

VI SEMINARIO INTERNACIONAL POLÍTICAS DE LA MEMORIA

“30 años de democracia en Argentina. Logros y desafíos”

Mesa 1: La memoria sensible: modulaciones y formas para recordar el pasado reciente
Buenos Aires, 7, 8 y 9 de noviembre de 2013

Espacios sustraibles: memoria y construcción en una serie fotográfica de Hugo Aveta

Natalia Fortuny (FSOC-UBA/Conicet)

nataliafortuny@gmail.com

Resumen: ¿Qué es real y qué cosa no lo es cuando se trata de memorias? ¿Puede un espacio soportar la carga del recuerdo? ¿Pueden crearse –esto es, inventarse- los restos del pasado reciente? A partir de la utilización de la fotografía, Hugo Aveta se sumerge en estos problemas en su serie *Espacios sustraibles* (2008-2012), un conjunto de fotos de sitios urbanos y otros lugares de atmósfera oscura y enrarecida. Lo real, la creación, la memoria y la historia conviven en estas obras para afirmar que sólo en la ambigüedad y la confusión habita el sentido de lo que fue.

¿Qué es real y qué cosa no lo es cuando se trata de memorias? ¿Puede un espacio soportar la carga del recuerdo? ¿Pueden crearse –esto es, inventarse- los restos del pasado reciente? ¿Será la realidad un límite para la fotografía como medio de evocación del pasado?

Al analizar los modos en que la violencia y el terror repercuten en la traza urbana, Estela Schindel (2006) diferencia las pequeñas memorias que habitan las calles de Berlín y de Buenos Aires. Mientras Berlín sufrió los bombardeos de la guerra –cuyas ruinas transformaron visiblemente el espacio público y modificaron su topografía, Buenos Aires ha asistido a los horrores más silenciosos de la desaparición forzada de personas. Entonces surge la pregunta de cuáles son las marcas de los desaparecidos en una ciudad, ¿son invisibles? Schindel señala como posible respuesta ciertos ‘antimonumentos’ o monumentos en movimiento para recordar a los desaparecidos (el Siluetazo, los recordatorios de *Página/12*, las rondas de las Madres) que convocarían la idea de una memoria activa, participativa y en permanente movimiento. Una memoria viva.

Entre las pocas marcas de la dictadura y la desaparición que hay en el trazado urbano de nuestro país, existe en La Plata una casa atacada por las FFAA que aún conserva las señales originales de su destrucción. En esta vivienda platense vivió la familia Mariani-Teruggi y funcionó durante algún tiempo la imprenta clandestina que editaba “Evita montonera”, a la que se accedía a través de un sofisticado mecanismo oculto. El 24 de noviembre de 1976 un grupo de tareas atacó el lugar, en un operativo que duró cerca de cuatro horas. Allí murieron cinco militantes montoneros y fue secuestrada la beba de tres meses Clara Anahí Mariani, quien continúa siendo buscada desde entonces. Como parte de esta búsqueda, su abuela “Chicha” Mariani fundó la Asociación Clara Anahí que, entre muchas otras acciones, recuperó el inmueble para convertirlo en una Casa de la Memoria. Así se explica esta recuperación del lugar, que hoy es Monumento Histórico Nacional y Patrimonio Cultural de la Provincia de Buenos Aires:

Luego del ataque la Casa permaneció con custodia policial cerca de un año. Después de ello, la casa fue invadida y saqueada por intrusos en varias oportunidades. También se instalaron allí distintas agrupaciones políticas. Recién en 1998 la Asociación Anahí logró que devolvieran el inmueble. Del hecho, terriblemente violento, persisten aún en las paredes las marcas de los impactos de bala de todos los calibres, lo que la constituye en un elocuente testimonio del accionar del Terrorismo de Estado.

