

# **Fotografía y memoria: Reapropiación y reelaboración de imágenes del pasado en el caso de Marcelo Brodsky y Lucila Quieto.**

Carla Bettino.

Cita:

Carla Bettino (2017). *Fotografía y memoria: Reapropiación y reelaboración de imágenes del pasado en el caso de Marcelo Brodsky y Lucila Quieto*. XII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-022/5>

## **Fotografía y memoria: Reapropiación y reelaboración de imágenes del pasado a partir de la última dictadura cívico militar en el caso de Marcelo Brodsky y Lucila Quieto**

Lic. Carla Bettino (UNTREF, UNA, UBA)

Eje temático: Cultura, significación y comunicación.

Mesa: Fotografía, Sociología y Ciencias Sociales.

[carlabettino@hotmail.com](mailto:carlabettino@hotmail.com)

**Resumen:** Este trabajo intenta indagar en la elección y uso de la fotografía como herramienta para mantener y reactivar la memoria a partir del análisis de un corpus de obras de Marcelo Brodsky y Lucila Quieto. Ambos trabajan a partir de la experiencia personal de pérdida de un familiar en la última dictadura cívico militar en nuestro país, hermano y padre respectivamente. Las operaciones que realizan son de selección, apropiación e intervención de imágenes del pasado pero desplazadas y resignificadas en el presente. Esta actividad requiere e implica a un espectador entendido como alguien que al mirar también selecciona, interpreta y actúa y que es parte a su vez de un cuerpo colectivo. En este sentido, las obras analizadas funcionarían como detonantes despertando sus experiencias y vivencias sobre lo visto, posibilitando la construcción del pasado de una manera colectiva y cambiante en el tiempo. La fotografía con su estatuto de presencia y ausencia del referente, permitiría tramitar y transitar procesos sociales traumáticos mediante dicha operación convirtiéndose en soporte de la memoria tanto individual como colectiva.

El texto se sustenta en ciertos autores claves como Didi- Huberman y su noción de tiempo y montaje, Barthes y Sontag ligados a la relación entre la fotografía, el referente y su ausencia, Rancière y su concepción de espectador actuante y “emancipado”, entre otros teóricos.

**Palabras claves:** Dictadura cívico militar- memoria-fotografía-intervención-resignificación.

A partir y durante la última dictadura cívico militar en nuestro país, sucedida entre 1976 y 1983, las imágenes han sido utilizadas en diferentes soportes y con objetivos diversos, como una importante herramienta de denuncia y reclamo por la aparición con vida de los desaparecidos, por la verdad y la justicia. Este uso, si bien comenzó con las Madres de Plaza de Mayo en 1977 y con los reporteros gráficos, luego se extendió a diversos organismos de derechos humanos y a artistas. Los inicios de esta práctica estuvieron ligados al formato de la foto carnet en distintos soportes, carteles, pancartas, pañuelos, entre otros. Reforzado luego por la publicación de los recordatorios en el diario *Página/12* se convierte en emblema del reclamo por la aparición del sujeto ya que la foto carnet es

lo que remite a la identidad, a la persona “única”<sup>1</sup>. Paradójicamente la desaparición forzada de personas, entendida también como sustracción de la imagen, cobró visibilidad a partir de las imágenes.<sup>2</sup> En este sentido, la necesidad de imágenes queda clara en el prólogo de *El pasado que miramos* de Andreas Huyssen “... en ausencia de imágenes documentales que provengan de los propios campos y centros de detención, es aún más importante crear imágenes del terror: imágenes posteriores que utilicen todos los soportes, los géneros y las técnicas disponibles para combatir la evasión y el olvido....”<sup>3</sup>. Ahora bien, lo cierto es que a pesar de encontrar gran cantidad de estudios que repiten que en nuestro caso estas imágenes son inexistentes, puede afirmarse que “en Argentina no se trata tanto de carencia, sino de *invisibilización de las imágenes del horror*. Pues a pesar de todo lo que se ha insistido al respecto, hay que decir que *si hay imágenes del horror*. Y no son secretas: formaron parte muy pronto, entre 1984 y 1985, de denuncias ante organismos de derechos humanos y de causas judiciales, y tuvieron entonces una amplia circulación pública”<sup>4</sup> Con estas fotos del *durante* me estoy refiriendo a las realizadas por el mismo aparato militar registrando su accionar en los centros clandestinos de detención, algunas de las cuales fueron efectuadas por Víctor Bastera, uno de los sobrevivientes de la ESMA<sup>5</sup>.

De todos modos, hecha esta aclaración quiero destacar que el presente trabajo se ocupa de las imágenes del *antes* y del *después*.

Las obras abordadas pertenecen a Marcelo Brodsky<sup>6</sup> y Lucila Quieto<sup>7</sup>, quienes, desde su experiencia tras haber sufrido la desaparición de su hermano Fernando en el caso de Marcelo y de su papá Carlos en el de Lucila, trabajan con la memoria y su reactivación. En ambos casos desde la selección, apropiación e intervención de imágenes del pasado desplazándolas y resiniéndolas posteriormente. En cuanto a la reutilización de imágenes fotográficas Kossoy asegura que ellas “no

---

<sup>1</sup> El primer recordatorio publicado en el Diario Página 12 fue escrito por Estela de Carloto el 25 de agosto de 1988 al cumplirse diez años del asesinato de su hija Laura. Para ver un análisis pormenorizado sobre los anuncios ver: VAN DEMBROUCKE, Celina “Retratos. Las fotografías carnet de los desaparecidos en los recordatorios de Página/12” en: GARCIA, Luis Ignacio y LONGONI, Ana. (eds) *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería, 2013.

