

MÁQUINAS DEL TIEMPO: ARTEFACTOS Y DISPOSITIVOS DE MUERTE EN LA FOTOGRAFÍA ARGENTINA POSDICTATORIAL

Natalia Soledad Fortuny

Universidad de Buenos Aires / CONICET (Argentina)

nataliafortuny@gmail.com

Resumen

Este trabajo se inserta en las discusiones sobre la relación entre las artes visuales y la memoria, sobre las maneras en que ciertos artefactos culturales se asoman desde el presente al pasado doloroso o traumático. En esa tensión, se focalizan los cruces entre la fotografía artística argentina posdictatorial y la memoria de la represión. En particular, se estudian algunas obras que tienen como tema-objeto las máquinas o dispositivos de muerte; los mecanismos técnicos, racionalmente planificados y puestos en marcha como 'máquinas de matar'. Las maquinarias del horror que toman visibilidad en las fotografías analizadas son los Ford Falcon (en las obras de Zout, Gutiérrez, Kovensky), los aviones (Zout, Gutiérrez) y el matadero como caso paradigmático de la planificación de la muerte (Luttringer).

Palabras clave: arte, fotografía, memoria, pasado reciente.

la distancia va perdiendo su espesor...

VIRUS

La humanidad también ha inventado en su extravío crepuscular,

es decir, en el siglo XIX, el símbolo del recuerdo;

ha inventado lo que hubiera parecido imposible;

ha inventado un espejo dotado de memoria.

Ha inventado la fotografía.

Autor desconocido, citado por Benjamin *

Al comienzo de su libro *Los trabajos de la memoria*, Elizabeth Jelin (2002: 2) establece como una de sus premisas la de "reconocer a las memorias como objetos de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas, enmarcadas en relaciones de poder". Así, toda sociedad que haya atravesado un hecho social traumático, asiste en su seno a las permanentes 'batallas de la memoria': luchas por imponer sentidos sobre el pasado, en medio de políticas de memoria y de silencio. Un relato sobre el pasado que no está, por supuesto, cristalizado sino en permanente redefinición y cuestionamiento. Cada nueva generación, cada sector social, interviene –con diverso peso– en la construcción narrativa de las memorias.

En estas batallas intervienen también los objetos culturales, en este caso producidos dentro del campo estético. Florencia Battiti continúa el concepto de 'memoria hábito', de Elizabeth Jelin, y las propuestas artísticas en torno a la premisa de 'des-habituarse', de Ricardo Carreira, para sostener que:

...en la escena de las artes visuales de la Argentina posdictatorial existen elaboraciones estéticas que se constituyen en una vertiente más del trabajo sobre memoria social. En este sentido, algunas producciones de arte contemporáneo operan como herramientas valiosas para la puesta en crisis de la memoria 'habitual', esa memoria rutinaria y carente de reflexión que contrasta y se distingue de las memorias narrativas que, por estar inmersas en afectos y emociones, son intersubjetivas y mantienen vigencia en el presente (Battiti, 2005: 102).

Este movimiento del arte hacia la memoria de la dictadura es algo que también ha sido registrado en otros países del cono sur, tal como lo demuestran los estudios de Ticio Escobar en Paraguay, Nelly Richard en Chile, Olga Larnaudie en Uruguay, y Arfuch, Langland, Longoni y Pérez Fernández en Argentina, entre otros.

Así, el marco de este trabajo será la extensa discusión sobre las relaciones que el arte mantiene con la realidad, la historia y la memoria, sobre las maneras en que los artefactos culturales se asoman desde el presente al pasado –doloroso o traumático–. En esa tensión, la relación entre la fotografía artística argentina posdictatorial y la memoria de la represión se vuelve un campo de análisis fecundo.

Apariciones

Roland Barthes considera que la fotografía es el reino de la contingencia, ya que repite mecánicamente algo que jamás podrá

repetirse existencialmente (es el *Tal*: “la *tuché*, la Ocasión, el Encuentro...” Barthes, 2006: 29). Esto implica que la foto sea, a la vez, el retorno de lo muerto, el *spectrum*. La muerte es el *eidos* de cada fotografía. Al igual que el haiku, presenta ante el espectador una inmovilidad viviente, un tiempo atascado. Así, hay en la fotografía a la vez realidad y pasado. Esta doble posición conjunta se expresa en lo que Barthes cree es el noema de la fotografía: el “*esto ha sido*” o “lo intratable”. Lo que se ve está diferido pero ha estado presente, allí, delante de la cámara. Verdad y realidad se confunden en una emoción única. La interpretación se detiene frente a la evidencia del “*esto ha sido*”. Es la ‘loca verdad’ de la emanación de lo real en el pasado, más magia que arte (1).

En esta línea, John Berger (1998:70) sostiene que “a diferencia de otras imágenes visuales, la fotografía no es una imitación o una interpretación de un sujeto, sino una verdadera huella de éste”. La evidencia de la huella, de lo que ‘estuvo ahí’ y dejó su marca real, imprimiendo su reflejo de luz sobre material fotosensible.

Según Barthes, el énfasis de las fotografías, su intensidad, corresponde al *punctum*, que no es otra cosa que el Tiempo. “El *punctum* es: va a morir [...]. La fotografía me expresa la muerte en futuro” (Barthes, 2006: 146). En el papel de cada foto ocurre a la vez la presencia (la seudopresencia) del objeto en imagen, además de la certera ausencia de éste (el signo de esta ausencia es, precisamente, la propia fotografía). Así, la fotografía es falsa a nivel de la percepción y verdadera a nivel del tiempo: constata, en la seguridad del ‘algo ha sido’, el certero ‘ya no será’. En la misma dirección, Susan Sontag (2006) cree que todas las fotografías son *memento mori*, atestiguan el paso despiadado del tiempo.

