

Una mirada que no cesa: fotografías imposibles en Argentina.

Denise Labraga *

“Cuando el niño no puede dormir, y todas las luces están apagadas, se pone a escuchar el murmullo impalpable de la noche y entonces lo que aprehende es, en su pureza, la existencia sin existente, la forma anónima del ser. (...) no hay nada sino el ser en general, el inevitable rumor del *hay*. Siempre *hay* aún cuando no haya algo”.
(Finkielkraut, 2008:14)

I.

Desde mediados de 1970 y hasta principios de 1980 la ausencia abarcó toda la extensión de esta tierra, los poderes dominantes escupieron odio en la cara del pueblo y, entre las diversas respuestas que se generaron, se hicieron fotografías. Éstas cumplieron un rol de acción documental, de liberación y, en algunos casos, de resistencia. En este sentido, ante la oscuridad absoluta que significó el terrorismo de Estado, resulta sumamente enriquecedor recuperar la fotografía producida en Argentina, como un corpus integrado por una diversidad de miradas que fortalece su valor.

En el presente trabajo se busca realizar una aproximación a la producción fotográfica desarrollada desde los años de posdictadura hasta la actualidad, tomando específicamente aquellas propuestas en las que el deseo del fotógrafo persigue la representación de situaciones "imposibles" o de las que no se conocen registros hasta el momento.

Se partirá de la premisa según la cual “todo cambio en la estructura social influye tanto sobre el sujeto como sobre las modalidades de expresión artística” (Freund, 2001:7). Desde esta perspectiva, cabe destacar que el terrorismo de Estado en Argentina no ha dejado imágenes de los campos de detención en su interior, a excepción de unas pocas que se han podido rescatar. Frente a esta carencia, cobra especial importancia la creación de fotografías que se oponen a este vacío para generar sentidos, para evocar lo vivido y transmitirlo a nuevas generaciones, en definitiva, para enriquecer la memoria colectiva.

Sobreponiéndose a la imposibilidad figurativa que representa el vacío de imágenes, en los casos seleccionados se construye desde el interrogante, la incertidumbre, la duda y la indagación. Así, la expresión de lo inexpresable se hace tolerable con la mediación del arte.

El acto de fotografiar no se agota en una secuencia mecánica, implica “ejercer las posibilidades de la conciencia, pensar, sentir, intuir y percibir a través de la fotografía” (D’Amico, 1978:38). En las fotografías se hace, pero este hacer cambia sustancialmente con el paso del tiempo. Si bien éstas escoltan los procesos históricos y representan un vehículo para entender,

* El presente escrito forma parte de una investigación en proceso.

Denise nació en 1986 en Puerto Madryn, Chubut. Realizó sus estudios de fotografía en la escuela Motivarte y de Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente asiste al taller de análisis de obra con la artista visual Ananké Asseff y forma parte del colectivo F: imagen y palabra, grupo de investigación y producción. Desde el año 2008 ha realizado numerosas exposiciones, individuales y colectivas.

convirtiéndose en cómplice de cada época, no se debe olvidar que el lenguaje fotográfico se mueve en el campo de la verosimilitud. Así, la verdad de una imagen no está contenida en ésta, sino que estriba en los conocimientos que se posean sobre las condiciones de producción de la misma. El sentido de cada fotografía debe ser emplazado en la compleja trama de relaciones que lo vuelven perceptible.

El arte –tanto como la ciencia- siempre ha sido un recurso para apropiarse del mundo, como forma de conocimiento y como camino hacia “la verdad”. Al respecto Tarkovski propone que “La imagen artística es siempre un símbolo, que sustituye una cosa por otra, lo mayor por lo menor. Para poder informar de lo vivo, el artista presenta lo muerto, para poder hablar de lo infinito, el artista presenta lo finito. Un sustitutivo. Lo infinito no es materializable, tan sólo se puede crear una ilusión, una imagen” (1991:62). En este sentido, las fotografías de Andrés Borzi, Fernando Gutiérrez, Ramiro Larraín Pumará, Paula Luttringer, Lucila Quieto y Helen Zout, simbolizan la relación del sujeto con los hechos sociales que les toca vivir, sustituyendo el vacío y la desaparición por imágenes, y generando una materia hondamente política.

