articula subjetividades a la vez que conocimiento desmitificador que permanecía oculto o puesto en duda para la sociedad. Los testimonios -como *contra-memorias*- al adquirir la condición de “verdad” y de prueba hacen asimilables las imágenes como códigos visuales dentro de un sistema histórico-cultural de referencias, lo que se conoce a través de ellos condiciona las lecturas de la obra y también la forma en que son percibidos esos lugares hoy. De esta manera, las fotografías adquieren un nivel de objetividad que las convierte en elementos poderosos para realizar una revisión y resignificación del pasado.

³⁵ Didi Huberman retoma estos conceptos para realizar sus reflexiones sobre la visibilidad del Holocausto, tomando como objeto de estudio una serie de films con que por primera vez reveló el horror de los centros clandestinos de detención. Encontramos un paralelismo con esta obra ya que imagen, historia y verdad entran en juego de manera similar, a diferencia de que aquí el “trabajo del montaje” se da entre testimonio y fotografía en vez de testimonio y cinematismo.

Muchas imágenes a través de las cuales se intenta leer el pasado traumático son afectadas por lo que Susan Sontag define como “epifanía negativa”, cuando refiere a imágenes que paralizan de estupor a quienes se enfrentan a su dificultosa visibilidad descubriendo en ellas horror semejante (Fig.:1), pero a la vez “..marcan un movimiento de conciencia indisociable de toda experiencia existencial, política y moral...” (Didi-Huberman, 2015:22). Sus cualidades formales y sígnicas “...implican una cierta complejidad al intentar extraer de ellas una legibilidad histórica de esa visibilidad tan dura de sostener...” en su campo de *cognoscibilidad* (Didi-Huberman, 2015:23). Sontag refiere a imágenes capturadas por una cámara que explota la capacidad del artefacto para captar la realidad con un alto grado de fidelidad. Algunas de las fotografías de Zout se encuentran atravesadas en cierto modo por esa “compleja visibilidad”, por la crudeza de los temas y las situaciones reales con las que enfrenta al público. Pero la obra de Zout intenta sortear las características y capacidades técnicas propias del dispositivo, sus imágenes se expresan a través de un elaborado tratamiento de conceptos y un virtuosismo aplicado al trabajo de la técnica fotográfica con el uso particular de determinados métodos de revelado y modos de captación de imagen (la superposición de negativos, veladuras, sobreexposición, fuera de foco, movimiento, revelado en negativo, etc.), dando lugar a una retórica que suaviza la magnitud del dolor acontecido sobre las personas. Y en el acto perceptivo permite infiltrarse en las emociones de quien visualiza las fotos sin atender contra la buena forma y provocar rechazo. De esa manera las imágenes del horror se hacen legibles desde una ambigüedad estética que impide saturar lo que se comunica, se expresan desde lo que muestran y lo que ocultan a la vez, su objeto no es representar la realidad sino intervenir en ella desde la metáfora como sustituto, rechazando la lógica de la representación mimética desvirtuando lo literal sin perder de vista los hechos.

c.2- Lugares del horror.

Las fotografías que componen esta obra no encajan en la idea de los cotidianos *objetos banales* (Martínez, 2013), ellas no fueron tomadas para ser presionadas contra el pecho y conservarlas con devoción, son imágenes atravesadas por experiencias de mucho dolor. Ellas contienen el horror, pretenden registrar las marcas que dejó la desaparición forzada en los sobrevivientes en los lugares donde transcurrieron los hechos. Entre juegos de luces y sombras pueden leerse, y de manera recurrente a lo largo de la obra, figuras fantasmagóricas. Presente y pasado quedan capturados por el lente como *temporalidades* superpuestas bajo un halo borroso. En el Centro Clandestino de Arana, la figura de Cristina Gioglio (Fig.:2) parece *desmaterializarse* como abstracción conceptual: “desaparecida”, que vuelve a aparecer tiempo después rodeada de las chatarras que intentan camuflar el lugar de los crímenes de manera impune para relegar todo al olvido. Esa figura fantasmagórica

reaparece en el centro de esa escena como denuncia de la desaparición forzada y como apelación a la memoria para interpelar a la sociedad.

