

Fotografías y desaparecidos: ausencias presentes.

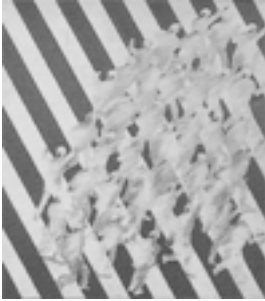
Autor:
Durán, Valeria.

Revista:
Cuadernos de Antropología Social

2006, N° 24, pp. 131-144.



Artículo



Fotografías y desaparecidos: ausencias presentes

Valeria Durán*

RESUMEN

Desde hace ya algunos años, nuevas formas de expresión que brindan creciente importancia a lo visual han sido adoptadas para acompañar las demandas formales de justicia como modo de renovar la atención sobre estos reclamos. La fotografía, ya desde su utilización en las pancartas con los rostros de los desaparecidos en las rondas de Plaza de Mayo hasta los más actuales ensayos fotográficos, ha resultado una forma recurrente de resaltar las ausencias. En este trabajo nos aproximaremos, desde una perspectiva semiótica y etnológica, a tres obras de este último tipo, donde la articulación estética de la fotografía apunta a la (re)construcción en tiempo presente de la memoria y de la identidad.

Palabras Clave: Fotografía, Memoria, Identidad, Desaparecidos, Narrativas

RESUMO

Faz já alguns anos, novas formas de expressão que oferecem maior importância a o visual foram adotadas para acompanhar as demandas formais de justiça assim que renovasse a atenção brindada para essas queixas. A fotografia, desde seu uso nos cartazes com os rostos dos *desaparecidos* nas rondas à *Plaza de Mayo* até os mais atuais ensaios fotográficos, tornou-se numa forma frequente de enfatizar as ausências. Nesta apresentação expomos, num ponto de vista semiótico e etnológico, três obras onde a articulação estética da fotografia aponta à (re)construção em tempo presente da memória e da identidade.

Palavras-chave: Fotografia, Memória, Identidade, Desaparecidos, Narrativa

* Licenciada en Sociología. Becaria Doctoral UBACyT, Instituto de Investigaciones Gino Germani. Dirección electrónica: valevduran@yahoo.com. Fecha de realización: junio de 2006. Fecha de entrega: junio de 2006. Fecha de aprobación: octubre de 2006.

ABSTRACT

In the last few years, new forms of expression that offer growing importance to the visual aspects have been adopted to accompany the formal demands of justice as a way of renovating the attention on these claims. Photography, since its use in signs with the faces of the disappeared in the demonstrations in *Plaza de Mayo* to the most current photographic essays, has been a recurrent form of standing out the absences. In this paper, we will approach from a semiotics and ethnological perspective, to three of this kind, where the aesthetic articulation of photography points to the (re) construction of memory and identity in the present.

Key Words: Photography, Memory, Identity, Disappeared, Narratives

*Seguir andando, solo,
con tu presencia a cuestas.*

Fragmento de *Martin*, de Marcelo Brodsky

Desde la última dictadura militar, las fotografías de los desaparecidos han sido protagonistas de los reclamos de verdad y justicia. Fotos carnet o de reuniones familiares o con amigos, pegadas sobre pancartas, sostenidas por familiares que querían saber qué había sido de ellos en las primeras rondas de Plaza de Mayo, se han convertido en un símbolo de esas luchas. Más recientemente, algunas de esas fotos han sido reutilizadas y resignificadas en ensayos fotográficos, en muchos casos creados por hijos o familiares de desaparecidos, como formas más actuales de resaltar las ausencias. A partir de estos ensayos se intenta borrar, aunque sea por un instante, la brecha inexorable del tiempo para unir el presente con el pasado, para impulsar un encuentro imposible.

Estas obras componen una de las múltiples formas de representación del pasado que, según T. Todorov (2000), son constitutivas no sólo de la identidad individual, sino también colectiva. Es decir, la narración que se hace del pasado performatiza las identidades actuales y, en este sentido, los ensayos fotográficos juegan un papel importante.

