



REVISTA DE LIBROS

Comentario bibliográfico

Fortuny, Natalia Soledad: *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*, Buenos Aires, La Luminosa, 2014.

Nancy Mariana Juárez

Universidad Nacional de General Sarmiento

mariana.ungs@gmail.com

Fecha de recepción: 01/11/2014

Fecha de aprobación: 05/11/2014

La compleja relación entre imagen, fotografía, memoria e historia reciente ha dado origen en los últimos años no sólo a valiosos trabajos e investigaciones, sino también a diversas muestras y elaboraciones artísticas en torno a la cuestión de la desaparición y la represión ejercida durante el terrorismo de Estado en Argentina y el Cono Sur. En ese marco se ubican los numerosos trabajos que Natalia Fortuny —docente e investigadora del CONICET, poeta, fotógrafa y curadora de la galería de imágenes de la RIEHR¹— ha aportado al campo disciplinar a lo largo de su carrera y que de manera articulada y novedosa confluyen en su último libro.

Allí, situada en el pliegue entre fotografía artística y desaparición forzada de personas, Fortuny se aboca a analizar transversal y problemáticamente una serie de producciones artísticas —

¹ Red Interdisciplinaria de Estudios sobre Historia Reciente.

un total de 25— surgidas al calor de los procesos de elaboración de las memorias en el periodo posdictatorial, basadas en el recurso de la fotografía. A partir de ellas, se propone dar cuenta de los modos en que dichas obras y específicamente la foto, se constituyen, por un lado, en huella o resto del horror de la dictadura a través de la evocación de la desaparición, y por otro lado, en artefactos y ejercicios de memoria. Sostiene entonces, que es la duplicidad inherente al medio fotográfico —como huella de lo real y metáfora— lo que le permite a dichas obras erigirse como “memorias fotográficas”.

Este último concepto es el que toma la autora para referirse a la especificidad que tienen las obras analizadas en relación al conjunto de dispositivos de memoria, dado que en ellas las fotografías se conforman en artefactos sociales cuya verdad radica en las estrategias de construcción y producción de sentido que les da marco. Asimismo, y asumiendo que las memorias fotográficas no pueden ser nunca comprendidas por completo, Fortuny se propone y logra con gran calidad en su libro, lo mismo que las obras que ella analiza: “desafiar la clausura del adjetivo *irrepresentable*” (p. 16).

Para ello, la autora organiza su trabajo en cuatro capítulos y un cierre, precedidos por una breve introducción y un apartado especialmente dedicado a la reproducción —en gran calidad— de alguna de las imágenes que conforman las series fotográficas que analiza. El recorrido propuesto va desde el análisis de los modos en que las memorias fotográficas presentan los restos del trauma y la desaparición en el espacio público hasta el examen de la relación entre imagen, escritura y memoria en las obras, pasando por la cuestión de la visibilidad de los dispositivos y maquinarias de la represión así como del rol de las fotografías familiares —y los recursos utilizados— tanto en la reconstrucción de trayectorias biográficas particulares como en los modos de evocación del ausente.

Es así que en el capítulo 1, “De restos y huellas: la desaparición en el espacio público”, Fortuny analiza aquellas memorias fotográficas que, a través de la exploración de lo urbano, dan cuenta de las huellas y los restos del horror en la ciudad. En ese grupo ubica a las obras surgidas en la inmediata posdictadura, tales como *¿Dónde están?* perteneciente al fotógrafo Res (1984-1989), *Los restos* de Juan Travnik (libro del 2007 con fotos tomadas desde 1984), *Calle 30 N° 1134* correspon-

diente a la serie *Espacios sustraíbles* de Hugo Aveta (1998) —seleccionada para ser la tapa del libro— y *Treintamil* de Fernando Gutiérrez (1996). Todas ellas, son presentadas por la autora como “apariciones estéticas que construyen memorias incompletas, con suturas y parciales, elaboradas a partir de ficciones, claroscuros y silencios” (p. 59). Muestra, en definitiva, cómo los espectros y fantasmas, lo visible y lo tangible, lo aparecido y lo desaparecido, se entretajan en la imagen fotográfica del paisaje urbano para dar cuenta de las huellas del horror en lo cotidiano.