Desde entonces las familias Mariani y Teruggi intentaron mantener la casa tal como quedó luego del ataque. A partir de ese momento la Casa, única que se conserva en el país en esas condiciones, se encuentra abierta un día a la semana para ser visitada por cualquier persona, institución educativa o familia. También se realizan allí actos conmemorativos y homenajes organizados por la Asociación Anahí. A efectos de mantener la casa en su estado original y hasta tanto se concreten los proyectos con ella relacionados, se iniciaron tareas precarias de mantenimiento pensando en una cuidadosa restauración para preservar al máximo los materiales deteriorados por el ataque armado y por el paso del tiempo.¹

Esta singular casa en que “persisten aún en las paredes las marcas de los impactos de bala de todos los calibres” es evocada en la obra *Calle 30 N°1134* del fotógrafo cordobés Hugo Aveta².



En esta imagen se ve, en una primera mirada, una casa con sus envejecidas paredes blancas y el portón del garaje plagados de agujeros de bala. En el lugar donde se adivina que debería haber una ventana hay un boquete, como si una bomba hubiera hecho estallar

¹ El texto fue tomado de http://asociacionanahi.org.ar/casa_historia.htm Última consulta marzo 2011.

² Hugo Aveta nació en Córdoba en 1965. Estudió cine y arquitectura, para luego dedicarse de lleno a la fotografía. Sus obras comenzaron a exhibirse y publicarse en los primeros años de la década de los noventa. Ha participado de diversas exhibiciones individuales y colectivas en Argentina y también en América Latina y Europa. Obtuvo la beca del Fondo Nacional de las Artes, el primer premio de honor del Salón Nacional de Artes Visuales (2002) y los premios OSDE 2006 y Petrobras 2007.

esa estructura, lo que se confirma al ver que hay vidrios rotos por el piso. También se ve el marco vacío de una puerta, sin puerta. Toda la escena está iluminada extraña y artificialmente: más en la línea de la iluminación cinematográfica que de la luz nocturna natural, las lámparas urbanas o el flash. Además, mientras las paredes se destacan por su presencia, la casa está encerrada entre un homogéneo cielo negro por arriba y un también muy parejo, largo y negro piso por debajo. Esto produce un primer extrañamiento, algo que rompe con la percepción automatizada lista para decodificar cualquier foto documental de un sitio arrasado. En una segunda mirada se agrava esta sospecha con otros indicios extraños. Por ejemplo, ¿por qué si la casa muestra evidentemente el paso del tiempo y el deterioro de las paredes los vidrios parecen recién caídos sobre el piso? ¿Por qué no se ven las veredas ni las casas vecinas ni ningún otro dato del barrio alrededor? ¿Cómo es que la vereda refleja tan impecablemente la casa bombardeada?

La respuesta es simple: la fotografía es la imagen de una maqueta de la casa de la Calle 30 y no una toma directa *in situ* de esta propiedad. La obra de Aveta no habla sólo del pasado sino que, para hablar del pasado y fundamentalmente de la posibilidad de construir memorias sobre él, habla también del dispositivo de creación de lo real –incluso de aquello que puede llamarse ‘lo real fotográfico’-. Esta foto problematiza la categoría de 'lo real' con que la fotografía ha lidiado desde sus inicios, considerada un dispositivo, por antonomasia, 'mimético'. ¿Qué es real y no en el juego de esta obra? Son posibles dos miradas simultáneas. En primer lugar, esto es una foto que muestra lo que tiene delante de la cámara y, en última instancia, muestra algo que *sucedio*. En segundo lugar, lo que se muestra es una maqueta, una construcción en escala luego fotografiada con verosimilitud (a la manera de la arquitectura utilizada en ferromodelismo). El efecto de sentido continúa siendo complejo e inestable, y sólo puede comprenderse en su riqueza si se hacen a un lado los pares real/irreal y verdad/mentira, para pensar más bien los procedimientos de *construcción* de lo real³. Radicalmente, Joan Fontcuberta (1997) afirmará que la fotografía es, como toda producción artística, una mentira que nos permite decir la verdad (el *Guernica* de Picasso, por ejemplo, como uno de los testimonios más acabados de la guerra, o el uso de fotografías intervenidas o retocadas para narrar un acontecimiento). Se trata de artificios,