Intentaremos aproximarnos a los ensayos fotográficos no desde el análisis o crítica estética, sino desde su dimensión significante. Para esto trabajaremos desde una perspectiva que combina enfoques de la narrativa, la socio-semiótica y la etnografía. En este último caso, y retomando la etnología urbana propuesta por Gérard Althabe, consideramos al investigador no como alguien que se acerca

al campo con el fin de recolectar datos preexistentes,¹ sino como una figura determinante (y también determinada) en el proceso de la investigación. Para el autor, nuestra subjetividad está siempre implicada en dicho proceso.² Además, considerando la postura dialógica de la comunicación de Bajtín, entendemos que el otro es constituyente del enunciado (en este caso visual) y, por tanto, éste sólo está completo con la mirada del/los otro/s.

En este trabajo nos proponemos presentar y problematizar tres obras: *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto, *Buena Memoria* de Marcelo Brodsky y, por último, *Fotos tuyas* de Inés Ulanovsky, para ver cómo se articulan en ellas la memoria y la identidad. Estos trabajos, que de una u otra forma surgen a partir de la angustia de la desaparición, ¿en qué medida aportan a los procesos de (re)construcción identitaria de los artistas o de quienes ellos fotografiaron? ¿Cuál es el lugar que ocupan las fotografías de los desaparecidos en el presente cuando ya se han desvanecido todas las esperanzas que alguna vez mantenía la consigna “aparición con vida”?

Estas obras, que desde lo experimental conjugan fotografía y memoria de la última dictadura, fueron consideradas relevantes para el análisis, por un lado, porque han sido expuestas no sólo en diferentes lugares de la Argentina, sino también en otras partes del mundo. Cabe aquí aclarar que el trabajo de Ulanovsky –el más reciente de los tres– integra una muestra colectiva organizada por la Secretaría de Cultura de la Nación que ha llegado a distintos puntos del país y que, si bien aún no ha sido expuesta en el exterior, está previsto que lo sea próximamente. Por otro lado, intervino en la selección mi propia experiencia como visitante de esas muestras –entre otras del mismo tenor– y el impacto que ellas me produjeron.

El análisis de los ensayos mencionados se basará, entonces, tanto en los enunciados visuales como en los materiales escritos que los acompañan, es decir, en los epígrafes de las fotografías y los catálogos que compilan los textos de la muestra y, en algún caso, testimonios de asistentes a las exposiciones.

NARRATIVAS DE LA MEMORIA Y LA IDENTIDAD

Desde hace ya algunos años, los familiares de víctimas de la última dictadura militar –en especial la generación de hijos– han adoptado nuevas formas de expresión para acompañar las demandas formales de justicia como modo de renovar la atención sobre sus reclamos. Estas formas de representación estética cons-

tituyen lo que Nelly Richard denomina *escena de producción de lenguajes* que “permite tanto quebrar el silencio traumático de una no-palabra cómplice del olvido como salvarse de la repetición maníaco-obsesiva del recuerdo” (1998:46), y que a la vez acompaña y posibilita el pasaje del dolor por la pérdida de un ser querido de un plano individual y privado a un plano más colectivo y público cobrando, así, mayor visibilidad.