II.

En la actualidad, a todos nos tocó ser fotógrafos alguna vez. En ocasión de un evento familiar, de un viaje, o ante un momento significativo de la vida, todos hemos tomado una cámara para interferir en el curso del tiempo, para detener su marcha constante. Esta negación se encuentra instituida desde el propio mito de origen de la imagen:

La hija de un alfarero estaba enamorada de un joven. Un día, el joven tuvo que emprender un largo viaje. En la escena del adiós, los dos amantes se encuentran en una habitación iluminada por una lámpara que proyecta su sombra en un muro. Para sortear la futura ausencia de su amante y conservar una huella física de su presencia actual, la muchacha con un carbón bordea el contorno de su sombra, pinta la silueta del otro que allí se proyecta. En ese instante último, y con el fin de abolir el tiempo, la muchacha, “procura fijar la sombra de aquél que aún está allí pero que pronto estará ausente” (Dubois, 2008:110).

Como vemos, en el origen de la imagen se encuentra la desaparición, y es por esta falta que se constituye la imagen. Ese agujero, ese vacío que muta a negro por culpa del grano de plata, esa nada se metamorfosea en una presencia ineludible. La motivación será entonces la resistencia ante la ausencia, ya sea de un ser querido, de un instante ideal de felicidad, de una etapa de la vida o de un hecho histórico.

En los apartados que siguen se analizarán los recursos puestos en juego por distintos fotógrafos para encauzar esas sombras del mundo “externo” y del mundo “interno”, logrando hallar el intersticio desde donde todo puede volver a arrancar.

Al tratarse de un trabajo en proceso, no constituyen conclusiones acabadas, dado que hasta el presente, el trabajo aún no ha sido abordado en la multiplicidad de sus dimensiones. De hecho, se pretende que éste sea el inicio de nuevas indagaciones sobre el tema.

Ese maldito pozo

Las imágenes que conforman en trabajo *Ese maldito pozo*, de Andrés Borzi² reconstruyen la figura del desaparecido, en el contexto propio de su desaparición, el centro clandestino de detención “Pozo de Banfield,” que funcionó durante la última dictadura en Lomas de Zamora.

El es hermano de Oscar Isidro Borzi, detenido y desaparecido el 30 de Abril de 1977, quien le enseñó de joven el oficio de fotógrafo.

Andrés cuenta que cuando ingresó por primera vez al Pozo, y luego de quedarse largo rato en silencio, con sus miedos y sus preguntas, no encontraba la manera de contar en imágenes todo lo que allí había pasado. No es lo mismo un espacio vacío que la presencia de las personas que pasaron y sufrieron ahí. La única manera que encontró fue incorporar la figura humana. Pero llegado ese punto, se encontró con una limitación: por un lado, nadie iba a querer posar desnudo en ese lugar -según él afirma-, y por otro lado, después de analizarlo descubrió por qué debería ser él quien se exponga desnudo en las fotos. Otros estuvieron ahí, otros que podrían haber sido él, otros desaparecieron y el sigue vivo. Si bien eran jóvenes mayormente, ahora tendrían más o menos su edad

Así es como aparece en la serie una figura intermitente, que está y no está, que se transparenta permitiendo ver el espacio en su totalidad, pero indicando que por allí pasaron personas.

Su obra puede entenderse como una no-fotografía, o una fotografía imposible, puesto que no se conocen hasta la actualidad imágenes documentales de las atrocidades que sucedieron en ese predio. El fotógrafo las generó retratándose a sí mismo. Y esto es un aspecto crucial, porque la decisión de colocarse como protagonista de estas imágenes no puede ser inocente. Manifiesta un vínculo con aquellos compañeros que efectivamente transitaban entre aquellas paredes.

En la serie *Ese maldito pozo* hay una fotografía de unas manos amarradas que se aprietan con fuerza en lo que podría ser la puerta de un calabozo, estas manos intentan dar cuenta de que si estuvieran sueltas estarían “creando”, y eso es efectivamente lo que hace el fotógrafo en este caso.

