

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

Lic. Carla Bettino¹

Resumen

Este trabajo intenta indagar en la elección de la fotografía como herramienta para mantener y reactivar la memoria a partir de dos obras del artista Marcelo Brodsky Su operación que es desde la selección, apropiación e intervención de imágenes del pasado pero desplazadas y resignificadas en el presente, requiere e implica a un espectador entendido como alguien que al mirar también selecciona, interpreta, actúa y que es parte de un cuerpo colectivo. En este sentido, las fotografías funcionarían como detonantes despertando sus propias experiencias y vivencias sobre lo visto, posibilitando la construcción del pasado de una manera colectiva y por tanto cambiante en el tiempo.

El texto estará apoyado en algunos autores y sus conceptos fundamentales como Georges Didi- Huberman y su noción de tiempo y montaje, Roland Barthes y Susan Sontag ligados a la relación entre la fotografía y el referente y por tanto a la idea de su ausencia, Jacques Rancière y su concepción de espectador actuante y “emancipado”, entre otros aportes teóricos. Algunas de estas ideas ayudarán a abordar la relación entre la fotografía y la memoria.

¹*Carla Bettino. Lic. Artes (UBA), Maestranda Curaduría en Artes visuales (UNTREF), Docente (IUNA, ISFA R. Yrurtia, EFC Andy Goldstein) e investigadora (UNTREF)

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

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

A partir y durante la última dictadura cívico militar en nuestro país, sucedida entre 1976 y 1983, las imágenes han sido utilizadas en diferentes soportes y con objetivos diversos, como una importante herramienta de denuncia y reclamo por la aparición con vida de los desaparecidos. Este uso, si bien comenzó con las Madres de Plaza de Mayo, luego se ha extendido a diversos organismos de derechos humanos y a artistas. Los inicios de esta práctica estuvieron ligados al formato de la foto carnet en diversos soportes, carteles, pancartas, pañuelos, entre otros. Posteriormente esto se vio reforzado por la aparición de los anuncios en el diario *Página 12*, convirtiéndose en emblema del reclamo por la aparición del sujeto ya que la foto carnet es lo que remite a la identidad, a la persona “única”. Paradójicamente la desaparición forzada de personas, entendido como sustracción de la imagen, cobró visibilidad a partir de las imágenes. (FELD 2010: 2). En este sentido, la necesidad de imágenes está claramente puesta en evidencia y justificada en la postura de Andreas Huyssen en el prólogo de *El pasado que miramos* “... en ausencia de imágenes documentales que provengan de los propios campos y centros de detención, es aún más importante crear imágenes del terror: imágenes posteriores que utilicen todos los soportes, los géneros y las técnicas disponibles para combatir la evasión y el olvido...” (HUYSEN 2009:21).

Las dos obras seleccionadas que serán abordadas en el presente texto pertenecen al artista argentino Marcelo Brodsky² quien, desde su experiencia tras haber sufrido la desaparición de su hermano Fernando, trabaja fuertemente el tema de la memoria y su reactivación. En estos dos casos desde la selección, apropiación e intervención de imágenes del pasado pero desplazadas y resignificadas posteriormente. Estas imágenes son parte de la Serie *Buena Memoria*, donde, además de trabajar a partir de la conocida imagen de su grupo escolar, recupera fotografías de su álbum familiar en las que las ausencias protagónicas son las de su hermano Fernando y de su amigo Martín. Las dos fotografías a analizar refieren específicamente a *Nando*. La obra de Brodsky busca ser un disparador para ejercitar la memoria y reflexionar sobre nuestro pasado reciente de represión y violencia no sólo para aquellos que han vivido y sufrido de cerca la dictadura sino también para las generaciones venideras. En este sentido se trata de la importancia crucial que tienen las imágenes, de su función social, de su labor reparadora y de la posibilidad de entender y construir la historia a través de ellas. En el mencionado prólogo Huyssen señala claramente esta necesidad “[...] Si existe una obligación, individual y social, de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes. No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aún si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total” (HUYSEN 2009:15). Siguiendo esta línea, en una entrevista el artista confirma cual es su intención a través de sus imágenes “Me interesa la diversidad y la difusión de las ideas porque creo que la materialización de un espacio para la memoria tiene sentido si funciona como el origen y el lugar para una reflexión más amplia. Se sostiene si involucra a toda la sociedad, porque es parte de una historia colectiva, y solamente de esa manera podrá

convertirse en un sitio que irradie consciencia, que otorgue herramientas de conocimiento e información para aquel que no tuvo contacto directo con la historia” (MAC DONNELL 2006: 20). De lo que se trata entonces es no sólo transitar el dolor y la pérdida personal sino colaborar en la recuperación de la historia e identidad reflexionando a través de un archivo fragmentado: *Su álbum familiar*. Permitiendo con este recorrido por sus recuerdos y ausencias un pasaje de lo individual a lo colectivo.