Entre las generaciones más jóvenes, fueron adoptadas nuevas formas narrativas de la memoria y la identidad –*escraches*, videos, fotografías, *performances*– que brindan creciente importancia a lo visual. HIJOS, sostiene Amado (2003b)³ tomó fuertemente la dimensión de lo visual para sus discursos vinculados a la memoria y la identidad adoptando la representación estética, que con su fuerza simbólica, constituye uno de los nuevos núcleos narrativos “para los linajes de sangre cortados por la violencia homicida” (Amado, 2003a:137). José Luis Brea sostiene que en la actualidad, en lo que denomina *tercer umbral* a la era del capitalismo cultural,⁴ lo visual posee gran importancia: “el dominio de la visualidad parece en nuestra época llamado a reemplazar cada vez más decisivamente al de los relatos en su principalidad en cuanto a la generación de efectos investidores de identidad, de socialización e individuación” (2004:31). Con el retorno a la democracia en la Argentina parece haberse seguido el mismo camino. En un primer momento, los testimonios de sobrevivientes, familiares, testigos ocuparon un lugar central.⁵ Terribles relatos sobre lo ocurrido resultaron para muchos un despertar del adormecimiento y negación de los años precedentes. El informe de la CONADEP y el Juicio a las Juntas constituyen dos momentos paradigmáticos de esta explosión testimonial. Recientemente, las nuevas generaciones, especialmente la de los mismos hijos de desaparecidos, han adoptado e incluso creado –como es el caso de los *escraches*– formas narrativas⁶ que si bien no dejan completamente de lado a los relatos, ponen el acento en lo visual.

En las articulaciones entre arte y memoria subyace el debate en torno a la representación del horror. “¿Admite el trauma una representación artística? –se pregunta Huysen (2001:9)– ¿Cuál es el papel que juegan las obras de arte en los procesos públicos que atraviesa una memoria nacional traumática?”. ¿Existen géneros que resulten más apropiados –como se interrogan Jelin y Langland (2003)– para aproximarse estéticamente a hechos tan aberrantes? Este debate, más reciente en nuestro contexto, lleva ya varios años en torno al problema de la representación del Holocausto. ¿Cómo manejar el acceso al pasado cuando luego de tantos años sólo puede hacerse mediante imágenes, fotografías, etc.? ¿Cómo representar ese pasado a aquellos que no lo vivieron, para esos “otros/as” que no tuvieron la

experiencia pasada propia? “Para este grupo –dice Jelin– la memoria es una representación del pasado construida como conocimiento cultural compartido por generaciones sucesivas y por diversos/as otros/as” (2002:33).⁷ Sin embargo, este debate no involucra solamente la cuestión estética, sino que estos planos de representación visual están atravesados, desde su constitución misma, por la dimensión política.

Es importante recordar que no existe “un pasado”, único y auténtico que puede ser recuperado, sino múltiples memorias que resultan de la activación de ese pasado en el presente y en función de un futuro y, que a su vez, construyen múltiples identidades tanto individuales como colectivas. El pasado es siempre visto en *parallax* (Foster, 2001),⁸ es decir que la memoria que se construya de ese pasado dependerá de la posición en el presente de quien recuerda. Dice Koselleck, “el presente contiene y construye la experiencia pasada y las expectativas futuras. La experiencia es un ‘pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados’” (citado en Jelin, 2002:12). El estudio o análisis de las narraciones sobre el pasado requerirá indefectiblemente de un trabajo de *historización de las memorias* (Jelin, 2002), en tanto estas narraciones no permanecen inalterables en el tiempo sino que se construyen coyunturalmente.

En efecto, las memorias no son sino productos de construcciones selectivas y contingentes, y por lo tanto, son siempre ficcionales. Las maneras en las que se recuerda, lo que la memoria cede al olvido y lo que se privilegia retener definen en el presente tanto a los individuos como a las sociedades (Schmucler, 2000; Huyssen, 2000). En este mismo sentido, Todorov (2000) sostiene que la identidad se construye por las imágenes que el sujeto posee del pasado. No puede existir, por lo tanto, una única memoria sino múltiples.

La noción de identidad narrativa que Robin (1996) retoma de Ricoeur refiere a la narración –escrita u oral– que una persona hace de sí misma y para sí misma. Dice Robin, “es sumamente interesante el hecho de que él utilice la noción de narratividad para pensar a su vez la noción de identidad, porque esto implica la presencia de una marca de ficción, de ficcionalidad” (1996:37). No hay, entonces, identidad individual o colectiva que preexista a la narración necesariamente ficcional del sí mismo (Arfuch, 2002). Es decir, “esa dimensión narrativa, simbólica, de la identidad, el hecho de que ésta se construya en el discurso y no por fuera de él, en algún universo de propiedades ya dadas, coloca la cuestión de la interdiscursividad social, de las prácticas y estrategias enunciativas, en un primer plano” (Arfuch, 2002:22).