<sup>2</sup> FELD, Claudia “Imagen, memoria y desaparición: Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria” en Memoria Académica. Aletheia. Buenos Aires FAHCE UNLP, Vol. 1, N° 1, p. 1-17, 2010. p 2. Disponible en: [www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4265/pr.4265.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4265/pr.4265.pdf)

<sup>3</sup> HUYSEN, Andreas “Prólogo” en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (comps) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009. p 21.

<sup>4</sup> GARCIA, Luis Ignacio y LONGONI, Ana. “Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos, en BLEJMAN, Jordana; FORTUNY, Natalia y GARCÍA, Luis Ignacio (eds) *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería, 2013. p 26

<sup>5</sup> Para ampliar el tema y ver posibles clasificaciones de estas imágenes del *durante* ver: GARCÍA, Luis Ignacio y LONGONI, Ana: 2013.

<sup>6</sup> Marcelo Brodsky estuvo exiliado en España tras un intento de secuestro, allí se formó como fotógrafo. Al regresar comienza a trabajar el tema de la memoria a partir de una fotografía de su curso del Colegio Nacional Buenos Aires en 1967. En 1997 expone y edita su ensayo fotográfico *Buena memoria*, en el 2001 realiza *Nexo*, en el 2003 editó *Memory words* y en el 2006 expone y edita *Memoria en construcción, el debate sobre la ESMA*. Es miembro de varios organismos de Derechos Humanos. Su obra puede visualizarse en: [www.marcelobrodsky.com](http://www.marcelobrodsky.com)

<sup>7</sup> Lucila Quieto nació en 1977, es egresada de la Escuela de fotografía creativa Andy Goldstein. Trabaja en el Archivo Nacional de la Memoria y es integrante del Colectivo Hijos. Su padre y su tío se encuentran desaparecidos desde la última dictadura cívico militar.

solo nacen ideologizadas, sino que también siguen acumulando componentes ideológicos en su historia propia a medida que son omitidas o vuelven a ser utilizadas (interpretadas) para diferentes finalidades a lo largo de su trayectoria documental.<sup>8</sup>

Las imágenes de Brodsky, parte de la Serie *Buena Memoria, Nando mi hermano*, fueron recuperadas de su álbum familiar evidenciando su ausencia. Las fotos de Quieto pertenecen al proyecto *Arqueología de la ausencia* realizadas entre 1999 y 2001<sup>9</sup>. Ambos fotógrafos utilizan la palabra y en el caso de Quieto su propio cuerpo como soporte de la imagen para resignificarla. En este sentido el concepto de performático, como lo define Pantoja, es apropiado para entender estas prácticas y a sus productores, “[...] no solo como puesta en escena fotografiada, sino verlos como activos *performers* en que con una cámara realizan algún tipo de ritual privado que termina con un recorte de la realidad, eligiendo, descartando, también desde lo político, e interviniendo físicamente con su cuerpo en la escena para modificar lo que está fotografiando.”<sup>10</sup>

Las obras de Brodsky y Quieto buscan ser un disparador para ejercitar la memoria y reflexionar sobre nuestro pasado reciente de represión y violencia no sólo para aquellos que han vivido y sufrido de cerca la dictadura sino también para las futuras generaciones. Se trata de analizar la importancia crucial que tienen las imágenes, su función social, su labor reparadora y de la posibilidad de entender y construir la historia a través de ellas. En el prólogo mencionado Huyssen señala esta necesidad “[...] Si existe una obligación, individual y social, de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes. No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aún si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total”.<sup>11</sup> Siguiendo esta idea, Brodsky confirma cual es su intención con sus imágenes “Me interesa la diversidad y la difusión de las ideas porque creo que la materialización de un espacio para la memoria tiene sentido si funciona como el origen y el lugar para una reflexión más amplia. Se sostiene si involucra a toda la sociedad, porque es parte de una historia colectiva, y solamente de esa manera podrá convertirse en un sitio que irradie consciencia, que otorgue herramientas de conocimiento e información para aquel que no tuvo contacto directo con la historia”.<sup>12</sup> Se trata entonces no sólo transitar el dolor y la pérdida personal sino de colaborar en la recuperación de la historia e identidad reflexionando a través de un archivo fragmentado: *El álbum familiar*, ya sea por apoderarse de las imágenes que lo

---

<sup>8</sup> KOSSOY, Boris. “Realidades y ficciones en la trama fotográfica” en *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica* Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2014. p 192.

<sup>9</sup> La serie completa se compone de 13 historias con 35 obras en total.

<sup>10</sup> PANTOJA, Julio “Fotografía y performance política” en Brodsky Marcelo y Pantoja Julio (ed) *Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*, Buenos Aires, La Marca, 2009 p 17.

<sup>11</sup> HUYSEN, Andreas, op. cit., 15.