En varios casos la artista recurre a la técnica de fotografiar otras fotografías, pertenecientes a expedientes policiales o judiciales alterando la noción de lo que se muestra en función de una nueva lectura. La imagen de un Ford Falcon (Fig.:3) revelada en negativo para atenuar el impacto de lo que produce leer el epígrafe de la imagen: "Ford Falcon incendiado con dos personas no identificadas en su interior". La fotografía parece ser captada furtivamente, los contornos blancos de un auto se encuentran cercados por un pleno negro que rodea y encuadra la imagen, aunque él parece esconderse es capturado por la cámara como "objeto culpable" (Bayer, 2009), como evidencia que intento ser ocultada "el vehículo de la muerte" se tornó símbolo de la represión y la desaparición forzada de personas.

El interior de un avión utilizado en los "vuelos de la muerte" (Fig.:4) es captado por la cámara en movimiento como en condiciones inoportunas; la imagen recrea una escena atroz: las líneas se desdibujan, las luces se deforman creando siluetas espectrales como si algo inmaterial quisiera tomar forma para evocar las tragedias del pasado, se expresa un temor latente todos saben que "algo murió allí" y por lo que se muestra "algo gime todavía." (Sontag, 2006:38).

Zout registra una imagen de río de La Plata donde fue encontrado un cuerpo no identificado en 1976 (Fig.:5), el movimiento de las olas en las orillas de Punta Lara parecen expresar la perturbación de haber sido testigo de un accionar oculto y el más brutal de la perversión humana: el asesinato y el intento de hacer desaparecer el cuerpo. "el río gritó: aquí devuelvo los muertos que vosotros matáis. Para vuestro futuro." pronunció Osvaldo Bayer ante esta imagen (2009). La imagen congela la escena del horror, es el río fungiendo como tumba, que ya nunca más será el mismo río, porque fue el escenario de una tragedia de un delito de lesa humanidad.

Así las fotografías se transforman en el lugar del crimen y las imágenes remiten a la ausencia, no por referencialidad icónica sino como signo y símbolo (Peirce, 1983), lo que se insinúan en las imágenes y lo que no se ve en ellas, está allí de todos modos: la inmaterialidad de lo ausente, la violencia sobre los cuerpos, los duelos inconclusos y la radicalidad de la maquinaria perversa y devastadora de cuerpos, de nombres e identidades.

c.3- Rostros de la desaparición.

Los perpetradores hicieron de sus víctimas un "colectivo uniforme e indiferenciado" a través de una "distorsión monstruosa": "el desaparecido" fue el concepto utilizado para ocultar su accionar perverso (Burucúa y Kwiatkowski, 2014), Y para Zout: "Los sobrevivientes llevarán durante el resto de sus vidas la impronta indeleble de la desaparición. Ellos y sus espacios corporizan la memoria que ha de transmitirse a las nuevas generaciones." (Página/12,

2006). Las fotografías intentan expresar esa visión entre figuraciones y desfiguraciones, materialización y *desmaterialización*, los rostros de los testigos aparecen en primer plano como sustituto perceptivo y simbólico de la desaparición.

La mirada doliente de Patricia Chabat se dirige a la cámara (Fig.:6), su cara se desdibuja y se pierde entre sombras que enturbian sus rasgos, mientras que el resto de la figura se disuelve como sustancia que se desmaterializa pero deja su marca. El rostro "M" (Fig.:7) se desvanece y se superpone, su mirada se dirige al vacío, hacia el horror del que solo ella fue testigo y dolió en su carne, los rasgos se difuminan casi por completo entre luces y sombras, parecen esconderse como si tuvieran miedo, se esconden y no se dejan ver. El retrato de medio cuerpo de Nilda Eloy es diferente (Fig.:8), la imagen es muy nítida y definida, su mirada es firme dirigida al espectador y aunque el retrato en apariencia se percibe como cierta "normalidad", hay algo perturbador en él. A primera vista se leen delgadas líneas en blanco y negro que se pierden en la superficie de la imagen, pero en una segunda mirada más aguda se descubre que son cabellos, con esta superposición de imágenes se hace alusión a un relato siniestro: el testimonio de un represor, confiesa que uno de los rastros más difíciles de limpiar eran los cabellos y la sangre acumulados en el fuselaje de los aviones utilizados en los vuelos de la muerte (Moreno, 2006) y así lo *inimaginable* del horror da lugar a lo *imaginable* a lo *legible* (Didi-Huberman, 2013).