³ Que además permitiría pensar, con Foucault (1996), al 'simulacro' como lo propio de las obras contemporáneas.

ficciones que construyen sentidos sobre el pasado. Así, tanto una foto digital como una analógica –una maqueta o una toma directa, en este caso- tienen la posibilidad de crear un relato sobre algo, de *construir* verdad. Además del relato sobre el mundo, entonces, esta foto se vuelve un *ars poetica* que discute el lugar de la fotografía como 'reflejo' mimético de algo. ¿No es, a fin de cuentas, la indeterminación 'maqueta/casa real' lo que genera el efecto expresivo de esta fotografía?

La foto muestra las huellas ficticias, las marcas inventadas de un hecho que documentada y positivamente ocurrió. Presenta los *restos creados* de ese pasado traumático. Como si sólo pudiera aludirse a ciertos hechos a partir de una zona ambigua entre la creación y el documento, explicitando lo que toda foto tiene de por sí de construcción y ficción. El artista habla así de esta imagen:

En ella está la síntesis de mi trabajo, donde está presente la constante búsqueda y el rescate de esa conjugación que acontece, en algunos espacios, entre el tiempo y la memoria. Desde la doble vía de la realidad y la ficción, trabajo sobre la percepción, los recuerdos y la historia, sin sostener ninguna verdad ni descartar algún engaño. Mis trabajos no se limitan a mostrar una visión particular del mundo sino que apuntan a crear imágenes que disparen visiones, reacciones e interrogantes, una reflexión que ponga en valor tanto a la representación como al medio. Los espacios son deconstruídos y reconstruídos (en las maquetas) en nuevos escenarios, vinculándolos con la historia social, la arquitectura, y sus códigos de legitimación y vigencia.⁴

Ribalta cree que la fotografía que es compuesta, manipulada y ficcionalizada de forma autorreflexiva se basa en la estrategia de “utilizar la aparente veracidad de la fotografía en su propia contra” (Ribalta, 2004: 160). Así, este tipo de imágenes crea las ficciones a través de una aparente realidad sin costuras en donde se ha tejido una dimensión narrativa. Esa zona intermedia en que se ubica Aveta –según él mismo, esa “doble vía de la realidad y la ficción (...) sin sostener ninguna verdad ni descartar algún engaño”- es asimismo lo que implica un trabajo del espectador, forzado a poner en relación hechos y ficciones para dar sentido a la obra. En sintonía con el trabajo de la memoria, que implica una constante tarea por parte de los sujetos (Jelin, 2002), se presentan estas maquetas reales y sus huellas ficticias, a medio camino entre verdad y ficción, para dejarse completar por el

⁴ El testimonio de Aveta está tomado del blog de arte *Bola de nieve*: <http://www.boladenieve.org.ar/node/589>
Última consulta marzo 2011.

que mira.⁵ Antes que de pruebas fotográficas se trata de una memoria algo distorsionada, a fin de cuentas toda memoria. Incluso también una memoria viva, como lo confirma un video que forma parte de esta serie y en que se interviene ligeramente la imagen de la Casa de los Conejos.⁶ Allí se ve, en un *loop* de unos dos minutos, que la casa se va tiñendo de negro y que por techo y paredes chorrea una neblina empastada y densa que oscurece todo. No se ve de dónde viene esta mácula que brota espesa, lenta y repetidamente. Pero lo que expone sin dudas esta filmación es la insistencia presente de la injusticia y el terror – Clara Anahí Mariani aún no ha aparecido y posiblemente lleve adelante su vida desconociendo su verdadera identidad- y de la memoria (de su necesidad actual).