Huyssen en su texto *El arte mnemónico de Marcelo Brodsky* emparenta su obra con el “[...] *memory art*, un arte que hace memoria, práctica artística que se aproxima a la prolongada y compleja tradición del *art of memory*, de las técnicas para recordar, con su mixtura de texto e imagen, de retórica y escritura. Una suerte de arte mnemónico público que no se centra en la mera configuración espacial sino que inscribe fuertemente en la obra una dimensión de memoria localizable e incluso corporal. [...] Su receptor es el espectador individual, pero él o ella es convocado no solamente en tanto individuo sino también como miembro de una comunidad que enfrenta el trabajo de la conmemoración” (HUYSSSEN 2001: 9). Teniendo en cuenta al espectador y la función que le otorga Brodsky a la imagen es interesante rescatar el concepto de Rancière de emancipación, que define cuando se logra el “[...] borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran entre los individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (RANCIERE 2010: 25). El espectador ante las imágenes puede construir su propio relato de la historia, estableciendo por lo tanto que mirar también implica una acción. Rancière asegura “El espectador también actúa, observa, selecciona, compara, interpreta. [...] Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante” (RANCIERE 2010:19-20)

Algunas consideraciones acerca de la fotografía y su relación con la memoria.

Desde su invención en 1839 la fotografía ayudó a preservar y a recordar a los que no están. Son una representación del cuerpo ausente. Por su indisoluble relación con el referente tiene inexorablemente un vínculo con el tiempo y en consecuencia con la memoria. El referente está ahí pero en un tiempo diferente, que no le es propio, “[...] la foto repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (BARTHES 2009: 29). Muestra forzosamente *lo que ha sido* (BARTHES 2009: 132). Ofrece la prueba de la existencia del referente y es un vínculo ineludible con el pasado. En palabras de Sontag “Las fotografías muestran a las personas *allí* y en una época específica de la vida, de un modo irrefutable, agrupa gente y cosas que un momento después ya se han dispersado, cambiado, siguen el curso de sus autónomos destinos” (SONTAG 2012: 75)

Por su naturaleza la foto patentiza y eterniza un tiempo que claramente difiere del de la selección e intervención por parte del artista y también de los presentes y futuros de sus espectadores. Las fechas de las fotos, los epígrafes o las descripciones obligan a repensar la ausencia. “La fecha forma parte de la foto: no tanto porque denota un estilo [...] sino porque hace pensar y, obliga a sopesar la vida, la muerte, la inexorable extinción de las generaciones” (BARTHES 2009:130). En el caso de Brodsky se trata de un ejercicio voluntario por traer a la memoria una ausencia a través de un recorrido por su álbum familiar, rastreando en sus propios recuerdos comprendidos en un lapso

temporal preciso 1964-1970. Este recorte nos coloca en este circunstancial momento despertando nuestra propia memoria y permitiendo establecer lazos con la del autor.

Por su parte, Sontag también menciona esta relación particular entre el tiempo y la ausencia cuando expresa “Todas las fotos son memento mori. Hacer una foto es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotos atestiguan la despiadada disolución del tiempo. Una foto es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia” (SONTAG 2012: 25). En definitiva cuando tomamos una foto no hacemos más que eternizar ese precioso segundo condenándolo paradójicamente a esa fragilidad de saber que solo es posible mediante ese proceso químico fijado en un papel y que será reactivado como recuerdo vívido cada vez que nos encontremos nuevamente con la imagen. La foto en consecuencia portará cierta inmortalidad. Es un objeto que muestra la pérdida, la ausencia y por tanto inquieta la mirada. Lleva la huella de un semejante perdido. (DIDI HUBERMAN 2010: 18)

Las dos fotos.