Andrés Borzi nombra en la entrevista³ que en su casa hay dos fotos de su hermano, una es un primer plano, una foto carnet que es la que se usa en el juicio. La otra es muy chiquita, una prueba del día que su hermano se casó y está saliendo de su casa con la madre. Cuando la llevó para declarar en el juicio se dio cuenta de que estaba muy gastada y notó que es porque su madre la agarra constantemente, la frota y la besa. Su madre no se quiere morir hasta que aparezca Oscar. Este comentario le da dimensión al trauma personal y social que implica la desaparición. Los cuerpos no existen y la historia no se logra cerrar. Quizás por ello, después de tantos años y sin haber vivido directamente los hechos, yo estaba ese día haciéndole esa entrevista.

Secuelas

² Nacido en Buenos Aires en 1952, en la década del 70 se acercó a la fotografía, aunque fue en los '90 cuando reinició la actividad. Entre 1997 y 2001 tomó diferentes cursos para perfeccionarse, interesándose por la fotografía documental, integra el "Grupo de Fotógrafos Platenses" dirigido por Ataulfo Pérez Aznar. En noviembre del 2000 viajó a Cuba, donde realizó el trabajo *Cuba y su gente*, que fue expuesto en agosto de 2007 en el Centro Cultural Islas Malvinas. Entre 2001 y 2002 expuso en distintas ciudades bonaerenses y documentó la construcción de la Villa Hípica del Hipódromo de La Plata. En 2006 comenzó a documentar la construcción del buque Eva Perón en el Astillero Río Santiago.

³ Andrés Borzi, entrevista con la autora, Buenos Aires, octubre de 2008.

Entre 2001 y 2002 Fernando Gutiérrez⁴ desarrolló la serie *Secuelas*, integrada por fotografías en toma directa donde el protagonista es el auto Ford Falcon, que hoy se posiciona entre uno de los aciagos íconos de los años “oscuros” de nuestro país. La misma imagen se repite varias veces: el auto estacionado, sin conductor, sin pasajeros, situado en un lugar no identificado, a oscuras o casi. No hay referencias de época, la fotografía podría haber sido tomada en los años setenta, aunque sabemos que no fue así. La marca del trabajo es la repetición, la insistencia casi obsesiva que el propio Gutiérrez definirá en distintas entrevistas como una especie de bombardeo o martillazo que golpea una y otra vez en el mismo lugar. Aquí se ofrecen imágenes menos explícitas que las de la fotografía periodística, permitiendo que el otro reinterprete la imagen poniendo en juego su propia experiencia.

Sobre el mismo gran tema, pero anterior, es la serie *Treintamil* realizada una vez que finalizó la escuela secundaria y concluida luego de un trabajo de casi cinco años. “Lo terminé de redondear en el '95 -reconstruye Fernando-, cuando Scilingo salía a hablar sobre los vuelos de la muerte. Yo justo había sacado una foto del avión, porque había hecho mucha investigación por mi cuenta, había leído mucho sobre el tema” (Rapetti, 2005:46). El vio desaparecer familiares y amigos y desde temprano estuvo preocupado por el tema. Según palabras de Eduardo Gil – quien dicta el taller al que en su momento asistía Gutiérrez- “él de pronto empezó a sistematizar su trabajo a partir de una inquietud que traía adentro, que lo jodía. Uno de los grandes valores que tiene su obra es que es autorreferencial: al margen de hablar de la tragedia de la dictadura, él lo hace desde sí mismo” (46).

Su obra habla de los trastocamientos que la dictadura ha ejercido en los rincones más ocultos de las personas. ¿Cómo es posible representar la figura de un desaparecido tratándose un concepto tan conflictivo? ¿Cómo, si aquella figura encarna un ser querido, un par o podría haber sido uno mismo? Mediante una artificiosidad del propio cuerpo, propiciada por la cámara fotográfica, utilizando ésta como una extensión protésica de la conciencia, Fernando Gutiérrez dejó pasar un trago de luz muy amarga para tematizar sobre una herida colectiva.

Fotografiar con los ojos llenos de lágrimas⁵

Ramiro recuerda un momento en el que el arte argentino comenzó a exhibir una inquietud muy poderosa sobre la identidad o no identidad, sobre qué identidad tiene uno cuando desaparece.