Por otro lado, la serie mayor a la que pertenece esta foto se llama *Espacios sustraibles* (2008-2012), un conjunto formado por 18 fotografías de maquetas construidas y fotografiadas. Bajo la misma atmósfera oscura y enrarecida Aveta presenta sus ‘maquetas reales’ de sitios urbanos emblemáticos, vacíos de gente y extrañados. Algunos de estos sitios son el Subte, el Hotel de los Inmigrantes visto desde el agua (el mismo hotel que a principios de siglo XX recibía en el puerto de Buenos Aires a quienes llegaban desde Europa), el Hospital Santa María (de Córdoba, creado para tratar la tuberculosis y usado luego como hospital psiquiátrico, actualmente en estado de semi-abandono, una salida de emergencia, una estación del Metro de París, el PAMI, un semi-derruido complejo habitacional (del plan de vivienda estatal SEP), un pasillo y un subsuelo, entre otros. Todos lugares urbanos desérticos lindantes al abandono y que en su propia construcción refieren una carga estético-política de épocas pasadas. Tal la fotografía que resalta, siguiendo a Benjamin, Rosalind Krauss: aquella “que no entregara el presente (fotografía de calle, de lo cotidiano, del instante decisivo), sino que al presentar una distorsión temporal [pusiera] los espectadores en contacto con un pasado que se ha encontrado demasiado tarde” (Krauss, 2004: 234).

La propia idea de espacio sustraible, con su connotación de resto, se emparenta con la idea de un espacio público relacionado a una falta y parece nombrar aquellos sitios que se pueden sustraer al recuerdo, a la historia. ¿Qué es aquello que se sustrajo o se puede

⁵ Refiriéndose a una idea clave en su película *Los rubios* (2003), Albertina Carri habla de “ficción de la memoria” (citado en Souto Carlevaro, 2010: 115).

⁶ El video dura 2.19 min, lleva un título en francés (“1134 rue 30. La Maison aux Lapins”) y fue tomado de la página web del artista (<http://hugoaveta.wix.com/www#!videos>). Última visita: julio 2013.

sustraer de estos lugares? ¿O son ellos los que pueden sustraerse sin que nadie lo note, como monumentos olvidados? Aun los más identificables de estos lugares –por ejemplo, la foto de la Casa de los Conejos- funcionan además como abstracciones, generalidades, como universalizaciones de algo que no está claro (incluso una de las imágenes es nombrada, en la página web del artista, sencillamente como “un lugar”). Estas imágenes fuerzan la pregunta: ¿existirá aquello que muestra la maqueta construida? ¿Habrá un registro fotográfico directo de este espacio, tal como lo presenta ahora la obra? Lo real, la creación, la memoria y la historia conviven en estas obras para afirmar que sólo en la ambigüedad y la confusión habita el sentido de lo que fue.

Por otra parte, la serie entra en sistema con las obras de otros fotógrafos argentinos contemporáneos que utilizan estrategias similares. Como ejemplo inverso quiero mencionar a Esteban Pastorino, quien ha fotografiado el mundo real –con una cámara construida por él mismo y atada a un barrilete- de forma que lo real parezca en la imagen una maqueta⁷. En el texto de presentación de la Colección de Fotografía del MAMBA Segunda Edición, Laura Buccellato (2004: 4) incluye a la obra de Pastorino en el conjunto de “las arquitecturas difusas, que semejan maquetas de la realidad, objetivadas y pensadas como metáforas de procesos mentales”. Otras obras fotográficas contemporáneas argentinas que problematizan el universo de lo real son, por nombrar sólo a tres, las ficciones de Liliana Porter (su juego con las escalas y los montajes), las obras de Gabriel Valansi (además curador de dicha colección del MAMBA) y las fotografías del artista y arquitecto Dino Bruzzone (escenas maquetadas de aviones y lugares, construidas y luego fotografiadas), también incluido en el catálogo del MAMBA. En el plano internacional, los edificios y otros espacios fotografiados e intervenidos digitalmente por el alemán Andreas Gursky también se vuelven aquí una obra contemporánea de referencia.