En este sentido, la identidad, construida discursivamente, no responde a

concepciones esencialistas sino a una construcción narrativa, una posicionalidad relacional, donde múltiples identificaciones se articulan, sólo temporariamente, en puntos nodales. Hall sostiene que debería pensarse a la identidad como una producción que nunca está completa y que se construye dentro de la representación. La identidad no es una esencia que permanece inalterable a los cambios históricos y culturales. No es un espíritu universal y trascendental que está dentro nuestro ni tampoco truco de nuestra imaginación. Dice Hall que la identidad “es siempre construida a través de la memoria, la fantasía, la narrativa y el mito” (2000:704).

EL MOMENTO IMPOSIBLE

Arqueología de la ausencia, ensayo fotográfico de Lucila Quieto que cuenta con 35 obras, fue exhibido en el Museo de Arte y Memoria de La Plata en julio de 2004 y en otros museos y centros culturales de Buenos Aires, y en España e Italia. El objetivo de la obra era lograr que, a través del montaje, los hijos de desaparecidos puedan tener una fotografía junto a sus padres. El procedimiento técnico –según explica Quieto– consistía en proyectar la diapositiva de una foto sobre una pared. “Pedí a cada hijo que buscara en sus cajas una foto de sus padres, que luego reproduje en diapositiva. Las proyecté sobre una pared y les pedí que se introdujeran entre la cámara y la imagen”.⁹ Las fotografías se completan con epígrafes donde los hijos cuentan algo sobre sus padres y sobre sí mismos, sus nombres, profesiones, militancia.

La particularidad del ensayo de Quieto es que no busca borrar las marcas del montaje. Las dos partes de las imágenes, claramente tomadas en distintas épocas desnudan la imposibilidad real de esa unión. Padres e hijos separados, vuelven a reunirse en una escena que no fue ni será. Muchos de los hijos, aun igualando o superando las edades de sus padres, eligen posiciones casi infantiles, en el regazo de su madre, entre su madre y su padre que caminan de la mano. El resultado es una escena que parece feliz. Los hijos y los padres sonríen, “¿será –como se pregunta Diego Genoud en una reseña sobre la muestra– porque intuyen haber burlado eso que algunos llaman destino?”. Se trata de la satisfacción de haber creado un momento único, aunque a la vez imposible, de unión familiar. Para Nelly Richard, “tanto la huella fotográfica como la desaparición conjugan el ‘*ya no* y el *todavía*’” (2000:172). Las fotos de los padres desaparecidos toman el lugar de la presencia “su corporeidad atestigua la huella de un ser que no sólo es pasado y

otredad, no solamente un ‘haber sido’ sino todavía una insistencia en el llegar a ser” (Arfuch, 1996:11).

De esta forma, el ensayo de Quieto da cuenta de una tensión particular entre pasado y presente. Analizando la obra, Amado (2003b) sostiene que el resultado de estos dos momentos que conviven crea una temporalidad propia. En este sentido, Benveniste sostiene que “[la temporalidad] es producida en realidad en la enunciación y por ella. De la enunciación procede la instauración de la categoría del presente, y de la categoría del presente nace la categoría del tiempo” (1989:86). Es decir, las fotografías como formas enunciativas, instauran un aquí y ahora.

