

Segundas Jornadas de Difusión
de Tesis sobre Memorias y Pasado Reciente

IDES, 5 y 6 de Noviembre de 2014

Nombre y Apellido: Natalia Fortuny

Afiliación institucional: IIGG (FSOC-UBA) / Conicet

Correo electrónico: nataliafortuny@gmail.com

Título de la tesis: “Memorias Fotográficas. Estrategias de evocación del pasado reciente en la fotografía posdictatorial”

Institución y programa en que fue defendida: Doctorado en Ciencias Sociales - Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Buenos Aires

Fecha de la defensa: 26 de marzo de 2012

Título obtenido: Doctora en Ciencias Sociales

Directora: Ana Longoni

Palabras clave: Fotografía argentina y latinoamericana – Posdictadura – Memoria – Imagen.

La tesis indaga en las relaciones que el arte mantiene con la historia y la memoria a partir del caso de la fotografía argentina y latinoamericana, caracterizando los modos en que estas manifestaciones culturales se vuelven memorias visuales de la historia reciente.¹

En ella propongo entender a ciertas obras como “memorias fotográficas”, como singulares maneras de agenciar los procesos de memoria del pasado reciente. Concibiendo, entonces, que es posible distinguir a las memorias fotográficas en tanto posean tres características. Su calidad de **memorias sociales** de un pasado en común –en un juego entre las vivencias y memorias individuales y la historia-, su **formato visual fotográfico** –con todas las potencialidades temporales, estéticas y políticas que este lenguaje comporta- y su

¹ Una versión más breve de la tesis doctoral fue publicada recientemente en formato libro. Véase: Fortuny, Natalia (2014), *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*, Buenos Aires, La Luminosa.

elaboración artística –cuya producción se distingue por la creación y puesta en marcha de recursos visuales singulares en cada obra-.

En primer lugar, ¿por qué elegir estas memorias hechas de fotografías que algunos artistas ofrecen del pasado dictatorial reciente y sus secuelas? Cuestiones personales y por supuesto generacionales hacen que el tema de los horrores de la dictadura –si es que puede ser llamado ‘tema’- sea una preocupación, una inclinación y hasta una *condición* de mi sentir y pensar como parte de una generación que, incluso, es llamada “segunda generación” o adjetivada con diversos usos del prefijo “pos”. A esta inquietud se suma mi interés por la fotografía, en especial por dos de sus posibilidades: la foto como medio de expresión artística -como artefacto estético-, y la foto como vehículo de las memorias – personales y colectivas-. Y también por supuesto, a mi elección la ha propiciado en total medida la evidencia de tantos artistas que, en especial en los últimos años, ofrecen una conjunción de fotografía y memoria para dar vida a obras de arte propias de nuestra época, que se vuelven un territorio de posicionamientos políticos y de configuración de subjetividades en la elaboración del trauma.

El objetivo de esta tesis, entonces, ha sido indagar en las estrategias comunes de evocación del pasado reciente a partir de artefactos fotográficos, para comprender las formas de insistencia de un trabajo de rememoración, pleno de alusiones al trauma social, la violencia política, la desaparición, el duelo (su imposibilidad) y la presencia de las ausencias provocadas por el dispositivo represivo desaparecedor.

Al constituir el corpus de obras a analizar en la tesis he elegido las obras que en su densidad y su carga estético-afectiva refieren al pasado dictatorial desde la fotografía. Con la convicción de que es posible pensar, de cara a estos ejercicios de fotografía que insisten en ofrecerse como memorias del horror, que en el arte habita cierta verdad incompleta para decir y dar testimonio del trauma, ya que no para representarlo acabadamente. ¿Y por qué constituir un corpus a partir de la foto artística y no incluir la abundante e interesante producción periodística o del fotoperiodismo? La decisión se relaciona con el interés en la fotografía en tanto lenguaje creativo para expresar el mundo. La foto artística se diferencia, por ejemplo, de la imagen fotoperiodística por su temporalidad (tiempos largos de producción, elaboración de la serie en lugar de la instantaneidad propia del foto reportaje,

etc); por la diversa función social de ambas; por un entendimiento diferente del sujeto fotógrafo (por ejemplo, aún los fotoperiodistas aquí incluidos no se presentan en calidad de tales sino haciendo una serie *especial o diferente* en el contexto de su carrera, un conjunto más “autoral”).

De esta manera, la foto será vista como una construcción, y tomada justamente en sus potencialidades creativas y capacidades de construir mundo (y memorias). Partiendo de la premisa de que la fotografía es siempre producción y no meramente registro, se abordan estas obras que fundamentalmente tienen que ver con la producción de sentidos visuales inesperados, estrategias para hacer visible aquello negado, oculto o improcesable. Los trabajos fotográficos aquí analizados recorren el arco temporal que va de 1983, año de regreso de la democracia, hasta el 2011 (es decir, hasta el momento de la escritura de la tesis).

En cuanto a mi opción teórica, metodológica y de escritura, he privilegiado el análisis de las imágenes en términos de construcciones de sentido, afecciones y problemas que convocan a partir de su propia visualidad y su proceso de producción, fundamentalmente en cuanto permiten ser pensados como auténticos trabajos de memoria. Creyendo, además, en el desarrollo de la escritura como ensayo y modo de conocimiento. Y poniendo por delante, en todos los casos, la indagación a partir de la lógica misma de los trabajos artísticos. Siguiendo los trabajos analíticos de Nelly Richard, Ana Amado y Ana Longoni, desarrollé aquí la descripción –densa- de lo visual en sus cruces con la política y la historia. A la vez, privilegié el ordenamiento transversal de los trabajos, en función de las estrategias visuales desplegadas por cada obra, antes que por una cronología (aunque sin desconocer por ello el contexto singular de producción de cada serie).