Sin dudas la serie de Aveta tiene mucho de arquitectura difusa, y se sirve de esto para inscribir en el mundo del arte unas coordenadas que piensan la época actual (pensando, en simultáneo, el pasado y el presente). Estas imágenes soportan incluso la vieja discusión acerca del mapa y el territorio, de la distancia entre la cosa real y su

⁷ Por ejemplo “Maltería Hudson”, de 2003, que es una apuesta a pensar el lugar en la economía y la política nacionales las desmanteladas fábricas-maquetas de los años ‘90.

representación. Esta discusión se hace explícita en otra obra fotográfica referida a la dictadura como es “Plano de La Plata. 1976”, de Eduardo Arrese y que consiste en “un plano gigante de la ciudad de La Plata, desde el cual puede verse al interior de uno de los departamentos una situación de allanamiento” (Larralde Armas, 2011: 3). En estas obras, la escala misma de la representación está en entredicho.

Por último, es interesante mencionar que la historia de esta casa platense se cuenta también en la novela autobiográfica *La casa de los conejos* de Laura Alcoba (2008). Allí se narran los hechos desde el punto de vista de una niña que vive unos meses con su madre en esa casa y es testigo de la construcción del mecanismo secreto de la imprenta y de los movimientos cotidianos de la vida clandestina. La niña protagonista, quien se salva de la muerte porque parte al exilio unos meses antes del ataque a la casa, juega en uno de los momentos centrales del libro con una cámara de fotos sin rollo. El punto de vista infantil de la protagonista y la reconstrucción esforzada de los hechos no está lejos de la fotografía de Aveta, de su maqueta como versión ficcional del horror, en un juego que no da gracia ni risa. Justamente para la niña lo que iba ocurriendo día a día tenía la liviandad –y la gravedad- del juego. Un último paralelismo es que la niña, ya grande, debe deshilar sus recuerdos a partir de retazos de la memoria que funcionan como fotografías-reconstrucciones de aquello que pasó.

Cierre

Para acercarme al *corpus* de obras fotográficas posdictatoriales y describir su especificidad dentro del conjunto de dispositivos memoriales, he propuesto en mi tesis doctoral el concepto de “memorias fotográficas” de la dictadura.⁸ Me refiero con este concepto a los artefactos visuales artísticos basados en el recurso de la fotografía que se construyen en diálogo con el pasado reciente. Las memorias fotográficas interesan por tres peculiaridades indisociables: 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 elaboración artística –su producción se distingue por la creación y

⁸ En consonancia con otras líneas teóricas que han conceptualizado acerca de las memorias proponiendo los conceptos de “lugares de memoria” (Nora, 1984), “memorias subterráneas” (Pollak, 2006), “emprendedores de memoria” (Jelin, 2002), “escenarios de memoria” (Feld, 2002), “memorias castrenses” (Salvi, 2011), entre otros.

puesta en marcha de recursos visuales singulares en cada obra- (Fortuny, 2011). Estas fotografías son menos documentos que artefactos sociales, cuya potencia no reside en la adecuación a la verdad de un suceso objetivamente registrado sino en su poder de *construcción*, y en las estrategias y procedimientos de *producción* de sentido que despliegan.

Por otra parte, y en relación con lo anterior, estas memorias fotográficas tienen un profundo vínculo con la política. Esto resulta así porque la fotografía en tanto recurso es altamente permeable a convertirse en herramienta política, como lo prueba el extenso uso político de la imagen fotográfica en Argentina y América Latina-⁹. Según Jorge Ribalta, la autonomía problemática de la fotografía –a medio camino entre la autonomía de las bellas artes y la instrumentalidad archivística de los medios de comunicación- la convierte en “un medio especialmente adecuado para cuestionar el formalismo moderno y plantear posibilidades de articulación entre arte y política” (Ribalta, 2004: 14). Linda Hutcheon, a su vez, cree que la fotografía tiene un carácter paradójico al ser “una forma de arte que a la vez adopta y subvierte su presunta naturalidad y transparencia, y lo hace con fines abiertamente políticos” (citado en Ribalta, 2004: 16). Las potencialidades políticas que posee toda imagen (Rancière, 2008), en las que “hasta el encuadre es político” (Didi-Huberman, 2008), son subrayadas en y por estas obras.