El retrato de Julio López (Fig.:9) se ha tornado un símbolo, es como lo define Osvaldo Bayer "...un sobreviviente de ayer, desaparecido de hoy." (2009). La desaparición de Julio López se expresa una de las mayores contradicciones en medio del proceso social y político que se estaba llevando respecto de la búsqueda de la verdad y la justicia. Helen Zout intenta caracteriza con este retrato: "el dolor universal del genocidio", "...porque él era un sobreviviente atravesado por mucho dolor, por un dolor que se extiende y que se junta a otros dolores." (Huellas de desapariciones, 2015). Los dolores acumulados durante tantos años de impunidad, como afirma Zout: fueron casi imposibles de transitar, solo a fuerza de férreas convicciones de quienes protagonizaron los hechos, como las que tenía Julio López. Los ojos cerrados de López (Fig.:10) parecen expresar ese dolor, el peso de sobrellevar la vida con tantos horrores en su memoria, la que al mismo tiempo temía perder y trataba de retener con vehemencia recopilando escritos y dibujos (Fig.:8) y el temor de saber lo que sabía y no poder transmitirlo en espacios de la justicia. El testimonio de López -y el de muchos otros- como lo afirma Verónica Feld: era "...una palabra amenazada de ser creída y considerada como "verdad", ya que el relato de los genocidas se había forjado a partir de la negación de la información y la invisibilidad de los cuerpos como herramienta clave.", sumado a esto, por la libertad de la que gozaban todavía sus torturadores (Feld, 2009:86). E implicaba necesariamente un contexto institucional y social legitimador de lo dicho, y la capacidad de la sociedad para escuchar las experiencias límite del horror e imaginar lo

inimaginable cedió de manera muy lenta, tardó 30 años en llegar la articulación de la justicia.

c.4- Imágenes de lo inimaginable.

Muchas de estas imágenes son documentos extraídos de expedientes judiciales, Didi-Huberman plantea que las imágenes como “testimonios”, se valen de la una condición que linda entre un fragmento-relato de verdad (naturalmente subjetivas) pero no son toda la verdad, “...la verdad es mucho más trágica y atroz...” (2013:66). Reconociendo estas limitaciones Zout extrae fragmentos para hacer foco en los detalles y develar las huellas.

Una toma en primerísimo plano, saturada en blanco y negro, capta el orificio de una bala sobre un cráneo, domina el centro de la escena (Fig.:8) exhibido sobre dos manos que se desvanecen en la oscuridad de la imagen. Es el registro de una exhumación y reconocimiento de restos óseos en la morgue judicial, la imagen procura ser más que una evidencia. Aunque como afirma Sontag: las fotografías procuran pruebas y al mismo tiempo que la cámara es capaz de captar la realidad con fidelidad también es capaz de reinterpretarla, en un juego sospechoso “entre arte y verdad” (2006, Pg.:18-19). Este binomio de opuestos rige el uso codificado de estas fotografías, que intentan despertar la consciencia de este hecho histórico de restitución de identidad. La escena es tan dura que necesita ser tamizada por la capacidad retórica del dispositivo fotográfico, las formas de lo que se muestra están resumidas en un tamaño exageradamente ampliado que hace de sus formas algo impreciso, los rasgos no son legibles fácilmente pero cuando son descifrados finalmente la imagen se torna un documento testimonial contundente y mediante la acción retórica del arte: en un parte por el todo la imagen devela la violencia ejercida sobre un cuerpo sin nombre, negado y ocultado por el accionar genocida.

El texto de un expediente se superpone como huella en el rostro de un joven asesinado “devuelto” por el Río de La Plata (Fig.:9), registrado y archivado en un expediente policial como “NN”. Aquí la superposición de negativos permite sintetizar y exponer la dimensión siniestra de la burocracia criminal. El instrumento que los genocidas habían utilizado como mecanismo de control y metodología de la desaparición ahora es reinterpretado, el rostro del joven asesinado y desaparecido es re-capturado por la cámara, en un recorte de primerísimo plano crea una imagen insinuante: se exhibe el rostro con los ojos entreabiertos como metáfora de la mirada de los jóvenes asesinados del ayer, expectante y escrutadora de las acciones del presente.

Un represor se hace presente en la muestra con una imagen rescatada del Archivo de inteligencia policial (Fig.:10). El genocida fue retratado con pistola en mano pero con capucha para ocultar su rostro, de traje y corbata “ya preparados para el festín de la indignidad” (Bayer, 2009), el rostro enmascarado del verdugo y una firma sobre una mancha

de sangre en un expediente judicial (Fig.:11) salen a la luz desde el archivo como documentos de la infamia, como interrogatorio del pasado, contra la “*pulsión de muerte*” y el olvido (Guasch, 2005).