¿Por qué la foto parece particularmente fértil para estas evocaciones del terror y el trauma colectivos? En el trabajo de tesis he encontrado una posible respuesta. La imagen fotográfica conjuga su estatuto de huella de lo real y de residuo de lo que fue, con un uso no estrictamente documental, es decir, con una amplia posibilidad metafórica y de construcción de imagen. Es, entonces, la duplicidad propia del medio fotográfico –huella de lo real y metáfora- la que es explotada por un conjunto de obras para erigirse en artefactos de memoria y, puntualmente, en memorias fotográficas del pasado dictatorial.

En cuanto a la estructura de la tesis, el primero de los capítulos, **Memorias fotográficas: un marco conceptual**, presenta los lineamientos teóricos que sustentaron la investigación. El capítulo 2, **De huellas y restos: el espacio público y la visibilidad de la desaparición**, indaga en algunas evocaciones artísticas fotográficas del mundo traumático –que para algunas de esas obras *recién* empezaba a ser ‘pasado reciente’- con la intención de ubicar los discursos nacientes y los silenciados, las visibilidades y ocultamientos propios del período democrático en ciernes. Obras que comparten una mirada extrañada de lo urbano, que subrayan las ausencias y ofrecen visiones acerca de la desolación de los escenarios urbanos de la inmediata –y no tanto- posdictadura. En el espacio público como espacio amenazante, se mostrarán los restos de lo ocurrido. El tercer capítulo, **Máquina fotográfica: los dispositivos y las tecnologías de la represión**, aborda algunas obras que tienen como tema la maquinaria represiva y sus dispositivos de muerte. Ante la escasa circulación y visibilidad de las fotos de tortura y desaparición, las obras de este capítulo funcionan metonímicamente desnudando las tecnologías de la represión con la cámara. Imágenes que evocan el Falcon, el avión de la FFAA, los sitios clandestinos de detención y las consecuencias palpables del accionar de las máquinas en los cuerpos de los sobrevivientes y en los restos óseos. El capítulo 4, **Fotos de familia: del álbum incompleto a la foto reconstruida**, analiza distintas series de fotografías de artistas que son, además, familiares directos de desaparecidos y que utilizan las fotos de su propio archivo como puntapié para sus trabajos visuales. En diversas reconstrucciones fotográficas a partir del montaje y otros recursos, los familiares de desaparecidos crean obras que despliegan singulares tiempos anacrónicos. El quinto capítulo, **Cajas chinas: la foto dentro de la foto y el retrato como tesoro**, focaliza en la foto como talismán, demostrando la condición fetiche de la foto, su vida social en tanto objeto a conservar y atesorar. En este marco, se conectan los retratos de los desaparecidos con una serie de retratos fotográficos antiguos tomados a personas o familias durante el luto por el ser querido, relación que evidencia el poder de las fotografías no sólo como imágenes sino en tanto cosas, es decir, objetos que evocan –y hasta suplantán- al ausente. El sexto capítulo, **Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria**, trabaja sobre aquellas producciones que comparten una característica: la inclusión de la palabra en –o alrededor de- las fotografías. Ante la evidencia de que muchas de las fotografías trabajadas en los capítulos

anteriores se valen de lo testimonial y de la palabra escrita como protagonista o acompañamiento de sus fotos, se abordan aquí los lazos cercanos entre foto y testimonio. No se trata de que la imagen necesite de las palabras (por una suerte de pobreza constitutiva que no es tal), sino de una cercanía entre trauma y testimonio que se observa también en estas obras. La imagen, más cercana al grito, a la *phoné*, puede ayudar en su camino al *logos*, al testimonio, a la elaboración del trauma. En el capítulo 7, **Contactos fotográficos: las memorias latinoamericanas** se analizan las producciones fotográficas de algunos artistas latinoamericanos en contextos equiparables de dictadura, violencia política y terrorismo de Estado. Aquí se confirma que recursos similares a los observados en el *corpus* de artistas argentinos pueden encontrarse en las obras de artistas provenientes de otros escenarios latinoamericanos similares de violencia política. Finalmente, el capítulo 8 **Conclusiones: completando el álbum colectivo** expone algunos puntos de llegada y conclusiones de este trabajo.

Los artistas cuyas obras integran el *corpus* de esta investigación son los argentinos Juan Travnik, Res, Hugo Aveta, Fernando Gutiérrez, Helen Zout, Martín Kovensky, Paula Luttringer, Diego Aráoz, Lucila Quieto, Verónica Maggi, Gustavo Germano, Inés Ulanovsky, Julio Pantoja, Marcelo Brodsky, Soledad Nívoli, Gabriela Bettini, Gerardo Dell'Oro, Guadalupe Gaona, Pedro Camilo Pérez del Cerro y Martín Acosta. Asimismo, en el último capítulo se analizan también las obras de una veintena de artistas latinoamericanos cuyas producciones fotográficas trabajan sobre situaciones equivalentes de violencia política vividas en sus propios países, en especial Chile, Uruguay y Colombia.