Así, la técnica fotográfica no es pensada aquí sólo como imagen (bella, artística, conmovedora, etc.) sino también como dispositivo paradigmático de representación de la ausencia. En su artículo sobre las obras de los chilenos Luz Donoso y Carlos Altamirano, Nelly Richard (2000b) sostiene que, ante la técnica de la desaparición política, lo fotográfico se vuelve emblema político de la desaparición de los cuerpos (2).

Precisamente por todos estos juegos en torno a las presencias/ausencias que pueden desplegarse en una fotografía, se analizarán en estos objetos artísticos las huellas, marcas y relaciones que arman con el pasado reciente de represión y censura: un pasado traumático al que se pensará en imágenes.

Memoria fotográfica

El uso de la fotografía como recurso de la memoria tiene una larga historia en la pelea por los Derechos Humanos. En nuestro país, el año 1977 marca el comienzo de la lucha de las Madres de Plaza de Mayo por encontrar a sus hijos desaparecidos. Desde ese momento, las fotografías de los ausentes han acompañado su búsqueda en pancartas, pañuelos, banderas, remeras, recordatorios en periódicos y otros soportes. Posteriormente, ya en período democrático, esa forma privilegiada de representación de la ausencia se instaló también como procedimiento artístico.

En el libro compilado por Jelin y Longoni (2005), el investigador Ticio Escobar contrapone dos tipos de memoria: la memoria subjetiva, con cortes y suturas, y el modelo completo y archivable, que quiere dar la versión ‘verdadera’, eterna, del pasado. En sus palabras, “a las operaciones complacientes y encubridoras de la historia oficial opone la memoria construida con residuos y pliegues, con silencios, con el recuerdo de ficciones, con la esperanza de un porvenir que pueda apelar a otras evocaciones” (Escobar, 2005). Pareciera que este último es el movimiento de la fotografía artística contemporánea argentina, que propicia nuevas formas de la memoria fotográfica, diferentes de los usos más documentales de este dispositivo (más típicos de una memoria de archivo).

Trabajos recientes como el de Beatriz Sarlo (2005) discuten y resignifican tanto el concepto tradicional de ‘memoria’ como el de ‘posmemoria’: instalado por Hirsch (1997), fue retomado por otros teóricos para pensar la memoria de la generación siguiente a la que sufrió el genocidio u otro hecho traumático. Sarlo discute el carácter ‘pos’ y sostiene que simplemente se trata de una memoria diferente, marcada por una fuerte subjetividad: la memoria de los hijos tiene que ver más con lo privado y la reconstrucción, que con lo público. “A veces, en el lugar vacío de los desaparecidos, no hay ni habrá nada, excepto el recuerdo de un sujeto que no recuerda” (Sarlo, 2005: 153).

La fotografía como *reconstrucción*, menos ligada a los pares real/irreal y verdad/mentira, que a los procedimientos de *construcción* de lo real, ha sido definida, entre otros autores, por Susan Sontag (3) y Joan Fontcuberta (4). Y también puede ser entendida así desde la teoría de Giorgio Agamben sobre la *shoah*: si el verdadero testigo –y único: el ‘testigo integral’– de los campos de concentración es aquel que sucumbió allí, que dejó su vida en el *Lager*, entonces cualquier testimonio sobre las experiencias en ese sitio es aproximación, reconstrucción y artefacto. Agamben sostiene esto acerca de los testimonios hablados, pero podría decirse lo mismo de las fotos ‘documentales’ vs las ‘ficcionalas’: ambas en el terreno de la reconstrucción. Aquellos que pueden dar testimonio son simples delegados de los hundidos (esos no-hombres que no tienen pensamiento ni lengua) (5). Así, el

testimonio está relacionado con la pérdida de la condición humana (para la vida pero también para la muerte):

Que en el fondo de lo "humano" no haya otra cosa que una imposibilidad de ver: tal es la Gorgona, cuya visión ha transformado al hombre en no-hombre. Pero que sea precisamente esta no humana imposibilidad de ver lo que invoca e interpela a lo humano, el apóstrofe al que el hombre no puede sustraerse; esto y no otra cosa es el testimonio (Agamben, 2000: 55).

Hombre mira a la Medusa y ésta lo transforma: ¿hay lugar para pensar la fotografía desde este 'inmirable'?

Máquina fotográfica

Dentro del universo de la fotografía argentina contemporánea que tematiza el pasado dictatorial traumático, un subconjunto se conforma a primera vista: aquellas fotos que tienen como tema-objeto las máquinas o dispositivos de muerte; los mecanismos técnicos, racionalmente planificados y puestos en marcha como 'máquinas de matar'.

Las maquinarias del horror que toman visibilidad en las fotografías analizadas son los Ford Falcon (en las obras de Zout, Gutiérrez, Kovensky), los aviones (Zout, Gutiérrez) y el matadero como caso paradigmático de la planificación de la muerte (Luttringer).

Dos cuestiones pueden adelantarse acerca de este conjunto a analizar.