PRIMER AÑO, SEXTA DIVISIÓN

Obra de Marcelo Brodsky, *Buena Memoria* fue exhibida por primera vez en la primavera de 1996 en el claustro central del Colegio Nacional de Buenos Aires. La obra principal de la muestra consiste en una gigantografía intervenida realizada a partir de la foto de primer año de la división que integraba Brodsky en 1967. Los comentarios del autor manuscritos en la foto dan cuenta del destino de sus compañeros de curso, entre los que se encontraba su mejor amigo Martín,¹⁰ desaparecido durante la última dictadura militar. La muestra se completa con los retratos actuales de los compañeros que pudo reunir, fotografiados delante de la ampliación de la foto del curso con algún objeto representativo de su vida presente. El catálogo, así como otras exhibiciones posteriores a aquella incluyen un capítulo dedicado a su amigo Martín y otro a su hermano Fernando, también desaparecido. Además, fueron incorporadas fotografías de los rostros de los jóvenes que visitaban la exhibición en el colegio reflejadas en las expuestas.

En este ensayo, si bien Brodsky parte de una foto del secundario de hace algunas décadas, incluye una dimensión más contemporánea interviniéndola con algunos comentarios –que no siguen un patrón definido– referidos a la vida actual de sus compañeros y algunas fotos recientes que contrastan con el original. El resultado parece ser, entonces, una superposición de presentes y pasados, que al igual que en la obra de Quieto no pretenden ser ocultados. Las fotos actuales, en color, con el paso del tiempo marcando cuerpos y rostros sobre la foto en blanco y negro que resaltaba la frescura de la adolescencia. Por un lado, podemos ver a quienes están vivos y saber si tienen hijos, dónde trabajan o viven; verlos retratados hoy, en su lugar de trabajo, con un tomo de las obras completas de Freud o con una calculadora, con acuarelas o una guitarra. Por el otro, los que ya

no están y que parecen haber quedado eternizados en aquella foto de 1967, como Martín. Sin embargo, a pesar de su ausencia física, sigue presente en su amigo, quien todavía hoy sigue soñando con él y lo ve —como él mismo dice— a través de su hijo, a quien Martín no llegó a conocer. También aparece otro presente, el de los alumnos del colegio que visitaron la muestra y que Brodsky fotografió porque “el retrato de esos reflejos constituye una parte fundamental de este trabajo, ya que representa el momento de transición entre generaciones” (*Buena Memoria*, 2000:50).

Memory art es la denominación que utiliza Huyssen para referirse al arte mnemónico público de Brodsky. Su obra se trata de una práctica artística difícilmente encasillable porque juega y combina diferentes formatos; porque además su lugar no es sólo reductible a un museo y porque “su receptor es el espectador individual pero él o ella es convocado no solamente en tanto individuo sino también como miembro de una comunidad que enfrenta el trabajo de conmemoración” (2001:9-10). Esta doble apelación a la memoria individual y colectiva, al paso del tiempo personal y grupal aparece como tensión irresuelta en estas obras.

FOTOS DE FAMILIA

Como parte de la muestra *Memoria. 1976-2006, a 30 años del golpe de Estado. Una exposición, cinco propuestas*, exhibida entre los meses de marzo y abril de 2006 en el Palais de Glace, *Fotos Tuyas* “intenta mostrar ese intenso vínculo que existe entre los familiares y las fotos de sus desaparecidos” (Ulanovsky, 2006: contratapa).¹¹ Nueve familias muestran las fotos de quienes ya no están y se retratan con ellas, las muestran en los lugares que ocupan habitualmente: colgadas en una pared, en una caja, sobre un estante o en un baúl. La exposición se completa con algunas palabras escritas por sus familiares y por una breve reseña que cuenta quiénes eran, así como las circunstancias de su desaparición.

Los familiares miran una y otra vez las fotos de sus seres queridos y reviven, aunque sea por unos instantes, algún acontecimiento cotidiano, quizás banal, del momento en el que fue tomada la fotografía. Sin embargo, como sostiene la autora del ensayo, esas fotos hoy son algo más: “algunas fotos provienen de documentos de identidad y otras forman parte de desprevenidos álbumes familiares... hasta que un día se convirtieron en algo más: ahora son pruebas, son símbolos, son historia” (Ulanovsky, 2006: contratapa). En muchos casos, unas pocas fotos son el único recuerdo que los hijos tienen de sus padres desaparecidos a quienes no recuerdan o ni siquiera llegaron a conocer. “Mi papá fue asesinado el

15 de noviembre de 1976, once días antes de mi nacimiento. Nunca pudimos vernos a los ojos”, sostiene Ricardo, retratado al lado de una pequeña foto en blanco y negro de su padre; “se iba mientras yo llegaba. Nunca pudimos vernos las caras”, dice Armando, quien ya ha superado la edad que tenía su padre en el momento de su desaparición.