Los crímenes de lesa humanidad cometidos por el terrorismo de estado y la violencia perpetrada sobre la población civil dejaron marcas profundas en la historia y la memoria social. El accionar represor fue registrado y clasificado con la intención de esconder y disimular los delitos, la puesta en escena de Zout echan luz sobre el archivo (Guasch, 2005). Imágenes conservadas con un sentido en el pasado son rescatadas y analizadas para ser reinterpretadas en el presente, hurgando en las huellas la cámara revela en primer plano las marcas del modo aberrante con que los genocidas dieron curso legal a sus crímenes. El proceso que lleva adelante la obra permite activar un nuevo relato, selecciona y re-fotografía imágenes originales de expedientes y archivos judiciales, las superpone a documentos, conserva datos de su epígrafe original para generar nuevas intertextualidades; desmenuzando el material histórico y marginal para poner en revisión hechos del pasado traumáticos ante la sociedad. Develando el archivo en una nueva constelación de significaciones rescatando las marcas y en sus vestigios de representación, para invertir las acciones que intentaron trastocar el horizonte referencial del pasado, “...lo irreconocible en el campo de la visión histórica de la dictadura.” (Richards, 2000:121), entrelazado datos, lugares, detalles y rostros a fin de romper con el extrañamiento causado por lo traumático y lo desfigurado de los hechos.

d- Conclusiones

Se han presentado en este trabajo una serie de casos en los que interviene el proceso artístico para tratar el tema de la memoria traumática del terrorismo de estado, la violencia, la desaparición y la ausencia dentro del seno familiar y social. Para cerrar estas argumentaciones retomaremos la idea central que guía este análisis, la cual se basa en la premisa de que las obras estudiadas pueden ser comprendidas como *contra monumento*³⁶. Por tal razón será pertinente retomar las atribuciones específicas del concepto, con las cuales ésta tipología de obra logra promover el sostenimiento de una tensión permanente en relación al pasado y la memoria. Como lo plantea James Young el *contra monumento* se corre de la forma tradicional conmemorativa que clausura la acción de la memoria y genera una forma diferente y compleja de relacionarse con el espectador que visualiza. El énfasis de esta propuesta conceptual y tipológica se centra en la dimensión experiencial que

³⁶ Con la salvedad de que lo hacen en salas de museo y no en el espacio público, como fue aclarado en el inicio del trabajo.

habilita a partir de la utilización de determinados conceptos, acentuando su significación a través de su objetualidad.

Las obras proponen un desplazamiento temporal, empleando la capacidad de la fotografía para capturar eventos puntuales del pasado y retenerlos materialmente para ponerlos en relación con el presente. La idea de pasado y de ausencias en el presente están unidas indisolublemente a la materialidad de los objetos sígnicos con que estas obras se expresan, y es la relación que poseen las fotografías con el mundo exterior la que permite generar el vínculo con los espectadores -que se da siempre de un modo particular y subjetivo- para llevar a cabo el *ejercicio de memoria*. Por lo cual estas fotografías pueden manifestarse en la sala de un museo en contra del paso del tiempo y permiten volver la mirada hacia atrás en la historia para identificar los horrores cometidos y promover de algún modo acciones de rememoración en contra del olvido. Planteando una temporalidad irresuelta que expone la memoria abierta al escrutinio en el presente por la perturbación y la disconformidad que genera.

A su vez, la cualidad mnemónica y votiva de la fotografía le proporciona a estas obras la capacidad de comunicar y transmitir la propia mirada de afecto de los artistas respecto de sus memorias y, desde la empatía, promover procesos de identificación positiva y reflexión en el espectador. La selección de imágenes y sus efectos artísticos dan lugar a una relación perceptiva evitando una instancia de inquietud de zoom con la memoria. Quien observa, a primera vista se encuentra con imágenes aparentemente triviales pero a medida que se sumerge en el relato se introduce en uno de los hechos más siniestros de nuestra historia.

Lo cual posibilita activar una acción que convoque al espectador para atravesar una experiencia que parte del plano de lo sensitivo y emotivo hacia lo cognitivo, y luego trasciende hacia lo histórico material, sosteniendo la tirantez con el pasado violento sin hacer evidente ni visible el horror.