<sup>12</sup> MAC DONNELL, Mercedes “Memoria a 30 años del golpe” en *Los Inrockuptibles*, Año 11 N° 100, Buenos Aires, 2006 p 20

componían o justamente por suplir su ausencia, la realidad de la no foto familiar en el caso de Lucila. Parecería que en estos ensayos, “sus autores buscan traer al álbum actual las imágenes de quienes ya no están. Las fotos elegidas parecen jugar distintos roles: buscan crear recuerdos imposibles, destacar vacíos, llenar las páginas más importantes del álbum que permanece en blanco”.<sup>13</sup> Permitiendo con este recorrido por sus recuerdos y ausencias un pasaje de lo individual a lo colectivo. En el caso de Quieto el ensayo partió de su historia personal, la realidad de no tener una foto con su papá, para, como afirma Longoni, “devenir en un acto compartido, al ir sumando a los que estaban cerca, por amistad, por militancia, por biografía. Traspasar el duelo a solas para inventar nada menos que un recuerdo feliz, una pequeña sutura simbólica a la vez íntima y colectiva”.<sup>14</sup> Más adelante comentaré el recurso que utilizó y cómo fue la invitación a participar del ensayo a otros miembros de HIJOS.

Huyssen en su texto *El arte mnemónico de Marcelo Brodsky* emparenta su obra con el “[...] *memory art*, un arte que hace memoria, práctica artística que se aproxima a la prolongada y compleja tradición del *art of memory*, de las técnicas para recordar, con su mixtura de texto e imagen, de retórica y escritura. Una suerte de arte mnemónico público que no se centra en la mera configuración espacial sino que inscribe fuertemente en la obra una dimensión de memoria localizable e incluso corporal. [...] 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 la conmemoración”.<sup>15</sup> Teniendo en cuenta al espectador y la función que le otorga Brodsky a la imagen es interesante rescatar el concepto de Rancière de emancipación, que define cuando se logra el “[...] *borramiento* de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran entre los individuos y miembros de un cuerpo colectivo”.<sup>16</sup> El espectador ante las imágenes puede construir su propio relato de la historia, estableciendo por lo tanto que mirar también implica una acción. Rancière asegura “El espectador también actúa, observa, selecciona, compara, interpreta. [...] Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante”.<sup>17</sup> Quieto advierte sobre el poder que tienen las imágenes tanto para ella como para los demás “cuando mostré las fotos a veces veía gente llorando, y eso me daba bronca. Si, es doloroso lo que pasó pero hicimos otra cosa con eso. No me gusta que piensen que las hice desde el dolor, sino que sientan el

---

<sup>13</sup> DURAN, Valeria “Imágenes íntimas, heridas públicas” en *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y en América Latina*. Buenos Aires: Librería, 2013 p 168.

<sup>14</sup> LONGONI, Ana “Apenas, nada menos” en *Arqueología de la ausencia. Ensayo fotográfico 1999-2001. Lucila Quieto*. Buenos Aires: Casa Nova, 2011 p S/P

<sup>15</sup> HUYSEN, Andreas “El arte mnemónico de Marcelo Brodsky” en *Nexo: un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires: La Marca, 2001 p 9.

<sup>16</sup> RANCIÈRE, Jacques *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010 (2008) p 25

<sup>17</sup> RANCIÈRE, Jacques *ibíd.* p 19-20.

impacto que esa imagen pueda tener sobre ellos. Para mí el trabajo fue reparador. Reparó esa obsesión que tuve durante años de no tener la foto. *Ahora la tengo*".<sup>18</sup>

### **Algunas consideraciones acerca de la fotografía y su relación con la memoria**

Desde su invención en 1839 la fotografía ayudó a preservar y a recordar a los que no están. Son una representación del cuerpo ausente. Por su indisoluble relación con el referente tiene inexorablemente un vínculo con el tiempo y en consecuencia con la memoria. El referente está ahí pero en un tiempo diferente, que no le es propio, "[...] la foto repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente".<sup>19</sup> Muestra forzosamente *lo que ha sido*.<sup>20</sup> Ofrece la prueba de la existencia del referente y es un vínculo ineludible con el pasado. En palabras de Sontag "Las fotografías muestran a las personas *allí* y en una época específica de la vida, de un modo irrefutable, agrupa gente y cosas que un momento después ya se han dispersado, cambiado, siguen el curso de sus autónomos destinos".<sup>21</sup> La serie de Lucila en cierto sentido pone en cuestión estas ideas, por ejemplo el *esto ha sido*, ese algo que no podrá repetirse jamás barthesiano. Ella parte de un evento, registro, huella que *ha sido*, pero la repite construyendo con esta acción un momento nuevo, una situación agradable y cotidiana faltante en su álbum familiar.

Por su naturaleza la foto patentiza y eterniza un tiempo que difiere del de la selección e intervención por parte de los artistas y también de los presentes y futuros de sus espectadores. Las fechas de las fotos, los epígrafes o descripciones obligan a repensar la ausencia. "La fecha forma parte de la foto: no tanto porque denota un estilo [...] sino porque hace pensar y, obliga a sopesar la vida, la muerte, la inexorable extinción de las generaciones".<sup>22</sup> En el caso de Brodsky se trata de un ejercicio voluntario por traer a la memoria una ausencia a través de un recorrido por su álbum familiar, rastreando en sus recuerdos comprendidos en un lapso temporal preciso 1964-1970. Este recorte nos coloca en este circunstancial momento despertando **nuestra** propia memoria y permitiendo establecer lazos con la suya. En ese instante pensamos en **nuestro** propio álbum familiar y en su función. En este sentido Fontcuberta afirma "en la colección de fotos personales se incluyen situaciones agradables entendidas como excepciones de la cotidianeidad: ritos, celebraciones, viajes, vacaciones, etcétera. Fotografiamos para reforzar la felicidad de esos momentos [...] Para

---

<sup>18</sup> LONGONI, Ana Op cit p S/P

<sup>19</sup> BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2009 p 29

<sup>20</sup> BARTHES, Roland ibíd. p 132.