Quizás, con la intención de borrar completamente la identidad de los secuestrados, las fotos eran robadas al igual que todos los bienes valiosos que se encontraban en los allanamientos. Son pocas las fotos que pudieron conservarse, y esto aparece resaltado en los relatos: “casi todas las fotos que habían en nuestras casas fueron robadas en distintos allanamientos” sostiene Judith, hermana de dos desaparecidos; “mi abuela guardó bastantes, pero sé que muchas se llevaron los secuestradores de nuestra casa de Ciudadela”, dice Armando. Muchos lamentan no aparecer retratados con sus padres: “...lo que me provoca más odio es que en muy pocas él está conmigo”; otros deben conformarse con aparecer en las panzas de sus madres embarazadas: “la [foto] que más me gusta –una grande y a color– está él pasándole los brazos sobre los hombros a mi mamá, embarazada de mí”, cuenta uno de los jóvenes que nació pocos días después de la desaparición de su padre; “tengo una sola en la que estamos los tres juntos, en realidad, los cuatro porque mi mamá ya estaba embarazada de mi hermana”, cuenta una joven que busca a su hermana, nacida en cautiverio, hasta el día de hoy.

Estos retratos incompletos dan cuenta del espacio vacío en sus vidas que aún persiste. De alguna manera, aparecer en alguna foto juntos crea la ilusión de algún momento compartido, pese a que en sus rostros está grabado un presente eterno. En los cruces de miradas –muchos de los hijos dicen que éstas son lo que más les gusta de las fotos– se construyen diálogos silenciosos que algunos prefieren establecer a diario, mientras que otros eligen hacerlo de vez en cuando: “no me gusta poner las fotos en portarretratos porque, pienso, que de tanto estar expuestas un día se pueden volver invisibles. Prefiero mostrarlas o mirarlas como un acto bastante privado”.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El problema de la construcción identitaria a partir de las ausencias está presente en los tres ensayos. Para Quieto es, justamente, la ausencia de ese álbum familiar lo que la impulsó a construirlo. La necesidad de tener una foto junto a su padre la llevó a embarcarse en este proyecto de montaje para el que invitó tam-

bién a otros jóvenes, hijos de desaparecidos, con el objetivo de (re)crear la foto que nunca tuvieron. Por su parte, Brodsky empezó a producir este proyecto —como él mismo dice— cuando regresó a la Argentina y sintió la necesidad de trabajar sobre su identidad.

Brodsky y Quieto comparten la pérdida de seres queridos durante la última dictadura militar. En el caso de Quieto, su padre; en el caso de Brodsky su hermano y su mejor amigo. Los diferencian sus edades. Ella no vivió ese período, él debió exiliarse. Sin embargo, es la preocupación por sus identidades a partir de esas ausencias y la fotografía como medio de indagación lo que los une.

Si bien Ulanovsky —contemporánea de Quieto— no plantea su obra desde una inquietud sobre la cuestión de la identidad propia, retoma esta cuestión en las familias que fotografía. El interés parte de su curiosidad por las fotos de los desaparecidos. “En algún momento, empecé a imaginar el instante en el que habían sido tomadas aquellas fotografías. En una tarde de sol, o durante un cumpleaños, o en alguna noche aburrida, alguien capturó esas imágenes, sin imaginar cual sería finalmente su destino” (2006: contratapa). Impulsada por aquella fascinación infantil, decidió conjugar esas fotos guardadas con el presente de los hijos, hermanos, padres. En su obra aparece retratado el contacto con esas fotos: algunos familiares eligieron sostenerlas, otros simplemente mirarlas y el resultado es una rara mezcla de alegría y tristeza.