En principio no hay sujetos en estas fotografías: no hay cuerpos –ni vivos ni muertos–, no hay retratos, no hay sobrevivientes. De hecho, en nuestro país hay poquísimos registros de fotos de desaparecidos en cautiverio (si hay fotos en poder de los militares, hasta hoy no se han dado a conocer). Una excepción son las fotos que Víctor Melchor Basterra pudo sacar de contrabando de la ESMA, retratos de los detenidos, muchas veces luego de las sesiones de tortura. Retratos conmovedores en blanco y negro, de frente, de personas agotadas y con evidentes marcas de violencia. Sin embargo, como sostiene Langland (2005: 87): "...no se pudo fotografiar una desaparición en sí. No hay fotos de los vuelos de la muerte. No hay fotos del acto de tortura". Las obras analizadas aquí dialogan con esa falta.

Por otra parte, la cámara misma es un dispositivo mecánico, y aquí es donde las fotos se vuelven también una reflexión posible sobre la propia disciplina fotográfica. La cámara ha sido desde sus inicios una técnica usada para el control y la vigilancia de la sociedad: basten como ejemplos la foto en el documento de identidad y el hecho de que la fotografía sea considerada una *prueba* legítima en el mundo judicial (lista a la que pueden agregarse las fotos de los militares para fichar a los desaparecidos –aquellas robadas por Basterra–). Sontag, por ejemplo, piensa a la cámara como un arma:

"La cámara, como el automóvil, se vende como un arma depredadora, un arma tan automática como es posible, lista para saltar. El gusto popular espera una tecnología cómoda e invisible [...] tan simple como encender el arranque o apretar el gatillo. Como las armas y los automóviles, las cámaras son máquinas que cifran fantasías y crean adicción. [...] Así como la cámara es una sublimación del arma, fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando, digno de una época triste, atemorizada" (Sontag, 2006: 30).

O sea que la cámara se vuelve una de las técnicas (de repetición, de estandarización, etc.) (6) propias del tiempo y las necesidades del mundo capitalista. Tal como Sontag afirma, otro de los dispositivos técnicos fundamentales de la época actual es el automóvil, tal como se verá en el apartado siguiente.

Máquinas móviles: el falcon

En octubre de 1908, Henry Ford saca al mercado el auto modelo Ford T: producido en serie, sencillo y barato, es destinado al consumo masivo de la clase media norteamericana. Rápidamente, esta máquina se vuelve un símbolo de la técnica de producción fordista, de la sociedad de consumo basada en el *american way of life*, de la cultura de masas y de otros rasgos del liberalismo capitalista propio del siglo XX.

A finales de la década del 50, la Ford decide sacar al mercado un auto compacto de seis cilindros y con capacidad para seis pasajeros: el Falcon. En nuestro país, el Ford Falcon se comercializa desde los años 60 y es el automóvil más vendido en los años 1965, 1971, 1972, 1974, 1979 y 1983.

Durante la dictadura, el Falcon es el vehículo de movilización de las patrullas policiales que llevan a cabo sus 'operativos' de asesinato, traslado, secuestro y desaparición. En un decreto de 1977, el ministro del Interior de la dictadura, Albano Harguindeguy, da la orden para adquirir noventa Falcon verdes para equipar a las Policías provinciales, con la instrucción de que no fueran identificables –es decir, que fueran autos privados, de particulares, para civiles; autos nacidos para operativos ilegales– (7). Escribe María Seoane (2006):

Los dueños se jactaban de que era "un fierro", con un baúl enorme. A partir de 1976, el Ford Falcon abandonó ese aire

familiar. De color verde, en general, era el auto preferido de la dictadura para secuestrar. Pero esos 'fierros', que cargaban en la madrugada cuerpos maniatados, encapuchados o con los ojos vendados en los baúles o entre los asientos, se gastaban rápido por la intensidad que tuvo la cacería de ciudadanos entre 1976 y 1977.

Las líneas del Falcon, desde entonces, van claramente unidas a la represión de aquellos años, son nudo de significaciones y recuerdos dolorosos que, en etapa democrática, serán retomados por el universo de las producciones artísticas.

En el 2001, Fernando Gutiérrez produce una de las obras de su Serie *Secuela* (8). Se trata de una instalación de doce fotos de tomas directas de diferentes Ford Falcon, estacionados en medio de la nada, con el chasis iluminado en oscuras y anónimas calles de las que nada se muestra. En las fotografías prevalece el blanco y negro, excepto en tres autos que son de un azul –policial– metalizado. Algunos de los vehículos están abollados, despintados, chocados: los objetos retratados llevan las marcas de alguna violencia.

Aquí es la repetición obsesiva del icono y, en medio de la repetición, la memoria del dolor que 'se cuele', insiste en este conjunto de repetición y diferencia. Así lo ve el fotógrafo:

Secuela trabaja sobre esta cosa de la reiteración, la repetición. Una especie de bombardeo, como un martillazo que golpea *tuc, tuc, tuc...* una y otra vez en el mismo lugar. Algo que muchas veces sucede cuando te obsesionás con determinada situación, y la ves en todos lados, porque a vos te pega en determinado lugar... Y un poco esa es la idea de todo esto: una indagación sobre la secuela paranoide que hoy gobierna las calles, los vínculos y los lazos cotidianos (9).

Una secuela se trata siempre de restos: residuos de un auto, fierros oxidados, restos de memoria, restos del pasado que sobrevive y punza desde las fotografías (tal el *punctum* barthesiano). Aquí no es un cuerpo humano deteriorado, sino el cuerpo arrumbado de la máquina: el dispositivo de muerte en descomposición.