En “Máquina fotográfica: los dispositivos y las tecnologías de la represión”, capítulo 2 del libro, Natalia Fortuny se ocupa de desentrañar cómo es evocada fotográficamente la configuración del poder, desde las imágenes de los dispositivos tecnológicos y espaciales. Para ello organiza las obras en distintos subgrupos. En primer lugar, se ocupa de las obras que aluden a las “Máquinas móviles” centrándose en las referencias a los autos Ford Falcon y los aviones, en tanto “signos de la dictadura”. Allí ubica los trabajos de la serie *Secuela* de Fernando Gutiérrez (2001), y algunas de las obras que luego conformaron el libro *Desapariciones* de Helen Zout (2000-2006), específicamente “Falcon incendiado con dos personas no identificadas dentro...” e “Interior de un avión similar a los usados en los vuelos de la muerte”. En segundo lugar, se enfoca en las “Maquinas fijas”, refiriéndose en ese caso a los trabajos artísticos que sutil y alegóricamente aluden a las maquinarias de tortura y muerte al servicio del aparato desaparecedor. Con un análisis detallado y delicado, Fortuny muestra cómo las fotos de *El matadero* y *El Lamento de los muros* de Paula Luttringer (1995 y 2000-2010), junto al ensayo *Santa Lucía. Arqueología de la violencia* de Diego Araoz (2001-2008) y *ESMA* de Inés Ulanovsky (2011), retratan y construyen sentido en torno a los emplazamientos y herramientas técnicas del horror, cuya máxima expresión la constituyeron los centros clandestinos de detención (CCD). Asimismo, la autora señala que el conjunto de dichas fotos permite dar cuenta de la deshumanización, cosificación e invisibilización de los rasgos identitarios de los sujetos, propuesta y lograda por el aparato represivo. En este sentido, el último apartado del capítulo, dedicado a las fotos de Zout sobre los sobrevivientes, pretende demostrar “el problema representacional de los desaparecidos” (p. 75).

El tercer capítulo, denominado “Fotos de familia: del álbum incompleto a la foto reconstruida”, expone los efectos de la represión, a través de su representación en las obras de artistas familiares de desaparecidos, haciendo eje en las implicancias de la interrupción de las trayectorias bio-

gráficas particulares y en los intentos de reconstruir la memoria colectiva familiar. Pensadas y concebidas a mediados de la década del 90, Fortuny reúne toda una serie de obras surgidas al calor del florecimiento de la memoria, donde el tema de la dictadura volvió a instalarse en la escena pública. Allí ubica la obra de Marcelo Brodsky (1996) —conformada primero como exposición y luego como libro— llamada *Buena memoria*, una gigantografía intervenida del retrato grupal de su división de primer año del Nacional de Buenos Aires; y el álbum *Imágenes en la memoria* de Gerardo Dell’Oro (2007), un compendio de fotos de —y sobre— la hermana desaparecida y la sobrina del fotógrafo.

Tal como señala la autora, las fotos del capítulo 3 exponen el “hueco” que provoca la ausencia del desaparecido y paralela y fundamentalmente, el espacio vacío que aquella ausencia provocó en el álbum familiar. En sintonía con ello, Fortuny analiza las obras *Arqueologías de la ausencia* de Lucila Quieto (1999) y *El rescate* de Verónica Maggi (2007). Ambas, producidas a partir de la proyección de las fotos de familiares sobre los hijos desaparecidos, son traídas a escena por la autora para dar cuenta de aquella falta compartida por toda una generación y las estrategias técnicas y fotográficas para intentar suplirla. Otras series que se incorporan al capítulo en tanto evocan la ausencia del desaparecido son *Recuerdos inventados* de Gabriela Bettini (2003) y *Ausencias: detenidos-desaparecidos y asesinados de la provincia de Entre Ríos. 1976-1983* de Gustavo Germano (2008). De este modo, el conjunto de dichos trabajos artísticos presentan “falsas instantáneas de falsos momentos vividos” (p. 92) para hacer presente al ausente. Por otra parte, ubica la serie *El viaje de Papá* de Pedro Camilo López del Cerro (2005), el libro *Pozo de aire* de Guadalupe Gaona (2009) y la muestra *Cómo miran tus ojos* de María Soledad Nívoli (2007), las cuales comparten la búsqueda de la reconstrucción de los viajes del familiar desaparecido, buscando en los paisajes fotográficos los rastros de la mirada del ausente.