Estas obras rescatan las marcas que dejó la dictadura y lo hacen desde un lugar que no es evidente, en la visualidad con que se manifiestan son muy sutiles, a partir de un elaborado tratamiento estético, conceptual y técnico de las fotografías, aluden a la desaparición, a la violencia sobre los cuerpos y la sociedad, a los muertos sin enterrar y a los duelos inconclusos. El avión que registra Zout, el falcon o el río, podrían ser el registro de un lugar u objeto cualquiera, pero el epígrafe aporta el dato, el horror es develado por la acción dialéctica imagen-texto (Huyssen, 2013; Didi-Huberman, 2015). La fotografía grupal del colegio secundario puesta en relación a los retratos tomados 29 años después, las escenas familiares y momentos compartidos entre amigos, develan la desaparición y el dolor por las pérdidas, dejando fuera de los márgenes narrativos de la imagen lo *inmostrable* del genocidio (Friedlander, 2007).

Dan *legibilidad* a un horror inconmensurable, imposible de ser afrontado sin la intervención del recurso artístico, son imágenes impregnadas de realidades y dolores tan profundos que observarlas implica atravesar sensaciones muy complejas y oscuras que de otro modo sería demasiado arduo y atezado transitarlas. Es la intervención de elementos ajenos al dispositivo fotográfico la que da lugar a una complejidad de saberes y emociones que habilitan un espacio de inmersión en la memoria para poder llevar a cabo el proceso de revisión profunda de los eventos del pasado.

El montaje (imagen/texto), en el sentido en que está tratado en las obras, recupera las ideas de Benjamin (Didi-Huberman, 2015) para quien la imagen fotográfica necesita de elementos indiciales como el texto, para orientar la narrativa y poder anclarse en un significado. En las obras, imagen y texto mediante, la memoria se transforma en recuerdo y se materializa en representación para poder ser experimentada y leída. La promoción de sentido se da a partir del empleo de elementos yuxtapuestos de modo simultáneo, la relación dialéctica imagen/imagen, fotografía/texto (acompañando o interviniendo las imágenes con esgrafiados, epígrafes, poesías, datos de la historia y testimonios de víctimas), permite articular múltiples singularidades. Y así los artistas ofrecen al espectador las imágenes y la información del pasado que se necesita para enfrentar la compleja visibilidad del relato histórico y poder ser interpretado, entablando un diálogo con la memoria desde un lugar crítico.

La palabra escrita junto a la imagen, así como la *fragmentación*, la *serie*, la *secuencialidad* de imágenes en la *obra de archivo* de Marcelo Brodsky y el montaje de escenas y temporalidades superpuestas que proponen Lucila Quieto y Helen Zout, promueven el campo expandido de la imagen y hacen posible enfrentar el tiempo sígnico plasmado en la imagen a un tiempo referencial real (Mira pastor, 2016), para rescatar historias de vidas trucas, lazos sociales afectivos y pensar en la vida en un antes y después de la desaparición, del exilio y la muerte. Sumando nuevas capas de sentido a la imagen complejizando la visualidad dando lugar a que el espectador pueda prolongar desde su imaginación una acción que no se agota en lo que se muestra o se nombra y apelar a esa imaginación que permita *hacer pensable* el horror, por lo tanto, *cognoscible* (Didi-Huberman, 2015).

Son obras motivadas por la necesidad de revisar el pasado “a contrapelo”, inmersas en la búsqueda de la verdad y la justicia. Los testimonios personales de víctimas que aparecen por medio de la palabra, adquieren cierta objetividad y se tornan un código visual reconocible dentro de un sistema social de referencias culturales e históricas, para reconstruir narrativas y promover un compromiso moral con la historia y la memoria. En este sentido, estas obras proponen experiencias que derivan en algún tipo de conocimiento crítico y revisionista de la historia adquiriendo así un carácter ontológico. Estas fotografías

se expresan como contrarelato del discurso de la represión, como instrumento visual eficaz en función de exponer públicamente el ocultamiento de determinados hechos que sólo la cámara podía denunciar, por su carácter de registro objetivo y documental. Ponen en circulación fotografías de archivo (con su epígrafe original) y datos ocultos para la sociedad, develando de algún modo el método de control represivo al que eran sometidos los cuerpos; subyugados por la masificación técnica y calificadora del objeto fotográfico, utilizado por los genocidas como máquina incisiva y coercitiva de desidentidad y estereotipación de la desaparición. Para que el propio intérprete pueda reconocer y leer los signos con que se constituyó un relato para ocultar los brutales atropellos a lo humano y llevar a cabo un plan radical que hizo de los cuerpos algo desechable, y que asimiló la desaparición forzada de personas a un universo sin representaciones visuales y sin nombres. Que distorsionó el campo referencial de la memoria en horizonte extraño y desfigurado de hechos traumáticos y violentos.