<sup>21</sup> SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Debolsillo, 2012 (1973) p 75.

<sup>22</sup> BARTHES, Roland Op cit p 130.

cubrir ausencias, para detener el tiempo y, al menos ilusoriamente, posponer la ineludibilidad de la muerte”.<sup>23</sup>

Por su parte, Sontag también menciona esta relación particular entre el tiempo y la ausencia “Todas las fotos son memento mori. Hacer una foto es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotos atestiguan la despiadada disolución del tiempo. Una foto es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia”.<sup>24</sup> En definitiva cuando tomamos una foto no hacemos más que eternizar ese precioso segundo condenándolo paradójicamente a esa fragilidad de saber que solo es posible mediante ese proceso químico fijado en un papel y que será reactivado como recuerdo vívido cada vez que nos encontremos nuevamente con la imagen. La foto portará cierta inmortalidad. Es un objeto que muestra la pérdida, la ausencia y por tanto inquieta la mirada. Lleva la huella de un semejante perdido.<sup>25</sup> Kossoy también permite reflexionar en esta línea “Toda fotografía representa en su contenido una *interrupción* del tiempo y, por tanto, de la vida. El fragmento seleccionado de lo real, a partir del instante en que fue registrado, permanecerá para siempre *interrumpido* y *aislado* en la bidimensión de la superficie sensible. Un fotograma de un asunto de lo real, sin otros fotogramas para que le den sentido: un fotograma apenas, sin antes ni después”.<sup>26</sup> Ahora bien, ambos ensayos generan tensión con esta idea de interrupción ya que si bien claramente las imágenes fueron registro de algo que pasó, o al menos una parte de ese registro pasó en otro tiempo, otra parte de él viene a superponerse a esa huella pasada. Me refiero con esto último a la serie de *Quieto* que muestra la unión disruptiva de tiempos diversos. Ese fragmento seleccionado en el pasado ya no queda aislado en ese fotograma, un presente lo cuestiona y lo hace participar de otro tiempo, que en breve comentaré. Los epígrafes en Brodsky también generan en la superposición un después.

## Las fotos

Abordemos las imágenes seleccionadas. ¿Qué muestra cada una? ¿Cómo están conformadas? La primera: *Los tres en el bote*, 1964-1970, es una imagen no sacada por el artista, muestra a los tres hermanos paseando por el Tigre. La segunda: *Fernando en la pieza*, 1964-1970, tomada por Brodsky, lo retrata sentado en su cama mirando hacia abajo, de fondo la pared se encuentra colmada

---

<sup>23</sup> FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Barcelona: GG, 1997 p 59.

<sup>24</sup> SONTAG, Susan Op cit p 25.

<sup>25</sup> DIDI-HUBERMAN. Georges *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2010 p 18.

<sup>26</sup> KOSOY, Boris “Fotografía e historia” en *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2014 p 48.

de imágenes. Se trata de dos fotos simples que seguramente pasarían inadvertidas de no ser por la selección e intervención.

Cuál es esa intervención que produce el pasaje de una simple fotografía familiar a una que le permite a la sociedad en su conjunto producir sentido y reflexionar sobre la propia historia del país. La solución para volver estas imágenes y el pasado legibles es la descripción, la información que brindan. Brodsky mediante el discurso y el relato posibilita la comprensión y el diálogo con el pasado. Sus fotos están acompañadas por epígrafes narrados en primera persona que a veces son simples descripciones de lo que vemos y en ocasiones ofrece desde su vivencia el recuerdo de ese momento o anécdota, convirtiéndose en testimonio y documento de lo que prueba esa imagen. Bystrom señala la importancia de dichos enunciados, ellos son “centrales en el funcionamiento de la obra como sitio para la construcción de la memoria. Se convierten en el eslabón inicial de una cadena narrativa que conecta a las generaciones presentes con el pasado, así como conecta al espectador y al lector con la obra de arte en sí misma”.<sup>27</sup> De esta manera deja de ser tanto un recuerdo personal para pasar a formar parte de un trabajo de reactivación de la memoria colectiva, mediante la palabra el espectador se apropia de ese recuerdo. La enunciación singulariza *esa* imagen, saca del anonimato a los que en ella aparecen retratados brindando relatos específicos y otorgando la identidad quebrada. Por otro lado, al evidenciar la pérdida del referente, también le devuelve a la fotografía el flujo temporal perdido a partir del momento de la fijación de la imagen en el soporte.