El capítulo 4, “Cajas chinas: la foto dentro de la foto y el retrato como tesoro”, también aborda la relación de los familiares de desaparecidos con la imagen del ausente, pero desde una perspectiva distinta. Allí, Natalia Fortuny hace una propuesta novedosa al indagar en los lazos entre los viejos formatos y las figuras contemporáneas de los desaparecidos a partir de tres obras particulares: *Fotos tuyas* de Inés Ulanovsky (2006), *Los hijos. Tucumán veinte años después (1996-2001)* de Julio Pantoja (1997) y la serie *ADN* de Martín Acosta (2008). Todas ellas, desde la mirada de la

autora, abordan el rol central que ocupan las fotos en la construcción de la memoria de los hijos y familiares de desaparecidos en tanto objetos atesorados, de cuidado y que se guardan o apilan, pero también como “cosa” fotografiable. De allí que Fortuny destaque en las series el recurso de la foto de foto, la foto del portarretratos o del retrato clásico para tomar la imagen de los hijos. Es de destacarse también la mención y el análisis aparte que la autora realiza sobre la serie de Acosta, dado que dicha obra es la única que retrata y presenta a los jóvenes apropiados y, posteriormente, recuperados. En suma, y como la misma investigadora afirma, todas estas fotos y obras “intentan la reconstrucción de un retrato-relato familiar imposible, en un juego de dobles y fotos multiplicadas” (p. 115).

Finalmente, el último capítulo, “Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria”, pone el foco —tal como su título lo indica— en la relación entre las fotos y las palabras en las prácticas de representación. Fortuny reúne allí todas aquellas obras que han dado a la letra escrita un lugar importante en su construcción. Menciona allí tanto los trazos lingüísticos que se dejan ver en una pared de un ex CCD y la inclusión de los testimonios de las víctimas en la serie *El lamento de los muros* de Luttinger, como los borramientos de la letra en “El bosque de la memoria” y “Los condenados de la tierra” pertenecientes a la obra *Nexo* de Marcelo Brodsky (2001). También analiza las fotos intervenidas con fragmentos de una carta manuscrita en la serie *El viaje de papá* de Pérez del Cerro y textos escritos a mano por los retratados en las fotos de la obra *Fotos tuyas* de Ulanovsky. Por otra parte, Natalia Fortuny analiza los modos en que las palabras —e incluso firmas— propias del léxico jurídico administrativo son impresas en las obras. Para ello toma algunas fotos del libro de Zout *Desapariciones* que hacen foco en la letra de los expedientes jurídicos, y otras de la serie de Bettini *Recuerdos inventados* que incluyen fotos del informe de la CONADEP. En último lugar, la autora menciona la inclusión de la palabra testimonial —como en las ya mencionadas obras de Gutiérrez, Acosta y Dell’Oro— e incluso textos poéticos —en el caso de Gaona— para la reconstrucción de la experiencia del horror.

El libro cierra con un breve apartado titulado “Completando el álbum colectivo”, en el cual la autora resume lo presentado a lo largo de todos los capítulos. Más que una conclusión, Fortuny abre al lector múltiples pistas para seguir pensando, indagando, y observando las obras artísticas construidas desde y para la memoria.

Las obras evocadas en el trabajo de Fortuny, así como el libro en su conjunto, vuelven a poner sobre el tapete el acalorado y extenso debate estético, político e historiográfico sobre la posibilidad de la representación de acontecimientos límites. Cuestionando y quebrando el dogma de lo “irrepresentable”, *Memorias fotográficas* da cuenta no sólo de los múltiples modos en que las producciones artísticas desafían al dolor, la ausencia y el olvido, sino —fundamentalmente— de las diversas formas en que pensar a aquellas imágenes surgidas a partir del horror y el terror. Fortuny, y “sus” obras, deshacen la posibilidad de que la memoria individual y social del pasado reciente cristalice en imágenes fijas e inertes, y dan cuenta del movimiento propio del ejercicio de rememoración y reflexión.

El libro, también disponible en versión online², sumerge al lector en el ejercicio de analizar creativa y dinámicamente una serie de productos culturales con gran calidad académica y una prosa fluida y atractiva para todo tipo de público.

Memorias fotográficas, en suma, da cuenta de aquello que ya Benjamin postulaba en sus *Tesis sobre la historia*: “No se trata de que lo pasado arroje luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado; la imagen es aquello en donde el pasado y el presente se juntan para construir una constelación”³.

2 Disponible en: http://issuu.com/espacioelectico/docs/libro_natalia_fortuny

3 Benjamin, Walter: *Estética y política*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009, p. 52.