⁴ Fernando Gutiérrez, nació en 1968 en Buenos Aires y comienza a fotografiar en los años 90, conjugando en sus obras su calidad de artista y la pasión por la fotografía. "Treintamil" (1996) es su primer trabajo de autor y presenta una visión íntima y a la vez representativa de su generación sobre el Proceso y la desaparición de 30.000 mil personas durante la última dictadura militar. *Treintamil* fue editado como libro fotográfico por el Centre Regional de Photographie de Pas de Nord de Calais y La Marca. "Secuela" (2001) es la otra muestra donde el autor ha tomado como ícono el Ford Falcon de los parapoliciales y represores pero no únicamente como un símbolo ligado a una época trágica y a la muerte, sino también como un elemento muy argentino, ya que se lo encontraba en los campos de todo el país.

⁵ Nacido en el año 1946 en Buenos Aires, Argentina.

Desde 1960 al 69 cursa estudios de dibujo, pintura, grabado en metal; en MEEBA y otros talleres. Audiovisualismo en Instituto Di Tella, escenografía en Escuela Superior de Artes De La Cárcova, música en Conservatorio Musical Manuel De Falla. A Partir de 1970 en la Asociación de Cine Experimental. Cinematografía (fotografía, montaje y animación). Desde 1992 al 2001 recibe formación en medios digitales en el Centro CAO de la FADU UBA, en el taller de Anahí Cáceres y en el Image Campus de Prodaltec SA. 2001/2008 reside en Barcelona donde participa en talleres de diseño 3D y técnicas interactivas y teoría y crítica de las artes contemporáneas, en Hangar y en seminarios del MACBA, Desde 1971 a 2001 dirige el estudio de fotografía publicitaria Ramiro Larraín y Asoc. Especializado en imagen corporativa en el que se realizan fotografías en formatos análogo y digital.

“Debe haber tenido alguna influencia en esto –dice- que durante el ‘78 o ‘79 me separé y tuve una pareja durante casi 10 años, que era pareja de un desaparecido. Y debe tener que ver con esto que en el ‘79 me metieron preso y me desaparecieron. No tengo noción del tiempo porque estuve en una celda solitaria y lo único que veía era una imagen invertida que se movía rápido en la pared y desaparecía, calculo que de 70 cm, durante algún trocito del día. Todo esto me dejó muy marcado hasta al día de hoy. Yo hablo del dolor y siento el dolor”⁶.

El artista comenta que la fotografía se integró a un grupo de materiales, tecnologías y lenguajes que usábamos en los años 60/70, convivir era lo usual. Teniendo esta herramienta, con niños para mantener, y en un país que se había vuelto irrespirable, se dedicó a la fotografía publicitaria. En su experiencia, la fotografía “operó como una suerte de condensador. Un lugar donde se iba concentrando todo esto de una manera terrible, pesada asfixiante, que costó romper la familia un par de veces. Y que luego tardó en salir. Por un lado hacía esa foto prolijita, babosa, maricona, untada de grasa barata para que brillara (fotografía publicitaria). Y por otro lado todo lo que hacía, en la medida en que podía, eran fotos oscuras”.

Ramiro expresa que en el ‘79/‘80 comenzó a buscar ayuda, y fue como si hubiera visto la costa desde lejos y empezó a caminar por la cubierta del bote para poder caminar cuando llegara a tierra. Para que él pudiera volver a “caminar” tuvo que intervenir mucha gente proveniente de distintas disciplinas artísticas, mucha insistencia, de personas que notaron que no podía moverse con facilidad -y para ayudarlo- le pidieron ayuda.

Lo primero que hizo fue una fotografía extraña y destrozada. Lo que sucedió en aquella época era que ninguna de las fotos que hacía estaba en foco. Nada estaba en foco. Todo estaba movido, todo estaba descentrado. Lo característico en aquella época era no tener definición. Desintegraba la imagen, rompiéndola cada vez más, fragmentándola, hacía collages. Para describir lo que le pasaba, una vez dijo: “no se puede enfocar con los ojos llenos de lágrimas”.

En este caso la fotografía ha operado como salvoconducto para dejar salir como sea todo el horror que se procesaba por dentro. Así es como surge un cuerpo de trabajo cargado de movimiento, ruido, ocultamiento y oscuridad.