Aquí el arte es utilizado como herramienta que intenta rescatar los residuos del pasado para reconstruir y unir un cúmulo de referencias opacas, disgregadas y solapadas. Las fotografías, con su poder evocador de las ausencias y de imaginario "documental", vienen a llenar esos huecos del relato histórico para revelar ante el espectador los cuerpos, los rostros, las identidades mutiladas y exponer la dimensión siniestra de la burocracia criminal de la dictadura. Y como denuncia pública de la desaparición y de una herida histórica que no cierra, por la ausencia y la muerte, por la espera perpetua de los cuerpos sin enterrar que impiden el desarrollo socialmente concebido del proceso de duelo.

Son obras contra-monumentales que se oponen al relato histórico linealmente constituido y sellado, se oponen al silencio, al negacionismo, a la impunidad. Que convocan al espectador a involucrarse en la reflexión de tensiones irresueltas entre la memoria y la historia, porque no son obras cerradas, ni tranquilizadoras, no están realizadas para complacer estéticamente. Ellas se proponen movilizar el interior, para inquietar, para perturbar y en algún punto poder conectar con una historia terrorífica sin saturar esa experiencia y desafiar a los sujetos a no olvidar. En este sentido, funcionan como campos de fuerzas divergentes que despliegan temporalidades en discordia para dramatizar la memoria y abrir el pasado a las contradicciones del presente, en un intento de dar sentido a ese pasado irresuelto.

Estas revisiones autorreferenciales del pasado se tornan importantes herramientas testimoniales para trabajar la memoria individual en un contexto social y cultural más amplio. Aunque estas obras retoman la historia de las personas puntuales que desaparecieron y son homenajeadas y visibilizadas, permiten introducirnos en una globalidad de un momento de época. Estos testimonios íntimos y particulares se exponen como fragmento y ejemplo de una generación completamente diezmada. Y más allá de ser

un recorte parcial y subjetivo, los testimonios son útiles para dar sentido a los acontecimientos del pasado y sacan a la luz relatos que no formaron parte de la historia oficial, sumando a ésta, nuevas aristas divergentes y enriquecedoras que proponen nuevas miradas posibles del pasado y en contra de una lectura única y direccional del historia. Aportando datos que permanecían ocultos a la sociedad, mediante un acto artístico se le otorga relevancia como legítimos testimonios visuales, para formar parte de una memoria social, que permite hacer un trabajo más profundo y complejo de la revisión de la historia que los datos puramente objetivos y estadísticos.

De este modo es posible afirmar que el arte y la fotografía se tornan un lugar idóneo en el que la memoria puede ser representada, comunicada, compartida, revisada y reelaborada. Desde una tensión permanente que no deje lugar al olvido social, promoviendo la fundación de espacios para la construcción de memorias individuales y colectivas, dinámicas y críticas. Permitiendo llegar a las nuevas generaciones con el fin de que puedan abordar la problemática y sus significados, incorporando a éstas una relevancia ética para fortalecer el presente y guiar las acciones del futuro.

Bibliografía

-Andruchow, Marcela. (...) Los otros monumentos. Un intento contemporáneo de resistir al olvido. FAU-UNLP. CRIP.

-Bak, Samuel (2002). Speaking About the Unspeakable: A Lecture by Samuel Bak
International Colloquy about the Holocaust and the Arts, which took place at the European Parliament in Strasbourg, France, October. Traducción: (Marcela Andruchow)

-Benjamin, Walter (1989 [1972]). Discursos interrumpidos, Madrid, Taurus. Traducción de Jesús Aguirre. Disponible en:
http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/benjamin_walter_-_discursos-interrumpidos.pdf

-Benjamin, Walter. Tesis de filosofía de la historia. Disponible en:
<http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/06%20-%20Benjamin%20-%20tesis%20de%20la%20filosofia%20de%20la%20historia%20-%208%20copias.pdf>

-Buck Morss, Susan. Estudios visuales e imaginación global. Disponible en:
<http://antropolitica.uniandes.edu.co/IMG/pdf/EstudiosvisualesBuck-Morss.pdf>

-Burucúa, J. E. y Kwiatkowski, Nicolás (2014) "Como sucedieron esas cosas". Representar masacres y genocidios. Katz Editores. Buenos Aires.