En esta misma línea conceptual, aunque con una resolución formal diferente, se encuentra la obra del artista plástico Martín Kovensky: *Desaparición de un Ford Falcon en la ESMA* (10), del 2005. Se trata de una fotografía sobre lienzo, intervenida en acrílico. Cuatro fotos en que un Falcon va desintegrándose para ser absorbido por la maleza que lo rodea, pintada en acrílico. Cada foto tiene un número y lleva debajo una de las siguientes leyendas:

1- *Hipótesis de una intervención artística: Disolución de un Ford Falcon en el jardín de la Esma.*

2- *La idea es colocar un Ford Falcon en algún punto visible de un jardín de la Esma y dejar que crezca libremente la vegetación nativa en un radio de aproximadamente dos metros alrededor del mismo.*

3- *Lecturas posibles del auto oxidándose, siendo disuelto por la vegetación:*

4- *La vida luchando contra la muerte. El tiempo lento de la disolución del hierro en la tierra y el aire es paralelo al tiempo que nos llevará a los argentinos asimilar la magnitud del genocidio. Crear un hecho físico que de testimonio público de la relación entre estos dos símbolos del terrorismo de Estado.*

Mientras que en la primera fotografía de la serie el Falcon celeste se observa nítido y la vegetación es apenas una línea verde donde se apoya; en la última de las cuatro lo que aparece en primer plano es el árbol, firme y lleno de retoños. Esta especie de árbol de la vida se alza sobre el fondo algo indefinido del esqueleto del Falcon, cuyo chasis es difícilmente apreciable si no se lo juzga en conjunto con las otras imágenes. Ya no hay puertas, ni vidrios, ni ruedas, ni baúl, ni faros. Pero no ha desaparecido: lo nuevo crece en la ESMA sobre el fondo nunca borrable de lo viejo, la vida crece sobre el pasado de la muerte, pero el recuerdo del dolor nutre de alguna manera la vida.

Una vez más, el juego de presencia/ausencia propio de la fotografía. De hecho, Kovensky es mayormente pintor y dibujante: ha elegido la técnica fotográfica para esta obra espectral (aunque el fantasma sea aquí el fantasma de la máquina). Y esta elección tiene varias implicancias, además de la mencionada. En principio, la obra se vuelve un híbrido que interpela tanto a los campos de la pintura (la tela (11), el acrílico) como de la fotografía (la impresión fotográfica del Falcon). Entonces, la obra excede los límites de la fotografía y los excede *con* pintura, que representa el futuro y la vida frente a la imagen fotográfica congelada. Y excede también el mundo de la plástica en dos dimensiones para volverse instalación: especialmente en tanto cada imagen es explicada y necesita de un marco conceptual para ser aprehendida. Las palabras explican, planean, explicitan las 'intenciones' del artista y los posibles sentidos. Son el *plan* de instalación, convierten a estas imágenes en una obra conjugada en futuro. La obra como intermedio, como boceto fotográfico que conlleva su propia interpretación. Porque no es únicamente el Falcon lo que desaparece: la obra misma no está más que en proyecto. Lo que falta en esta serie de fotos intervenidas de Kovensky es precisamente la obra. Lo que se ve es una flecha al futuro, una propuesta sobre el tiempo.

Por último, en relación con esto, la obra no está exactamente en ninguna de las fotos sino en el pasaje entre ellas. Así como Merleau Ponty situaba al movimiento del cine no en cada fotograma sino en el intersticio entre unos y otros, la obra de Kovensky –aún esa obra ausente– se hace presente en la serie, característica compartida por los Falcon repetidos en las fotos de Fernando

Gutiérrez.

Otra de las obras que alude a este ícono de la dictadura es la fotografía *Falcon incendiado con dos personas no identificadas dentro*. Se trata presuntamente de dos desaparecidos (12), del 2004, de la fotógrafa argentina Helen Zout. Es una fotografía de una fotografía: una toma directa de imágenes pertenecientes a un archivo policial. A eso se debe el deterioro de la imagen, el blanco y negro granulado y evanescente. La foto es confusa, indeterminada, próxima a desaparecer. El título, que remeda la jerga policial, marca también la inestabilidad e indecisión de la imagen ('no identificadas', 'presuntamente'). Nada es certero en ella. Las personas que -se supone- están en el auto incendiado no se ven, sus espectros se adivinan apenas -y sólo por el paratexto- entre el blanco de los fierros. Ni siquiera el cuerpo del auto está completo: el baúl y las ruedas son absorbidos por el fondo negro. Máquina asesina, víctimas y fotografía se evaporan a la vez: se resisten a ser vistos y esta resistencia es, aunque pobre e insuficiente, su única visibilidad posible.

Por otra parte, el hecho de tratarse de la foto de una foto instala al espectador ante una doble ausencia. Willy Thayer (2000) afirma que "el negativo derivado de una fotografía no alberga, entonces, la luz de un rostro vivo, sino lo umbrío de un papel inanimado. [...] En la fotografía de una fotografía, pareciera gesticular el fin de la luz (*foto*s). Fotografiar una fotografía es inmortalizar un cadáver solar". La fotografía madre no es, además, una imagen cualquiera: pertenece al archivo policial, ha sido instrumento de control, persecución y muerte. Esta obra se introduce así en el archivo del control-poder, pura cristalización y determinación de significado, para usar sus mismas imágenes y generar sentidos tambaleantes.

Cabe cerrar este apartado con las palabras de Justo Pastor Mellado (2006): "Mientras escribo este ensayo recorro las páginas de *Memoria en construcción, el debate sobre la ESMA*, de Marcelo Brodsky, y me detengo, literalmente, en las páginas en que se reproducen obras de Fernando Gutiérrez, Helen Zout y Martín Kovensky. No hay duda: el Falcon es la parte invariable".