¿Qué información aportan esos enunciados? En la imagen 1 describe la situación vivida durante esos paseos, aunque sólo aparecen los tres hijos, Brodsky señala que los padres *timonean, sacan fotos y van de pasajeros*, están presentes en la escena a través de la palabra y del ojo que encuadra la imagen. También establece la importancia del Río, no sólo durante esas excursiones sino por lo que vino a significar más tarde, durante y posteriormente a la dictadura. Relata: *El Río nos quedó adentro. Nos acostumbramos a sus aguas oscuras, a no zambullirnos de cabeza porque podía haber un tronco flotando bajo el agua.*

En la imagen 2 señala en primer lugar dónde fue tomado el retrato y luego, tras mencionar que es una de las primeras fotos que realiza, describe algunas consideraciones que refieren a la práctica fotográfica (el movimiento, lo difuso de la imagen debido a la poca profundidad de campo, la exposición). Pese a la poca definición de su rostro, que además se inclina hacia abajo, declara que es la mejor foto que le queda de cuando vivían juntos. Con esta simple enunciación le otorga a la

---

<sup>27</sup> BYSTROM, Kerry. “Memoria, Fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrari” en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (comps) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009. P 331.

imagen un plus que no tendría de otra manera, la hace legible. En este sentido, la referencia que establece Rancière acerca de la relación entre lo decible y lo visible, lo visible y lo invisible parece atinada, asegura que “el habla hace que se vea, mediante la narración y la descripción, un visible no presente. Hace que se vea lo que no pertenece a lo visible, reforzando, atenuando o disimulando la expresión de una idea, haciendo sentir la fuerza o la represión de un sentimiento”.<sup>28</sup>

En consecuencia, la obra está compuesta por fragmentos: imagen y palabra. La memoria misma funciona de manera fragmentada. Natalia Fortuny señala “La memoria está compuesta por fragmentos, así como cada foto es un fragmento: índice y recorte. [...] Las fotos de estas series, antes que una visión totalizante, proponen una entrada incompleta y fragmentaria, lacunar como la memoria”.<sup>29</sup>

Ahora bien, Brodsky elige de su álbum determinadas imágenes, si bien algunas de las que lo completan fueron tomadas por él en su infancia, ese presente en el que las selecciona lo convierte en primera instancia en espectador. Algo de esos objetos le habla, lo atrae y lo lleva a elegirlos, interrogarlas, devolviéndole parte de ese pasado quebrado. En este sentido lo planteado por Barthes en relación con la reacción del sujeto ante la imagen es pertinente como argumentación. El autor distingue dos categorías, por un lado el *Studium* entendido como una dedicación general hacia la imagen con un interés vago y por otro el *punctum* definido como algo que sale desde la imagen como una flecha y hiera, punza al espectador.<sup>30</sup> Hay un detalle en ella que la convierte en particular lo provoca, le grita y gracias a esa herida el artista la selecciona para su intervención. Ese detalle es el que la saca de su estado de somnolencia y modifica su interpretación. Didi Huberman acerca del acto de ver establece en *Lo que vemos, lo que nos mira* que “...cada cosa por ver, por más inquieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida [...] y, desde ahí, nos mira, nos concierne, nos asedia”.<sup>31</sup> Lo que vemos en estas imágenes es que lo que está *allí* ya se nos escapó, no podrá volver a ser, evidenciando que *ver es perder*.<sup>32</sup> En este sentido habría que pensar también qué lugar ocuparon esas imágenes antes y después de las desapariciones. Sontag asegura que con ellas las familias construyen crónicas y retratos de su vida familiar, transformándose en verdaderos rituales de esas vidas dando cuenta de cómo “[...] a medida que el núcleo familiar se extirpaba de un conjunto familiar más vasto, la fotografía la acompañaba para

---

<sup>28</sup> RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011 (2009) p 33.

<sup>29</sup> FORTUNY, Natalia. “Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria en dos series de Marcelo Brodsky” en Papeles de trabajo, Revista electrónica Instituto de Altos Estudios Sociales de la UNSAM, N° 7, Año 4, Buenos Aires UNSAM, 2011 p. 31-43, p 41-42. Disponible en:

<http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/03%29%20Palabras%20fotogr%C3%A1ficas-%20imagen,%20escritura%20y%20memoria%20en%20dos%20series%20de%20Marcelo%20Brodsky.pdf>

<sup>30</sup> BARTHES, Roland Op cit p 59

<sup>31</sup> DIDI-HUBERMAN. Georges Op cit p 16.

<sup>32</sup> DIDI-HUBERMAN. Georges ibíd. p 17.

conmemorar y restablecer simbólicamente la continuidad amenazada y el ocaso del carácter extendido de la vida familiar. Estas huellas espectrales, las fotografías, constituyen la presencia vicaria de los parientes dispersos. El álbum familiar se compone generalmente de la familia extendida, y a menudo es lo único que ha quedado de ella”.<sup>33</sup>

Retomando el concepto Barthesiano acerca del *detalle* que le atrae y punza de la imagen, establece que “...gracias a la marca de *algo* la foto deja de ser *cualquiera*. Ese *algo* me ha hecho vibrar, ha provocado en mi un pequeño estremecimiento un *satori*”.<sup>34</sup> Ese detalle funcionaría como un detonante permitiendo su refuncionalización. Y se convierte en memorable justamente porque la imagen se dispara como una flecha desde una herida. En la foto 2 el rostro de Nando no se muestra, no puede ser nombrado por la imagen, por tanto punza y desgarrar. Los límites poco precisos le otorgan un carácter casi fantasmal. José Pablo Feinmann en su texto para *Buena memoria* realiza una descripción de esta imagen que es acertado retomar, dice “Esa foto cuya presagia el destino último que los verdugos quisieron depararle a su rostro: borrarlo de la realidad, de la existencia y de la memoria. Supongo, entonces, que uno de los intentos más hondos que Marcelo se propone [...] es devolverle a su hermano el rostro que tenía; trazar otra vez esos rasgos con amorosa terquedad, con obstinación militante, ganándole – en cada leve matiz que el amor y la voluntad del amor puedan restituir a esa cara – un espacio a la muerte, un espacio al olvido”.<sup>35</sup> En este sentido de esto también se trata, de devolverle a Nando su rostro y por tanto su identidad perdida.