- Brea, J. L. (compilador) (2005) Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización Madrid: Akal.
- Chamizo, D. y Pedro, J. (2009). Variaciones representacionales: Entre lo literal y lo traslaticio. En: Martínez Freire, P. (Ed.), Representaciones. Málaga. Contrastes. (Pg.:15-30).
- Da Silva Catela, Ludmila (2009). "Revelar el horror". Fotografía, archivos y memoria frente a la desaparición de personas. En: Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica. (Comps.) El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la Historia reciente. Paidós SAICF. Bs. As.
- Didi-Huberman, Georges (2004) Imágenes pese a todo, Memoria de lo visual del Holocausto. Paidós. Barcelona.
- Didi-Huberman, Georges (2015) Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia, 2. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos-Universidad del Cine. Traducido por: Marina Califano.
- Freud, Sigmund (1914) Cap: "Recordar, Repetir y Reelaborar" en: Obras Completas. Tomo XII.
- Freund, Gisele. (1983) La fotografía como documento social, Gustavo Gili, Barcelona.
- Freedberg, David. (1989) El poder de la imagen: Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta. Ediciones Cátedra.
- Friedlander, Samuel. (Comps.) (2007) En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final. Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.
- Gamarnik, C. (2012) La fotografía irónica durante la dictadura militar argentina: un arma contra el poder. Trabajo parte de la tesis de doctorado en Ciencias Sociales de la UBA. Disponible en: https://www.academia.edu/5158206/La_fotograf%C3%ADa_ir%C3%B3nica_durante_la_dictadura_militar_argentina_un_arma_contra_el_poder
- Guasch, Ana María. (2005). Los lugares de la memoria. El arte de archivar y recordar. Materia 5. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>
- Halbwachs, M. (2004) Los marcos sociales de la memoria. Barcelona. Anthrope.
- Halbwachs, M. Memoria Colectiva y memoria histórica. Disponible en: http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf
- Hernández-Navarro, M. Á. (2012) Hacer visible el pasado: el artista como historiador (Benjaminiano). Universidad de Murcia. Micromegas. En:<http://web.uam.es/otros/estética/DOCUMENTOS%20EN%20PDF/MIGUEL%20ANGEL%20HERNANDEZ%20NAVARRO.pdf>
- Huysen, A. (2002) En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización, México, FCE, 284 páginas.

- Huysen, Andreas. (2004) Resistencia a la memoria: los usos y abusos del olvido público. Porto Alegre. XXVII Congresso Brasileiro de ciências de Comunicação 30 de agosto al 3 de septiembre de 2004. INTERCOM (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinarios de la Comunicación) En: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3830/pr.3830.pdf
- Huysen, Andreas. (2010). *Esculturas de la memoria de Doris Salcedo*. En: Modernismo después de la modernidad. Editorial Gelida S.A. Buenos Aires.
- Huysen, Andreas. (2009). Prólogo, Medios y memoria. En: Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica. (Comps.) El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la Historia reciente. Paidós SAICF. Buenos Aires.
- Jelin, E. y Langland, V. (2003) Monumentos Memoriales y Marcas territoriales. Siglo XXI.
- Jelin, E. (2002) Trabajos de Memoria. Madrid. Siglo XXI.
- Kossoy, B. (2001) Fotografía e historia. Ateliê Editorial. São Paulo.
- Langland Victoria (2005) "Fotografía y memoria", en Jelin Elizabeth y Longoni Ana (ClLa Escritura, imágenes y ante la represión, Madrid, Siglo XXI de Espana Editores.
- Longoni, Ana. "Prólogo." En: Quieto, Lucila (2011). Arqueología de la ausencia. Casanova Editores. Buenos Aires.
- Lorenz, F. G. (2004). La memoria de los historiadores. Publicado originalmente en: Lucha armada en la Argentina. Buenos Aires, Número 1, Año 1.
- La Capra, Dominick (2009) Historia y Memoria depuse de Auschwitz. Prometeo Libros. Buenos Aires. Disponible en: http://www.hechohistorico.com.ar/archivos/Filosofia_de_la_Historia/dominick-lacapra-historia-y-memoria-despues-de-auschwitz.pdf
- La Capra, Dominick (2007). Historia en tránsito. Fondo de Cultura económica.
- Langland, Victoria (2002) "Fotografía y memoria". En Jelin Elizabeth y Longoni Ana (comps.). Escritura, imágenes y ante la represión, Madrid, Siglo XXI de Espana Editores.
- Martínez Rosario, D: (2013) La Obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.
- Mira Pastor, Enric (2016). Tiempo y narrativa de la fotografía: de la paradoja al campo expandido. Fotociencia: Revista científica del Cine y la Fotografía. E-issn2172-0150. N° 16.
- Mirzoeff, NorA. (1999) Una introducción a la cultura visual. Paidós.
- Pierre, Nora. (1998). "La aventura de Les lieux de mémoire". En: Revista Ayer, N°32, Madrid, Asociación de Historia Contemporánea. Disponible en:http://www.ahistcon.org/docs/ayer/AYER32_02.pdf
- Ranciere, J. (2010) El espectador emancipado. Buenos Aires: Manantial.