Máquinas móviles: el avión

En marzo de 1995 aparece en Argentina el libro *El vuelo*, de Horacio Verbitsky, que contiene las declaraciones del ex militar Adolfo Scilingo sobre su participación, entre 1976 y 1977, en el centro clandestino de la ESMA y en vuelos militares durante los cuales se lanzó al mar, vivos y desnudos, a detenidos ilegalmente. Estas declaraciones sobre los 'vuelos de la muerte', hasta entonces inéditas, fueron la clave para que el juez español Baltasar Garzón pidiera la extradición del represor, lo detuviera en España en 1997 y lo condenara a 1084 años de prisión.

He aquí la segunda de las máquinas de matar de las que dará cuenta la fotografía artística argentina contemporánea: el avión de las FFAA.

En 1996, Fernando Gutiérrez recibe en Cuba el Premio Ensayo Casa de las Américas por su ensayo fotográfico *Treintamil*, uno de los primeros en evocar el pasado traumático reciente (los fotógrafos Res y Juan Travnik habían tematizado también esta cuestión en la década de los 80). A esta serie corresponde su imagen *Sin título* (1994) (13), una fotografía en blanco y negro, que muestra un avión a hélice detenido y con un paño negro que le cubre el parabrisas. La trompa del avión apunta al cielo, y deja en oscuridad la parte de abajo del fuselaje. Estacionado en un lugar sin referencias (¿qué lugar es este?, apenas se ven detrás unas construcciones bajas), espera cumplir su destino a la intemperie, solo y oscuro.

Si continuamos la lógica de antropomorfización de objetos típica de las fábulas de la infancia y los dibujos animados, no es difícil pensar que el avión en este caso está tabicado: si la trompa es la nariz, entonces el parabrisas cumple el papel de los ojos y el paño negro cubre el parabrisas/ojos. A la vez máquina y metáfora.

Según Julio Menajovsky (2006) sobre esta obra:

Cuando se le pregunta a Fernando Gutiérrez cómo definiría su *Treintamil* se le escucha decir que es un trabajo que se encuentra entre lo documental y la ficción. En efecto, Gutiérrez se sirve de elementos reales, tomados en espacios reales cuyo emplazamiento y retórica visual lo ubican prescindente de la circunstancia histórica (imprescindible para el tratamiento documental) pero la imagen resultante reenvía al espectador al campo terrorismo-de-estado-campo-secuestro (pasado real, constatado históricamente) por intervención de la metáfora que como se sabe es un recurso literario poético.

La metáfora es doble, triple, múltiple: la máquina-detenida-detenido-tabicada, máquina de muerte en estado de reposo, sin señas de ubicación espacio temporal, apunta su trompa al cielo.

Esa exterioridad del avión de los vuelos de la muerte se vuelve interior en una de las fotografías de Helen Zout, llamada *Interior de un avión similar a los usados en los vuelos de la muerte* (2002) (14). En ella se observa o adivina la parte interna de un avión, casi vacía (salvo por algo así como unas tablas o asientos al fondo), movida, en blanco y negro difuso, fuera de foco, inestable. La imagen muestra el lugar donde habrían sido llevados los cuerpos dormidos de los desaparecidos en su último vuelo. La foto convoca los fantasmas de fantasmas (porque el desaparecido no está 'ni vivo ni muerto', simplemente *no está*: hace a la foto

doblemente espectral).

En la obra de Zout se expone una memoria desenfocada, siempre en movimiento, no clarifica ningún hecho puntual. Una memoria que hace frente al discurso homogéneo y conclusivo del totalitarismo (pleno de estereotipos, de condenables, de certezas de muerte). Una forma de las 'memorias subterráneas', quizá, al decir de Pollak (15).

También hay un corrimiento, propio de todo hecho artístico en general y de lo fotográfico en particular. Lo que se hace presente no es el objeto real al otro lado de la cámara: este avión es *similar*, no es el mismo de los vuelos de la muerte sino uno equivalente. En las fotografías de Zout, a diferencia de las de Fernando Gutiérrez, el título tiene una importancia central, y aquí refuerza esta idea del hecho artístico como doble inexacto. Nuevamente, nada hay seguro o visible: ni los cuerpos, ni el avión propiamente utilizado en aquellos vuelos, ni hay tampoco nitidez para la contemplación de este avión *similar*, etc. Aquél 'presuntamente' que Zout toma de la jerga policial para el título de su otra foto (analizada más arriba), se confunde con otros sentidos, da a sus obras el espesor de una memoria plena de silencios, huecos y fracturas, siempre en movimiento.

Máquina fija: el matadero

En 1998, la fotógrafa y gemóloga Paula Luttringer, ex detenida desaparecida (16), expone su serie *El matadero* (17) en Buenos Aires. En estas fotos en blanco y negro, y en movimiento, se muestra la actividad cotidiana de un frigorífico. La mayoría de las tomas se concentra en detalles y utiliza luz ambiente para mostrar en primeros planos las imágenes, parcialmente desenfocadas o movidas, de las vacas en el momento inmediatamente anterior y posterior a la muerte.

Lo que muestran las fotos es la planificación, racional y premeditada, del asesinato. La indefensión del animal atrapado. La victoria de la razón técnica (cf. Adorno y Horkheimer, otra vez) y de la economía para la muerte. Esta economía es, a la vez, la agroganadera de la vieja industria de la carne, y la economía de recursos para administrar la muerte. El crimen se planea por anticipado, con métodos, fines y racionalización de gastos.

En la serie no aparecen los rostros de los trabajadores del frigorífico. Cuando hay figuras humanas, lo que se ve son cuerpos enfundados en plástico blanco: botas, delantales y máscaras que cubren por completo la cabeza. Son engranajes del mismo material que la maquinaria; son objetos, partes, cosas de la muerte en el matadero.