El lamento de los muros

Paula Luttringer⁷ fue detenida y recluida cuando tenía 21 años. Estudiaba botánica y era militante política. Tras cinco meses de cautiverio abandonó el país. Se refugió primero en Uruguay, luego se marchó a Brasil y finalmente se radicó en Francia. Pasó mucho tiempo sin poder emitir palabras sobre su experiencia. A los 40 años empezó a estudiar fotografía, y sus imágenes comenzaron a hablar.

Su primer ensayo, *El matadero*, fue una búsqueda de algo que precisaba ser expresado. Las tomas son del trabajo en un frigorífico (animales conducidos a la muerte por operarios que

⁶ Ramiro Larraín Pumará, entrevista con la autora, Buenos Aires, mayo de 2009.

⁷ Paula Luttringer nació en La Plata, Argentina en 1955. Sus estudios en botánica fueron interrumpidos en 1977, año en el que tuvo que exiliarse luego de haber sido secuestrada y detenida en un Centro de Detención Clandestino en Argentina. De regreso al país en 1995 se vuelca hacia la fotografía como un medio de expresión. En el año 2001 obtiene el apoyo de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation (New York) para su proyecto: El Lamento de los Muros. Sus trabajos forman parte de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, el Museo de Bellas Artes de Houston (Texas) y de la George Eastman House in Rochester de New York. Actualmente vive y trabaja en Buenos Aires y París.

nunca muestran sus rostros). Estas imágenes, narran también por lo que omiten. Al respecto, Luttringer plantea en distintas entrevistas que durante la mayor parte del tiempo que estuvo secuestrada permaneció con los ojos vendados y que su percepción de la realidad había sido muy fragmentaria y confusa.

Nuevamente, aquí aparecen los fantasmas, las sombras, y la oscuridad. Valiéndose de planos cerrados, movimiento y desenfoque, la serie propone la reconstrucción de la fotografía imposible, que sustituye la palabra imposible. La carne, como souvenir de la argentinidad, habla de poder, de violencia sistematizada y de muerte.

Luego vendrá *El lamento de los muros*, una serie de fotografías que esta vez serán acompañadas por la palabra. Se trata de testimonios- reunidos por Paula Luttringer- de mujeres que fueron encerradas entre los muros que la autora retrató.

La invariable son los interiores vacíos, llenos de marcas que evidencian el uso y el paso del tiempo. Otra vez, planos cerrados, de sitios que no es posible identificar. En esta oportunidad, el testimonio de la experiencia propia se ve enriquecido por el de otras compañeras que vivieron situaciones similares y que ayudan a reconstruir este inacabable rompecabezas.

Arqueología de la ausencia

“¿Cómo definirías una fotografía imposible

—La imagen imposible que quise hacer la hice: una foto con mi papá”⁸.

Mucho se ha escrito sobre *Arqueología de la ausencia*, el trabajo de Lucila Quieto⁹. Ella toma como punto de partida las fotografías heredadas de su familia, para luego —a través de la proyección de diapositivas— crear fotos que nunca sucedieron. Movilizada por la ausencia de una foto junto con su padre (Carlos Quieto, desaparecido en la última dictadura militar en Argentina), decidió recrearla. Este proyecto le dio “la posibilidad de reparar una situación en imagen, un anhelo que había tenido por muchos años”¹⁰: tener una fotografía con su padre.

Pudo suturar ese hueco proyectando la imagen de Carlos y fotografiándose a sí misma, participando de la escena. Luego hizo extensiva esta experiencia a otros amigos, también hijos de desaparecidos, que comenzaron a solicitarle que hiciera lo mismo con las fotos de sus padres y ellos. Los hijos, aparecen en las imágenes compartiendo un paseo, un cumpleaños, un evento familiar. Celebran, desde estas fotografías, un encuentro. Así se constituyó *Arqueología de la ausencia* que, como afirma su autora, “crea un tercer tiempo, donde se produce un encuentro que la vida no nos dio”.

La serie, que indudablemente representa una reparación simbólica personal, fue pensada desde el inicio como una experiencia colectiva, según afirma Lucila: “la idea era transmitir que el

⁸ Lucila Quieto, entrevista con la autora, Buenos Aires, abril de 2010.