- Richard, Nelly. (2007). Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico. Buenos Aires. Siglo XXI.
- Richard, Nelly (2000). "La Insubordinación de los Signos" (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis). Editorial Cuarto Propio. Chile.
- Sontag, Susan. (2006). Sobre la fotografía. Santillana ediciones generales. México. Traducida por Carlos Gardini y Aurelio Major.
- Sontag, Susan. (2004). Ante el dolor de los demás. Traducido por Aurelio Major. Santillana Ediciones Generales. Madrid, España.
- Tagg, J. (2005) El peso de la representación. Barcelona: Gustavo Gili.
- Wajcman, G. (2001) El objeto del siglo. Cap: "Ausencias del S XX". Amorrortu. Buenos Aires.
- Ulloa, Federico. (2007). Falsos y verdaderos demonios. Reflexiones acerca de las tramas subjetivas que el terrorismo de estado nos legó. En: Carpintero, Enrique y otros (2007). Subjetividades y contexto. Matar la muerte. Editorial Madres de Plaza de Mayo.
- Young, J. Cuando las piedras hablan. En: Revista puentes. La Plata. Centro de estudios por la memoria. Agosto 2000. Pp. 80-93. Disponible en: <http://www.comisionporlamemoria.org/revistapuentes/anteriores/paginas/pu1.html>

Catálogos

- Battiti, Florencia (2004). Encuentros frente al tiempo. En: Lucila Quieto. Arqueología de la ausencia. MAM.
- Bayer, Osvaldo (2009). Prólogo. en: Desapariciones/Helen Zout.-1ra. ed.-Buenos Aires. Dilan Editores.
- Caparrós, Martín (2006). Apariciones (prólogo). En: Marcelo Brodsky/Buena Memoria.-4a ed (1997)-. La Marca Editorial. Buenos aires.
- Feinmann, Pablo (2006). Por ahora (prólogo). En: Marcelo Brodsky/Buena Memoria.-4a ed (1997)-. La Marca Editorial. Buenos aires.
- Longoni, Ana (2009). Prólogo. Arqueología de la ausencia/Lucila Quieto.-1a ed.-Bueno Aires. Casa Nova Editores. 2011.

Entrevistas

- Huellas de desapariciones. (2015) [DVD/Video]. Entrevista a: Helen Zout. Centro Cultural de la memoria Haroldo Conti. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=u4h9IGU7MAI>
- Página/12. (2006, domingo, 15 de octubre). La fotografía: Helen Zout habla de su trabajo con testigos del juicio contra Etchecolatz. "Las huellas que la dictadura dejó en López." Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-74508-2006-10-15.html>

-Moreno, María. (2006, domingo 19 de Marzo). Fotografía: "Huellas de desapariciones en el Recoleta. En: Página/12. Radar. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7565-2011-12-18-html>

-Máximo, Matías. (2014, 2 de Mayo). "Lucila Quieto: la fotógrafa de la ausencia". En: INFLUJUS Noticias. Agencia Oficial de noticias judiciales. Disponible en: <http://www.escriitoresdelmundo.com/2011/06/cercania-de-la-ausencia-por-guillermo.html>

-Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. (Abril, 2013). Fotografía. Entrevista a Lucila Quieto. Disponible en: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2013/04/noticias-entrevista-lucila-quieto.shtml>