Cada tanto, en medio del movimiento (que es también el movimiento de las vacas que se aplastan, se niegan a su destino, se suben unas a otras) y el fuera de foco, en medio de un clima de opresión y violencia, un ojo de vaca –quizá lo único en foco– mira a cámara. Un ojo delator interpela al que ve. Ese ojo vacuno se vuelve un ojo humano, un ojo víctima y denunciante. El ojo *hace ver*.

¿Tienen estas fotos de Luttringer –en comparación con las anteriores– un tratamiento más metafórico o más crudo de lo que cuentan? ¿Más literal o más metonímico? De todas las fotos analizadas aquí, las de Luttringer son las únicas que exponen una máquina en uso, que opera, funciona y mata. Sin embargo, esta única máquina andando no mata personas: mata vacas. El corrimiento se registra a otro nivel, y los fantasmas siguen siendo el objeto de estas obras.

La propia Luttringer habla así de esta serie:

En mi trabajo no he intentado hacer imágenes violentas, simplemente elegí la carne porque para mí era un tema que representaba mucho lo argentino. Comencé yendo al mercado de reses, pero me di cuenta de que eso no despertaba en mí gran cosa. Entonces conseguí entrar en un matadero. El día que llegué allí y compartí los diferentes aspectos de la faena, me di cuenta que allí era precisamente el lugar apropiado para expresar lo que quería decir. *El Matadero* son las primeras 48 horas que pasé en detención, mi búsqueda de ver lo que quedaba de aquellos recuerdos. [...] Tengo la sensación de que la fotografía me ha devuelto la palabra (En *Hispanart* Revista cultural).

Muchas de las imágenes de esta serie muestran indicios y huellas: marcas de sangre en las paredes, los guardapolvos, el piso, o un sello sobre las reses que dice 'consumo especial'. Así como los posibles sentidos de la serie se cuelan a través del detalle, así también una memoria no oficial da sus batallas y se transmite. Interviene desde su campo en las políticas de imagen y las políticas de memoria. Encuentra su palabra.

Mapas de memoria

En palabras de Jameson, quien imagina el nuevo arte político con la difícil misión de trazar mapas en medio de un espacio global posmoderno, estas obras podrían conformar una estética del trazado de mapas cognitivos. Son estos nuevos modos de representación los que permitirán "aprehender nuestra ubicación como sujetos individuales y colectivos y recobrar la capacidad para actuar y luchar que se encuentra neutralizada en la actualidad por nuestra confusión espacial y social" (Jameson, 1991). Esta tarea de ubicación puede extenderse al plano de las memorias. Langland (2005) ve a la fotografía –entre otras marcas posibles–, más que como una encarnación de la memoria como *herramienta* para las luchas por la memoria (por su relación con la 'verdad',

por su impacto emocional y por su posibilidad de reproducción, útil para implementar políticas de memoria). En este mismo sentido, Hugo Vezzetti (citado por Escobar, 2005) propone que, más que como facultad, la memoria sea entendida como correlato de construcción: un esfuerzo trabajoso y permanente que incluye la elaboración estética.

En esta construcción, las obras fotográficas de Zout, Gutiérrez, Kovensky y Luttringer posibilitan la discusión, la instalan desde el campo estético, denuncian la estrechez del vínculo entre máquinas y poder, y dibujan un trazo siempre abierto (no cristalizado) en medio de los debates por el sentido de lo pasado. De esta manera, antes que pensar al dispositivo fotográfico como la posibilidad del testimonio o documento, estas fotografías hacen aparecer una forma velada de la memoria, oblicua, transversal, que aunque es no lineal, por su misma no linealidad alude a aquello que no muestra. Y, a pesar de este velamiento para hablar del horror (una transformación propia de todo hecho artístico, por cierto) pueden leerse allí ciertos relatos sobre el pasado (18).

Como en ese relato de Kafka, *En la colonia penitenciaria*, donde un oficial explica al visitante las bondades de una nueva y peculiar máquina de tormento para asesinar condenados. Se trata de un mecanismo donde el culpable se acuesta y la máquina va escribiendo con agujas sobre el cuerpo cuál fue el delito cometido, hasta provocar la muerte. La máquina graba sobre la piel del reo, 'explica' en el último instante las 'razones' de la condena. Graba en imperativo, como en un pizarrón escolar: "no debo hacer esto, ni aquello...", hasta que la letra entre definitivamente en la carne. Y, entonces, quedaría sobre las sábanas una mezcla de tinta, sangre y piel: icono, fotografía o mapa de la maquinaria del poder sobre los cuerpos.

Notas

* Este trabajo fue presentado a la mesa 'Fotografía y memoria' de las V Jornadas de Fotografía y Sociedad (FSOC-UBA), en septiembre de 2007.

(1) Francois Soulages (2005: 32) sostiene que "la doctrina del 'eso fue' de Barthes parece mitológica. Tal vez habría que reemplazarla por un 'eso fue actuado' que nos permite esclarecer mejor la índole de la fotografía. Delante de una foto lo único que podemos decir es: 'eso fue actuado', afirmando de ese modo que la escena fue puesta en escena y actuada ante la cámara y el fotógrafo; no es ni el reflejo ni la prueba de lo real; nos embaucaron".