En estas formas narrativas se cruzan de una u otra manera biografía personal y experiencia colectiva. Las fotografías de Ulanovsky y Quieto, o el trabajo de Brodsky, testimonian vidas desde sus ámbitos más cotidianos y hasta incluso domésticos. Las fotos familiares, el colegio secundario, constituyen huellas indelebles en toda biografía personal y, quizás por eso y sin proponérselo, producen una inmediata identificación.

Retomando las preguntas del comienzo, la fotografía aparece aquí, de modo inequívoco, como una narración identitaria insustituible, como testimonio obligado —aun ficcional— del vínculo entre padres e hijos, entre compañeros y amigos, e incluso, entre esos “otros” que nos miran —y a los que miramos en el espacio acotado de la exposición—, tan cerca de nosotros. Como se pregunta Arfuch, “¿acaso el álbum no es el cronotopo más rotundo y reconocible de nuestra identidad familiar?” (1996:8).

Podríamos afirmar, entonces, que la introducción de la dimensión estética a las representaciones del pasado ha generado nuevas formas de expresión que dieron impulso a las narrativas de la memoria y la identidad, y renovaron el interés y la discusión sobre la experiencia individual y colectiva del terrorismo de

Estado en la Argentina. Las fotografías de los desaparecidos ya no sólo constituyen una forma de contrarrestar la operación de borramiento o de testimoniar la ausencia, sino que, en el juego entre su veridicción constitutiva y la invención artística conjugan un escenario de contrastes tan evidentes como dolorosos, abriendo un diálogo fecundo y necesario entre generaciones.

NOTAS

¹ Según Gérard Althabe, “el investigador y los sujetos son prisioneros de la situación de campo. La investigación y los resultados inmediatos quedan encerrados en ese contexto de comunicación. El conocimiento se produce precisamente allí y en este momento” (1998:62).

² Althabe sostiene que “el investigador también es ‘convertido’ (*produit*) en actor a través de los procesos internos que ha definido como objeto de análisis: recordamos aquí el señalamiento de Gadamer de que nunca una situación puede ser considerada desde el exterior; necesariamente el observador es uno de los actores” (1998:65).

³ En este artículo, la autora trabaja con dos películas: *Los Rubios*, de Albertina Carri y *Papá Iván*, de María Inés Roqué, y con el ensayo fotográfico *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto. Las tres producciones mencionadas fueron realizadas por hijas de padres desaparecidos y problematizan la noción de identidad a partir de estas ausencias.

⁴ Brea realiza una periodización con el objetivo de estudiar el desarrollo del arte contemporáneo en relación con las esferas del trabajo y la producción, en tanto piensa al artista inserto en estas esferas así como en la trama histórica. El primer estadio de dicha periodización es la era del capitalismo industrial, el segundo está signado por el capitalismo de consumo y las revoluciones culturales, mientras que el tercero, que se encuentra en su etapa inicial, está caracterizado por el capitalismo cultural.

⁵ De acuerdo a Beatriz Sarlo, “como instrumento jurídico y como modo de reconstrucción del pasado, allí donde otras fuentes fueron destruidas por los responsables, los actos de memoria fueron una pieza central en la transición democrática, sostenidos a veces por el estado y de forma permanente por organizaciones de la sociedad. Ninguna condena hubiera sido posible si esos actos

de memoria, manifestados en los relatos de testigos y víctimas, no hubieran existido” (2005:24).

⁶ Entendemos las narrativas –retomando la conceptualización hecha por Paul Ricoeur– como un proceso discursivo de puesta en sentido, como lugares privilegiados de construcción de la temporalidad y la experiencia, donde se construyen posiciones de sujeto, subjetividades, identificaciones.