⁹ Nació en Buenos Aires en 1977. Es egresada de la Escuela de Fotografía Creativa Andy Goldstein. Estudió Dirección de Fotografía para cine, Dirección de Arte, Dibujo, Escenografía y Vestuario y participó de la Beca-Taller “La acción creativa y la calle” dictado por Mujeres Creando de Bolivia en el Fondo Nacional de las Artes.

Trabajó en varios proyectos junto al G.A.C. (grupo de arte callejero), fue jurado en el área de fotografía en la 7ª Jornada Estudiantil de Derechos Humanos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y realizó fotografías para la programación especial A 30 años del golpe 1976-2006, del canal Ciudad Abierta.

¹⁰ Entrevista con Lucila Quieto, ya cit.

proyecto no se trataba de contar la historia de una familia en particular en la Argentina, sino que se trataba de la historia de mucha gente y también la historia social y cultural de toda la sociedad”¹¹.

Huellas de desapariciones

En la serie de Helen Zout¹², *Huellas de desapariciones*, la fotógrafa busca rearmar el cuerpo ausente de las personas desaparecidas, a través de las marcas que dejaron en los sobrevivientes y en los lugares donde fueron perpetradas sus desapariciones durante la última dictadura militar. Su propuesta sugiere que la memoria no debe anclarse en la desaparición, sino en el sentimiento, la lucha y el mensaje que las víctimas dejaron y que se transmitirán a las nuevas generaciones. En palabras Helen, aunque su obra gire en torno a situaciones de sufrimiento y dolor, “siempre incluye una luz de esperanza, y entre muchos otros sentidos, puede ayudarnos a reconectar”¹³ con interrogantes íntimos.

Según sus propias palabras, la fotografía le salvó la vida. Ella estaba escondida, vivía en una situación muy peligrosa, y cuando la fotografía apareció significó un vehículo para expresar lo que no podía ser dicho con palabras.

La autora también produjo una reconstrucción de las máquinas de matar: el interior de un avión similar a los usados en los “vuelos de la muerte”. Aquí se puede hablar acerca de cómo la realidad necesita de la ficción. Esta foto es una suerte de mentira que permite hablar sobre la verdad, es una foto imposible, que pone en escena “objetos culpables” (Moreno, 2006:1) que vienen a suplir un vacío de imágenes. En este caso, la autora en lugar de utilizar el dispositivo fotográfico como modo de documentar, lo utiliza para aludir a algo que no muestra. Ése ocultamiento permite la lectura de otros relatos.

Helen Zout comenta que quizás aquello que es imposible de fotografiar es lo que la impulsó a seguir fotografiando:

“A mi me gustan los desafíos y voy en busca de ellos. El tema de fotografiar lo invisible – como en *Huellas de desaparición*- fue un gran desafío. Yo sé que es imposible ver algo que no está, pero sé que se puede humanamente acercarse hasta el borde del abismo para que los próximos puedan ver las fotos y sentir ese abismo del horror, de lo atroz”.

11 Entrevista con Lucila Quieto, ya cit.

12 Nació en 1957 en Carcarañá, provincia de Santa Fe, Argentina y es ciudadana argentina y suiza. Fue cofundadora de la Fotogalería Omega en la ciudad de La Plata, en el año 1980 y en 1984 miembro fundadora del Núcleo de Autores Fotográficos. En 1989 obtiene la Beca del Fondo Nacional de las Artes, Argentina y en 2002 la Beca John Simon Guggenheim, EE.UU. Desde hace 30 años realiza trabajos fotográficos vinculados a problemáticas sociales y de salud mental: Relevamiento de grupos de inmigrantes e indígenas de la Provincia de Misiones (1986-1987); Hospitales neuropsiquiátricos (1989-1990); Niños con Sida (1989-2000) y “Huellas de Desapariciones durante la última Dictadura Militar en Argentina 1976-1983” (2000-2006), que fue declarado de Interés Nacional por la Secretaría General de la Presidencia de la Nación en 2005. Entre 1983 y 1986 fue reportera gráfica del diario La Razón. Entre 1990 y 2007 fue fotógrafa de la Cámara de Senadores de la Provincia de Buenos Aires. En la actualidad se desempeña como fotógrafa y curadora del Museo de Arte y Memoria de la Provincia de Buenos Aires, Argentina. Posee obras suyas, entre otros, el Museum of Fine Arts de Houston, EE.UU., el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, el Municipio de Torino, Italia y las colecciones privadas Joaquim Paiva, Brasil, Arcimboldo, Argentina y Lisa Baker, EE.UU.