(2) "La foto crea la paradoja visual de un efecto-de-presencia de lo vivo que se encuentra a la vez técnicamente negado por su congelamiento en tiempo muerto. Esta paradoja destemporalizadora es la que lleva a la fotografía a ser frecuentemente percibida y analizada (desde Barthes a Derrida) en el registro de lo fantasmal y de lo espectral, por cómo ella comparte con fantasmas y espectros el ambiguo y perverso registro de lo presente-ausente, de lo real-irreal, de lo aparecido-desaparecido" (Richard, 2000a: 31).

(3) "Aunque en cierto sentido la cámara sí captura la realidad y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos" (Sontag, 2006).

(4) Joan Fontcuberta (1997) sostiene que "el arte es una mentira que nos permite decir la verdad" (el *Guernica* de Picasso, por ejemplo, como uno de los testimonios más acabados de la guerra). Así, tanto una foto digital como una analógica -una maqueta o una toma directa, en este caso- tienen iguales posibilidades al momento de crear un relato sobre algo, de construir verdad.

(5) Será la figura del musulmán el que evidencie, tanto para nazis como para reclusos, lo lejos que se ha llegado en la degradación. Estos muertos-en-vida muestran que en la situación extrema de los campos, el estado de excepción es la regla. En él retrocede la idea de 'hombre'.

(6) Cf. la teoría benjaminiana y los postulados sobre la dialéctica del Iluminismo, de Adorno y Horkheimer.

(7) Cabe recordar los 25 delegados de la Ford argentina desaparecidos durante los primeros meses de la dictadura, hecho en los que estarían involucrados los ex directivos de la compañía, sobre los que pesa una demanda civil, un pedido de indagatoria y de prisión (entre ellos, el jefe de seguridad, un teniente coronel retirado).

(8) Fernando Gutiérrez. Sin título (2001). Toma directa, copias digitales, 200x200cm. Instalación. Serie Secuela. Próxima a editarse por editorial La Marca.

(9) Declaraciones publicadas en diario *La Nación*, suplemento *Vía Libre*, 9 de mayo de 2003.

(10) Martín Kovensky: Desaparición de un Ford Falcon en la ESMA (2005). Fotografía impresa en lienzo intervenida con acrílico, 40x34cm. Esta obra se da en el marco del debate -aún no concluido- sobre cuál debería ser el destino del edificio de la ESMA (debate que incluye a sectores de la política, las artes, los organismos de DDHH, etc.).

(11) La tela podría remitir, además de al campo estético, a esas colchas de algunas pueblos latinoamericanos donde se tejen las memorias de los sucesos traumáticos, para transmitirse así entre generaciones.

(12) Helen Zout, *Falcon incendiado con dos personas no identificadas dentro*. Se trata presuntamente de dos desaparecidos (2004) Fotografía tomada de imágenes pertenecientes a un archivo policial. B/N, gelatina de plata 30x40cm. El trabajo "Huellas de desapariciones" mereció para la artista la Beca Guggenheim en el 2002: allí entrevistó a hijos, madres y padres de desaparecidos, y a ex detenidos (entre ellos, a Jorge Julio López, a quien fotografió).

(13) Sin título (1994). Fotografía B/N plata sobre gelatina 33x11cm. De la serie *Treintamil*.

(14) Helen Zout *Interior de un avión similar a los usados en los vuelos de la muerte* (2002). Toma directa 35 mm, gelatina de plata 30x40cm.

(15) Uno de los conceptos que utiliza Michael Pollak para trabajar las memorias y las identidades en permanente construcción social, en especial en el campo de la historia oral, es el de 'memorias subterráneas'. Memorias que, opuestas a las memorias oficiales o nacionales, transmiten personajes, lugares y acontecimientos en medio de sombras, silencios y un fuerte componente de lo no-dicho.

- (16) Estuvo cinco meses en un centro clandestino de detención y luego exiliada en América Latina y Europa hasta 1993.
- (17) Serie expuesta en la Fotogalería del TMGSM en Buenos Aires en 1998. Recibió el Premio Porfolio de PotoEspaña 1999.
- (18) En relación con este punto, Leonor Arfuch (1996) escribe lo siguiente: "Philippe Ortel postula que el éxito de la fotografía en el relato contemporáneo proviene del hecho de que se encuentra en la encrucijada de los modelos: el de la cura (analítica), 'metáfora privilegiada de instantáneas hundidas en la memoria' y, siguiendo a Carlo Ginzburg, el de la caza (de indicios materiales, de acontecimientos del mundo exterior e interior). En ambos casos, afirma, 'hace remontar del pasado los espectros de una historia colectiva o individual, cuyo sentido podría haberse perdido, y que muchos autores, como los cazadores de antaño, están tentados a recobrar'".