En el caso de las fotos de Quieto en principio debo mencionar aspectos que tienen que ver con la propuesta de su serie. Como ya expresé su deseo partió de esa ausencia e imposibilidad de tener una foto con su padre. Para poder recordar tenía que recrear o inventar el pasado a través de armar su propio álbum familiar generando escenas que nunca existieron. Luego de un período de búsqueda encuentra el que será el formato que adoptará la serie<sup>36</sup>. Reproduce en diapositivas fotos que tenía de su padre y las proyecta sobre la pared interponiendo su propio cuerpo entre el proyector y el soporte. En una entrevista que le realiza Ana Longoni, Lucila asegura que luego de varios intentos se da cuenta que lo que tenía que hacer era meterse ella misma en la imagen, “construir (yo) esa imagen que siempre había buscado, hacerme parte de ella”<sup>37</sup> En ese poner el cuerpo y cuando este se convierte en soporte de otra imagen es cuando surge la posibilidad de ese encuentro que sería imposible de no ser por los medios que ofrece la cámara y el montaje tanto de tiempos como de

---

<sup>33</sup> SONTAG, Susan Op cit p 19.

<sup>34</sup> BARTHES, Roland Op cit p 86-87.

<sup>35</sup> FEINMANN, José Pablo. “Por ahora” en Brodsky, Marcelo *Buena Memoria. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires: La Marca, 1997 p 14.

<sup>36</sup> Para ampliar y entender el desarrollo de ese período de experimentación ver: Blejmar, Jordana “La Argentina en pedazos, los collages fotográficos de Lucila Quieto” en *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en la Argentina y América Latina*, 2014, Buenos Aires, Librería.

<sup>37</sup> LONGONI, Ana Op cit p S/P

espacios diversos, los cuales en ningún momento Lucila intenta disimular, más bien por el contrario se evidencian y develan de múltiples formas (Diferencias de escala, edades igualadas entre padres e hijos, etcétera) Posteriormente es cuando logra trasladar la historia personal y ampliar la experiencia a otros HIJOS deseosos por tener la misma y anhelada foto con sus padres desaparecidos. Coloca un cartel en el local de la agrupación que decía “Si querés tener la foto que siempre soñaste y nunca pudiste tener, ahora es tu oportunidad, no te la pierdas. Llamame”<sup>38</sup> Y a partir de allí surgieron las historias, pensando “la memoria como construcción subjetiva”<sup>39</sup> Imágenes ficcionadas donde se evidencia la disrupción del tiempo, donde como menciona Durán “las dos partes de las imágenes, claramente tomadas en distintas épocas, desnudan la imposibilidad real de esa unión. De esta forma, su ensayo, da cuenta de una tensión particular entre pasado y presente”.<sup>40</sup> Las fotos recrean, inventan, reconstruyen, en lo que ella llama *tercer tiempo*, una escena en la que es posible compartir un encuentro, una mirada, un gesto, una caricia. *Tercer tiempo* porque refiere a un tiempo fuera del real y posible, donde un hijo por ejemplo aparece en una misma imagen con dos edades distintas a la vez y otras tantas posibilidades que nacieron de esos encuentros. Por tanto, “Ni en el pasado, ni en el presente, estas imágenes se colocan, de este modo, en un *entre* tiempos, más precisamente, en el abismo que resulta de la convivencia disruptiva entre cuerpos ausentes y otros presentes que sorprenden por su similitud física en tanto (los hijos) tienen ahora la misma edad que los mayores al momento de ser retratados”.<sup>41</sup>

Quieto también coloca epígrafes, breves referencias en tercera persona que brindan algún que otro dato de los retratados. Acerca de los padres la información es mayor y precisa, por ejemplo en algunos casos aclara la fecha de desaparición, no así la de los hijos donde generalmente repone solo su ocupación y con quién vive. Al igual que en el caso de Brodsky la palabra le aporta un plus de sentido a la imagen. En relación a la información brindada para cada uno de los retratados Longoni asegura que “este desbalanceo entre la historia abruptamente concluida *de lo que fue* el padre y esos pocos indicios de que *no importa demasiado lo que es* el hijo se explica quizá en que el hijo haga las veces de algo así como el firmante de la foto, el cuerpo que hace de soporte para que el padre emerja de las sombras y se haga lumínicamente visible, sino palpable”.<sup>42</sup>

El resultado de las imágenes es un encuentro casi fantasmagórico, como comenté anteriormente se devela el artificio en cuanto al montaje y producción de esa imagen, lo notamos por ejemplo respecto a la nitidez que difiere entre ambas imágenes, la de la proyectada es menor que la del

---

<sup>38</sup> LONGONI, Ana *ibíd.* p S/P.

<sup>39</sup> DURAN, Valeria *Op cit* p 167.