En este marco, la obra *Calle 30 N°1134* de Hugo Aveta constituye una interesante muestra en tanto memoria fotográfica de la pasada dictadura. Siendo, a la vez, una obra que discute el célebre problema de lo real en fotografía y que expresa complejamente la politicidad del artefacto fotográfico y su riqueza para instalar el pasado reciente como problema actual.

⁹ El uso político no ha estado restringido, por supuesto, a la denuncia o la resistencia sino que también desde el gobierno dictatorial se puso en marcha un sistema de imágenes, en particular fotográficas, en el espacio público, especialmente a partir de los medios gráficos. Baste como ejemplo la gran circulación que tuvo la foto de un policía abrazando a una Madre de Plaza de Mayo, tomada por Marcelo Ranea durante la Marcha por la Vida de 1982 y publicada en diversos medios como símbolo de reconciliación entre las Madres de Plaza de Mayo y las fuerzas de seguridad. Las Madres intentaron contar la verdadera historia de la escena (que se observa en el resto de las fotos del rollo), señalando que la mujer no estaba buscando consuelo en el policía sino golpeándole el pecho, pidiéndole ayuda con indignación. Más tarde se supo que el policía era Carlos Enrique Gallone, subcomisario de la Seccional 4ta de la Policía Federal e integrante de un grupo de tareas de la Superintendencia de Seguridad Federal. De apodo “Carlitos”, hoy, tras la anulación de la Ley de Obediencia Debida, se encuentra detenido por su participación en la Masacre de Fátima. La fotografía ganó el Premio Rey de España de 1983 a la mejor fotografía periodística, otorgado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana y la Agencia EFE. Para el tema de la fotografía de prensa durante la pasada dictadura, véase Gamarnik (2011).

Bibliografía citada:

- ALCOBA, Laura (2008): *La casa de los conejos*. Buenos Aires, Edhasa.
- BUCCELLATO, Laura (2004): “Introducción” en *Colección del MAMBA II - Fotografía*. Catálogo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008): “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”. En DIDI-HUBERMAN, POLLOCK, RANCIÈRE, SCHWEIZER y VALDÉS (2008): *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago, Ediciones Metales Pesados.-----, (2009): *Ser cráneo*. Valladolid, Cuatro.
- FELD, Claudia (2002): *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- FONTCUBERTA, Joan (1997): *El Beso de Judas - Fotografía y Verdad*. Barcelona, Gustavo Gili.
- FORTUNY, Natalia (2011): *Las imágenes de la memoria. Estrategias de evocación del pasado reciente en la fotografía posdictatorial*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales (UBA). *Mimeo*.
- FOUCAULT, Michel (1996): *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós.
- GAMARNIK, Cora (2011): “Imágenes de la dictadura militar. La fotografía de prensa antes, durante y después del golpe de Estado de 1976 en Argentina”. En PEREZ FERNANDEZ, Silvia y Cora GAMARNIK: *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo, CMDF.
- JELIN, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- KRAUSS, Rosalind (2004): “Fotografía y abstracción”. En Jorge RIBALTA: *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- LARRALDE ARMAS, Florencia (2011): “Arte para disparar la memoria, memoria para disparar el arte”. En Revista *Aletheia*, vol. 1, número 2, mayo 2011. FaHCE, La Plata.
- NORA, Pierre (1984): “Entre memoria e historia. La problemática de los lugares”. En *Les lieux de Mémoire, I: La République*. París, Gallimard. Versión en español inédita de Fernando Jumar.
- POLLAK, Michael (2006): *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata, Ediciones Al Margen.

- RIBALTA, Jorge (2004): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- SALVI, Valentina (2011): *De vencedores a víctimas. Memorias castrenses sobre la represión en Argentina*. Buenos Aires, Biblos. En prensa.
- SCHINDEL, Estela (2006): “Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano: cartografías del recuerdo en Buenos Aires y Berlín”. En MACÓN, Cecilia: *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina*. Buenos Aires, Ladosur.
- SOUTO CARLEVARO, Victoria (2010): *El silencio como palabra*. Buenos Aires, Prometeo.