13 Helen Zout, entrevista con la autora, La Plata, abril de 2010.

La fotógrafa confiesa que en este trabajo se permitió cosas que jamás se había permitido, como los tiempos largos de exposición, el uso de flashes, -habituada a los tics del reportero gráfico. “Luego de pasar mucho tiempo con los objetos y espacios que iba a fotografiar –dice-, dejé que empiece a trabajar el inconsciente. Yo soñaba con las fotos y con el trabajo que iba a hacer. Y ese tiempo fue como una noche larga, porque pasé varios días inmersa en algo muy oscuro. Mi trabajo es casi científico en muchos aspectos, porque yo tuve la necesidad de armar los eslabones de una cadena rota.

Helen Zout opina que la ventaja de hacer arte es que nos permite ocuparnos de temas íntimos y sociales, explotándolos hasta compensarlos de una manera. En su caso, le ayudó a bucear en muchos temas que le resultaban conflictivos y trabajar sobre ellos.

En los trabajos seleccionados se vislumbra la formación de vínculos, una suerte de puente que se va estructurando entre las generaciones y entre lo acontecido y lo que ahora puede hacerse con ello.

Algunos fotógrafos toman los tesoros heredados que constituyen las fotos familiares, para reinventar la historia –como en el caso de *Quieto* -, o para fantasear acerca de cómo habrán sido esos otros ojos y otras manos viéndolas. Otra inquietud latente en estos ensayos es entender el rol que las propias fotos cumplen en la vida cotidiana de aquéllos que han sido expropiados brutalmente de sus hijos, sus pares, o de la propia mirada de sus padres.

La fotografía tiene un cuerpo, y ese cuerpo es la sombra, a través de ella las obras fotográficas de Borzi, Gutiérrez, Larraín, Luttringer, *Quieto* y Zout abren la discusión desde el campo estético, denunciando y construyendo desde un espacio siempre abierto a nuevos debates por el pasado.

Bibliografía

- Bourdieu, P. 1979, *La fotografía: un arte intermedio*, (México D. F.: Nueva Imagen).
- Brodsky, M. 2005, *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA*, (Buenos Aires: La marca editora).
- Brodsky, M. y Pantoja, J. 2009, *Body Politics: Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*, (Buenos Aires: La marca editora).
- D'Amico, A. 1978, "La fotografía social: testimonio o cliché", en *Hecho en Latinoamérica. Memorias del primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, (México D. F.)
- Dubois, P. 2008, *El acto fotográfico y otros ensayos*, (Buenos Aires: La marca editora)
- Feld, C. y Stites Mor, J. 2009, *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*, (Buenos Aires: Paidós).
- Finkelkraut, A. 2008, *La sabiduría del amor*, (Barcelona: Gedisa).
- Freund, G. 2001, *La fotografía como documento social*, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili).
- Grüner, E. 2002, *El sitio de la mirada*, (Buenos Aires: Grupo Editorial Norma).
- Joly, M. 2003, *La imagen fija*, (Buenos Aires: La marca editora).
- Le Goff, J. 1991, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, (Barcelona: Paidós)
- Lemagny, J. C. 2008, *La sombra y el tiempo, la fotografía como arte*, (Buenos Aires: La marca editora).
- Moreno, M. 2006, "Sombras" en *Radar*, (Buenos Aires).
Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2877-2006-03-19.html>
Accedido: 30/08/2012
- Quieto, L. 2007, *Arqueologías*, (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes).
- Rapetti, N. 2005, "De lo personal a lo colectivo, la fotografía y el golpe" en *f: 22*, (Buenos Aires), Vol. 6, año 2.
- Sontag, S. 2006, *Sobre la fotografía*, (Buenos Aires: Alfaguara).
- Tagg, J. 2005, *El peso de la representación*, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili).
- Tarkovski, A. 1991, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el cine*, (Madrid: RIALP)