<sup>40</sup> LONGONI, Ana *Op cit* p S/P

<sup>41</sup> LONGONI, Ana *ibíd.* p S/P

<sup>42</sup> LONGONI, Ana *Op cit* p S/P.

cuerpo ante el cual se superpone la primer foto. Los fondos a veces son borrosos, diluidos, como la memoria. “A través de la fotografía dialogamos con el pasado, somos los interlocutores de memorias silenciosas que ellas mantienen en suspensión. El hecho se diluye. Se tienen apenas recuerdos empañados sobre lo que pasó, hechos efímeros de una realidad en marcha, que se desvanecen, se diluyen en su propio acontecer. En relación con la fotografía es el instante de la génesis: *tiempo de la creación* [...] El registro fija el hecho, atraviesa los tiempos, perpetúa el recuerdo, preserva la memoria, transporta ilusoriamente el pasado, o una idea de él: *tiempo de la representación* [...] Lo efímero y lo perpetuo”.<sup>43</sup> En estas imágenes ese instante que pertenece al *tiempo de la creación* atravesó los tiempos para venir hasta la actualidad y reinstalar un nuevo momento de creación.

En la imagen 3 Lucila y su papá comparten una caminata, ella lo mira y él sonríe. Ella porta impreso en su cuerpo el de otros transeúntes. En la imagen 4 se ve a Marta en la falda de su mamá y a Marta adulta, el texto nos dice que Marta tiene una hija, Naná, podríamos pensar en este caso en un posible encuentro cotidiano entre abuela, madre e hija? Las tres se ríen y miran a cámara de manera natural. El parecido entre ambas, que en el presente igualaron sus edades, es elocuente. En la imagen 5 Graciela y Fernando se besan y funden en un abrazo mientras Verónica lo comparte con ellos en el presente. Situación habitual donde se ve un abrazo familiar que suple y repara la ausencia a partir de este recurso del montaje espacial y temporal creado por Lucila.

### **Una posible conclusión**

Las fotos abordadas nos permiten preservar del olvido nuestro pasado, reflexionar sobre él y también sobre nuestro presente. La fotografía suministra no “solo un registro del pasado sino una manera nueva de tratar el presente [...] las fotografías viejas completan nuestra imagen mental del pasado.”<sup>44</sup> Por otro lado su impacto y posibilidad reflexiva es continua, “una foto sigue evolucionándose un largo tiempo después de que él o la autora la firma y data. Continúan provocando eventos en el aquí y ahora, siguen evocando diferentes pasados, y siguen construyendo posibles futuros”.<sup>45</sup> Didi- Huberman refiriéndose a los diferentes tiempos presentes en la obra subraya la condición de anacronismo en relación a la idea de montaje que se lleva a cabo en el proceso de reconstrucción de la memoria. Ante estas imágenes nos encontraríamos “[...] frente a objetos de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos

---

<sup>43</sup> KOSSOY, Boris. “Introducción” en *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*, Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2014 p 27.

<sup>44</sup> SONTAG, Susan Op cit p 162.

<sup>45</sup> TAYLOR, Diana “Cuerpos políticos” en Brodsky, Marcelo y Pantoja, Julio (ed) *Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Buenos Aires: La Marca, 2009 p 26.

que forman anacronismos”<sup>46</sup> En las imágenes de ambos artistas, el anacronismo permitiría atravesar esos tiempos de una manera crítica entendiendo el valor y el poder que guardan esas imágenes apropiadas e intervenidas. Por otro lado a través del montaje del texto, de las fechas y de la imagen, se citan diferentes tiempos actuantes que despiertan no sólo la memoria personal sobre su familiar desaparecido sino la de la sociedad en su conjunto convirtiéndose en una herramienta eficaz para la generación de nuevos espacios de discusión y reflexión como así también para lograr oponerse al olvido. Las fotografías funcionan como detonantes despertando nuestras propias experiencias y vivencias acerca de lo que vemos posibilitando la construcción del pasado de una manera colectiva y cambiante a través del tiempo.

Quisiera terminar citando a Kossoy “El fragmento de la realidad grabado en la fotografía representa la congelación del gesto y del paisaje y, por tanto, la perpetuación de un momento, en otras palabras, de la memoria: memoria del individuo, de la comunidad, de las costumbres, del hecho social [...] La escena registrada en la imagen no se repetirá jamás. El momento vívido, congelado por el registro fotográfico, es irreversible. La vida, sin embargo, continúa, y la fotografía sigue preservando aquel fragmento congelado de la realidad. Los personajes retratados envejecen y mueren [...] la fotografía sobrevive”<sup>47</sup> Solo podría agregar que si bien es verdad que los retratados envejecen y mueren, en estas series ambos fotógrafos han logrado que esa escena pueda repetirse y ser reversible en un tiempo que quedó por fuera del mero registro fotográfico sucedido en el pasado. Han logrado “abrir a través de la imagen del pasado el presente del tiempo”.<sup>48</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland 2009 *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. (Buenos Aires: Paidós)

BATTITI, Florencia 2007 “Arte y memoria: variaciones sobre una estrecha y antigua relación” disponible en: [www.marcelobrodsky.com](http://www.marcelobrodsky.com)

BYSTROM, Kerry 2009 “Memoria, Fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrari” en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (comps) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. (Buenos Aires: Paidós)

DIDI-HUBERMAN, Georges 2010 *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial)

---

<sup>46</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*.

Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008 p 39.

<sup>47</sup> KOSSOY, Boris Op cit p 145.

<sup>48</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges “Sumario” en *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004 p 13.