⁷ Yerushalmi sostiene que los individuos no pueden olvidar acontecimientos que no vivieron. “Por eso cuando decimos que un pueblo ‘recuerda’, en realidad decimos primero que un pasado fue activamente transmitido a las generaciones contemporáneas a través de lo que en otro lugar llamé ‘los canales y receptáculos de la memoria’” (1989:17).

⁸ *Parallax* es “técnicamente el ángulo de desplazamiento de un objeto causado por el movimiento de su observador” (Foster, 2001:211).

⁹ Citado en www.el-mundo.es/fotografia/2001/11/cultura/arqueología. Aquí se reproduce parte de la obra de la artista

¹⁰ Los apellidos no aparecen en la obra, ni en las marcas agregadas a las fotografías ni en los epígrafes. Tampoco aparecen en el catálogo de la muestra los apellidos de los testimonios de los alumnos del colegio que la visitaron.

¹¹ La palabra de la autora, así como los testimonios de quienes fueron fotografiados y que se citan en este apartado forman parte de los textos de la muestra, que también se encuentran reproducidos en: Ulanovsky, Inés. (2006). *Fotos tuyas*. Cultura Nación, Buenos Aires.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV. (2000) *Buena memoria. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. La Marca, Roma.

Althabe, Gérard (1998). “Lo microsociedad y la investigación antropológica de campo”. En: Gérard Althabe y Félix Schuster (comps.). *Antropología del presente*. Edicial, Buenos Aires, 61-67.

Amado, Ana (2003a). “Herencias, generaciones y duelo en las políticas de la memoria”. En: *Revista Iberoamericana*, N° 202, 137-153.

- Amado, Ana (2003b). “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción”. En: Ana Amado y Nora Domínguez (comps.). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Paidós, Buenos Aires, 43-82.
- Arfuch, Leonor (1996). “Álbum de familia”. En: *Punto de Vista*, Nº 56, Buenos Aires, 6-11.
- Arfuch, Leonor (2002). “Problemáticas de la identidad”. En: *Identidades, sujetos y subjetividades*. Prometeo, Buenos Aires, 19-41.
- Bajtín, Mijaíl (2002). *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Benveniste, Emile (1989). “El aparato formal de la enunciación”. En: *Problemas de lingüística general*. Siglo XXI, México, 82-91.
- Brea, José Luis (2004). *El Tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Ad Hoc, Murcia.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal, Madrid.
- Hall, Stuart (2000). “Cultural Identity and Cinematic Representation”. En: Robert Stam y Toby Miller (ed.). *Film and Theory (An anthology)*. Blackwell Publishers, Oxford.
- Huyssen, Andreas (2000). “El Parque de la Memoria. Una glosa desde lejos”. En: *Punto de Vista*, Nº 68, Buenos Aires, 25-28.
- Huyssen, Andreas (2001). “El arte mnemónico de Marcelo Brodsky”. En: AAVV. *Nexo. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. La Marca, Buenos Aires.
- Jelín, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores, Madrid.
- Jelín, Elizabeth y Langland, Victoria (comps.) (2003). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Siglo XXI Editores, Madrid.
- Richard, Nelly (2000). “Imagen-recuerdo y borraduras”. En: *Políticas y estéticas de la memoria*. Cuarto Propio, Madrid, 165-172.
- Richard, Nelly (1998). *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- Robin, Regine (1996). *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*. Oficina de Publicaciones del CBC, Buenos Aires.

- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Schmucler, Héctor (2000). “Las exigencias de la memoria”. En: *Punto de Vista*, N° 68. Buenos Aires, 5-9.
- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Paidós, Barcelona.
- Yerushalmi, Yosef (1989). “Reflexiones sobre el olvido”. En: *Usos del olvido*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 13-26.
- Ulanovsky, Inés (2006). *Fotos tuyas*. Cultura Nación, Buenos Aires.
- Young, James (1993). *The texture of memory. Holocaust, Memorials and Meaning*. Yale University Press, Michigan.