Bibliografía

- AAVV (2000): *Buena memoria. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Roma, La Marca.
- AAVV (2005): *Memoria en construcción, el debate sobre la ESMA* compilado por Marcelo Brodsky. Buenos Aires, La Marca.
- AGAMBEN, Giorgio, 2000, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia: Pre-textos. "El testigo", páginas 13-40 y "El 'Musulmán'".
- ARFUCH, Leonor (1996): "Álbum de familia" en *Punto de Vista*, Año XIX, nro. 56. Buenos Aires.
- ARFUCH, Leonor (1998): "Presencias de la desaparición" en *Violencia social y derechos humanos*. Buenos Aires, EUDEBA.
- BARTHES, Roland (2006): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós.
- BENJAMIN, Walter (2005): *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos.
- BERGER, John (1998): *Mirar*. Buenos Aires, De La Flor.
- BRODSKY, Marcelo (1997): *Buena memoria / Good Memory*. Buenos Aires, La Marca.
- DA SILVA CATELA, Ludmila y Elizabeth JELIN (2003): *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Madrid y Buenos Aires: Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores.
- DANDÁN, Alejandra (2006): "Ford Falcon, modelo 76". En el diario *Clarín*, 26 de febrero de 2006. Buenos Aires.
- DÉOTTE, Jean-Louis (2000): "El arte en la época de la desaparición" en *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago, Cuarto Propio.
- DURÁN, Valeria (2005): *Territorios de la memoria: Dilemas en torno a la representación del pasado reciente*, ponencia presentada en las Terceras Jornada de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani, realizadas en el IIGG, UBA, 29 y 30 de septiembre de 2005. Publicada en CD-Rom - ISBN: 950-29-0882-1.
- ESCOBAR, Ticio (2005): "Memoria Insumisa (notas sobre ciertas posibilidades críticas del arte paraguayo)" en Elizabeth JELIN y Ana LONGONI: *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores.
- "Entrevista a Paula Luttringer. 'La fotografía me ha devuelto la palabra'" en *Hispanart* Revista Cultural. Edición: 22. Dirección en la web: http://www.hispanart.com/CiudadanoArte/ca_veintidos/personajes_doce.htm.
- FONTCUBERTA, Joan (1997): *El Beso de Judas - Fotografía y Verdad*. Barcelona, Gustavo Gili.
- FREUD, Sigmund (1976): "Duelo y melancolía" en *Obras completas*, Tomo XIV. Buenos Aires, Amorrortu.
- HALBWACHS, Maurice (2004): *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona, Anthropos.
- HIRSCH, Marianne (1997): *Family, Photography, Narrative and Postmemory*. London, Harvard University Press.
- JAMESON, Fredric (1991): *Ensayos sobre el Posmodernismo*. Buenos Aires, Imago Mundi.
- JELIN, Elizabeth y Ana LONGONI (2000): *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores.
- JELIN, Elizabeth y Susana KAUFMAN (2001): "Los niveles de la memoria: reconstrucciones del pasado dictatorial argentino". *Entrepasados*, año X, N° 20/21.
- JELIN, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores.
- KAFKA, Franz (1995): *En la colonia penitenciaria*. Madrid, Alianza Cien.
- KAUFMAN, Susana (1998): "Sobre violencia social, trauma y memoria". Trabajo presentado al Seminario sobre Memorias de la Represión, Montevideo.
- LACAPRA, Dominick (2005): "Escribir la historia, escribir el trauma" y "La escritura del trauma" en *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LANGLAND, Victoria (2005): "Fotografía y memoria" en Elizabeth JELIN y Ana LONGONI: *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores.
- MELLADO, Justo Pastor (2006): "Efecto Downey: novela local" en *Efecto DOWNEY* (catálogo). Buenos Aires, Fundación

Telefónica.

MENAJOVSKY, Julio (2006): "Terrorismo de Estado y fotografía. Entre el documento y la intervención" (conferencia). Segunda Bienal Argentina de Fotografía Documental, San Miguel de Tucumán, agosto de 2006.

MOLAS Y MOLAS, María (2006): "Fotografías, memorias y silencios en la escuela-calabozos de Campo de la Rivera" en *Subjetividad y figuras de la memoria*, Elizabeth Jelin y Susana Kaufman. Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores.

"Muestra de Fernando Gutiérrez. Imágenes del pasado que resuenan en tiempo presente" (2003) en diario *La Nación*, suplemento *Vía Libre*, 9 de mayo de 2003. Dirección en la web: <http://www.lanacion.com.ar/494725>.

OBERTI, Alejandra (2006): "La memoria y sus sombras", en JELIN, Elizabeth y Susana KAUFMAN, *Subjetividad y figuras de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Silvia: "Fin de dictadura, inicio de disyuntivas: la fotografía argentina frente a la recuperación de la vida constitucional" en *Ojos crueles n° 3* – Otoño 2006. Buenos Aires, Imago Mundi.

POLLAK, Michael (2006): *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen.

PUNTO DE VISTA N° 68, Buenos Aires, diciembre de 2000.

RICHARD, Nelly (2000a): "Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas" en *Punto de Vista* N° 68, Buenos Aires, diciembre de 2000.

RICHARD, Nelly (2000b): "Imagen-recuerdo y borraduras" en *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago, Cuarto Propio.

SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI.

SCHINDEL, Estela (2005): *Desaparición y sociedad. Una lectura de la prensa gráfica argentina (1975-1978)*. En <http://www.diss.fu-berlin.de/2005/5/>.

SEOANE, María (2006): "La orden que dio la dictadura para la compra de Falcon verdes sin patentes". En el diario *Clarín*, 23 de marzo de 2006. Buenos Aires.

SONTAG, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Alfaguara.

THAYER, Willy (2000): "El xenotafio de luz" en *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago, Cuarto Propio.

TRAVNIK, Juan (2007): "Paula Luttringer" en *Mapas Abiertos*, Fundación Telefónica Chile. Dirección en la web: http://www.telefonichile.cl/fundacion/educacion/mapas_abiertos/mapas_obras_22_8.htm

NATALIA FORTUNY

Nació en Buenos Aires, en 1977. Es Licenciada en Ciencias de la Comunicación (Universidad de Buenos Aires). Actualmente, prepara su tesis de Maestría en Historia del Arte (IDAES - UNSAM) y cursa el Doctorado en Ciencias Sociales (UBA). Es becaria del CONICET, investigadora UBACyT y docente del Seminario de Diseño Gráfico y Publicidad de la Carrera de Ciencias de la Comunicación (FSOC-UBA). Tiene publicado un libro de poemas, *Hueso* (Editorial En Danza, 2007).