2008 *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo)

2004 “Sumario” en *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto.* (Barcelona: Paidós)

DURAN, Valeria 2013 “Imágenes íntimas, heridas públicas” en *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y en América Latina.* (Buenos Aires: Librería)

FEINMANN, José Pablo 1997 “Por ahora” en Brodsky, Marcelo *Buena Memoria. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky.* (Buenos Aires: La Marca)

FELD, Claudia 2010 “Imagen, memoria y desaparición: Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria” en *Memoria Académica. Aletheia.* (Buenos Aires) FaHCE UNLP, Vol. 1, N° 1, p. 1-17. Disponible en:  
[www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4265/pr.4265.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4265/pr.4265.pdf)

FONTCUBERTA, Joan 1997 *El beso de Judas: Fotografía y verdad* (Barcelona: GG)

FORTUNY, Natalia 2011 “Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria en dos series de Marcelo Brodsky” en *Papeles de trabajo*, Revista electrónica Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional General San Martín, (Buenos Aires) UNSAM, N° 7, Año 4, p. 31-43. Disponible en:  
<http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/03%29%20Palabras%20fotogr%C3%A1ficas-%20imagen,%20escritura%20y%20memoria%20en%20dos%20series%20de%20Marcelo%20Brodsky.pdf>

GARCIA, Luis Ignacio y LONGONI, Ana 2013 “Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos, en: Blejman, Jordana; Fortuny, Natalia y García, Luis Ignacio (eds) *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina.* (Buenos Aires: Librería)

HUYSEN, Andreas 2009 “Prologo” en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (comps) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente.* (Buenos Aires: Paidós)

2001 “El arte mnemónico de Marcelo Brodsky” en *Nexo: un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky* (Buenos Aires: La Marca)

KOSSOY, Boris 2014 “Introducción” en *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica* (Madrid: Cuadernos Arte Cátedra)

“Fotografía e historia” en *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica* (Madrid: Cuadernos Arte Cátedra)

“Realidades y ficciones en la trama fotográfica” en *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica* (Madrid: Cuadernos Arte Cátedra)

LONGONI, Ana 2011 “Apenas, nada menos” en *Arqueología de la ausencia. Ensayo fotográfico 1999-2001.* Lucila Quieto (Buenos Aires: Casa Nova)

MAC DONNELL, Mercedes 2006 “Memoria a 30 años del golpe” en *Los Inrockuptibles* (Buenos Aires) Año 11 N° 100.

PANTOJA, Julio 2009 “Fotografía y performance política” en Brodsky Marcelo y Pantoja Julio (ed) *Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana* (Buenos Aires: La Marca)

SALA-SANAHUJA, Joaquim 2009 “Prólogo a la edición castellana” en Barthes, Roland *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. (Buenos Aires: Paidós)

RANCIÈRE, Jacques 2010 (2008) *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial)

2011 (2009) *El destino de las imágenes* (Buenos Aires: Prometeo)

SONTAG, Susan 2012 (1973) *Sobre la fotografía*. (Buenos Aires: Debolsillo)

TAYLOR, Diana 2009 “Cuerpos políticos” en Brodsky, Marcelo y Pantoja, Julio (ed) *Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. (Buenos Aires: La Marca)

### **Anexo: Imágenes**

#### **Marcelo Brodsky**



1- Buena Memoria: Nando, mi hermano, 1964-1970.

Los tres en el bote: En primer lugar, Fernando. En equilibrio, al fondo, mi hermana Andrea. Mis viejos timonean, sacan fotos y van de pasajeros mientras nosotros remamos. Estamos en el Gambado, un fin de semana en el Tigre. Salir en botes juntos era la actividad familiar por excelencia. Aunque esas salidas fueron ocasionales, el Río nos quedó adentro. Nos acostumbramos a sus aguas oscuras, a no zambullirnos de cabeza porque podía haber un tronco flotando bajo el agua.



2- Buena Memoria: Nando, mi hermano, 1964-1970.

Fernando en la pieza: esta foto de mi hermano es una de las primeras que hice en mi vida, con una cámara antigua que me regaló mi viejo. Estamos en nuestra habitación compartida. Su rostro aparece desdibujado. Su movimiento, hoy ya inexistente, lo hace difuso ante la lente. Las fotos de la pared, en cambio, soportan mejor la exposición prolongada. Es la mejor foto que me queda de él, de cuando vivíamos juntos.

**Lucila Quieto**



3- Carlos Alberto Quieto trabajaba en el Puerto de Buenos Aires y militaba en Montoneros en el barrio de Mataderos. Fue secuestrado el 20 de agosto de 1976 y visto en Coordinación Federal que funcionaba en la calle Moreno al 1400 dos días después del secuestro. Continúa desaparecido. Lucila es fotógrafa.



4- Marta Taboada era abogada y militante política. Fue secuestrada en su casa de la localidad de Moreno, junto a varios compañeros de su agrupación, en presencia de sus hijos. Continúa desaparecida.

Marta, su hija, es periodista y escritora. Tiene una hija llamada Naná.



5- Graciela Valdueza y Fernando Villanueva vivían con su familia en Caseros, provincia de Buenos Aires. Allí fueron secuestrados la madrugada del 25 de marzo de 1976, a pocas horas de comenzada la dictadura militar.

Verónica tiene 25 años y estudia fotografía. Débora, su hermana, vive en San José del Rincón, un pueblo cercano a Santa Fe, con Martín y su hija Manuela.