Ahora bien, abordemos específicamente las dos imágenes seleccionadas. Qué muestra cada una? Cómo están conformadas? La primera: Buena Memoria: Nando, mi hermano, 1964-1970, se trata de una imagen no sacada por el artista, en ella se encuentran los tres hermanos de pequeños paseando por el Tigre en un bote. La segunda: Buena Memoria: Nando, mi hermano, 1964-1970, fue tomada por Brodsky, en ella está retratado Fernando sentado en su cama mirando hacia abajo, de fondo la pared se encuentra llena de otras imágenes. Se trata de dos imágenes simples que seguramente pasarían inadvertidas de no ser por la selección e intervención del artista.

Cuál es esa intervención que produce el pasaje de una simple foto familiar a una que le permite a la sociedad en su conjunto producir sentido y reflexionar sobre la propia historia del país. La solución para volver estas imágenes y el pasado legibles es la descripción, la información que brinden. Brodsky mediante el discurso y el relato posibilita el razonamiento, la comprensión y el diálogo con el pasado. Sus fotografías están acompañadas por epígrafes, narrados en primera persona, ellos a veces son simples descripciones de lo que vemos y en ocasiones ofrece desde su vivencia el recuerdo de ese momento o anécdota, convirtiéndose en testimonio de lo que prueba esa imagen visible. Bystrom señala la importancia de dichos enunciados, ellos son “centrales en el funcionamiento de la obra como sitio para la construcción de la memoria. Se convierten en el eslabón inicial de una cadena narrativa que conecta a las generaciones presentes con el pasado, así como conecta al espectador y al lector con la obra de arte en sí misma” (BYSTROM 2009: 331) De esta manera deja de ser tanto un recuerdo personal para pasar a formar parte de un trabajo de reactivación de la memoria colectiva, mediante la palabra el espectador se apropia de ese recuerdo. La enunciación singulariza *esa* imagen, saca del anonimato a los que en ella aparecen retratados brindando relatos y otorgando la identidad quebrada. Por otro lado, al evidenciar la pérdida del referente, también le devuelve a la fotografía el flujo temporal perdido a partir del momento de la fijación de la imagen en el soporte.

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

En la imagen 2 señala en primer lugar dónde fue tomado el retrato y seguido a esto, tras mencionar que es una de las primeras fotos que hace, describe algunas consideraciones que tienen que ver con la práctica misma de la fotografía. En este caso el movimiento, lo difuso de la imagen debido a la poca profundidad de campo, la exposición. Pese a la poca definición de su rostro, que además se inclina hacia abajo, declara que es la mejor foto que le queda de cuando vivían juntos. Con esta simple enunciación le otorga a la imagen un plus que no tendría de otra manera, la hace legible. Siguiendo esta línea la referencia que establece Rancière acerca de la relación entre lo decible y lo visible, lo visible y lo invisible parece atinada para la fotografía analizada, el autor asegura que “el habla hace que se vea, mediante la narración y la descripción, un visible no presente. Hace que se vea lo que no pertenece a lo visible, reforzando, atenuando o disimulando la expresión de una idea, haciendo sentir la fuerza o la represión de un sentimiento” (RANCIERE 2011: 33)

En consecuencia, la obra está compuesta por fragmentos: imagen y palabra. La memoria misma funciona de manera fragmentada. Natalia Fortuny señala “La memoria está compuesta por fragmentos, así como cada foto es un fragmento: índice y recorte. [...] Las fotos de estas series, antes que una visión totalizante, proponen una entrada incompleta y fragmentaria, lacunar como la memoria” (FORTUNY 2011: 41-42)

Ahora bien, Brodsky elige del álbum determinadas imágenes, si bien algunas de las que lo completan fueron tomadas por él en su infancia, ese presente en el que las selecciona lo convierte en primera instancia en espectador. Algo de esos objetos le habla, lo atrae y lo lleva a elegirlos, a interrogarlos, devolviéndole parte de ese pasado quebrado. En este sentido lo planteado por Barthes en relación con la reacción del sujeto ante la imagen es pertinente como soporte de argumentación. El autor distingue dos categorías, por un lado el *Studium* entendido como una dedicación general hacia la imagen con un interés vago y por otro el *punctum* definido como algo que sale desde la imagen como una flecha y hiera, punza al espectador (BARTHES 2009: 59). Hay un detalle en ella que la convierte en particular lo provoca, le grita y gracias a esa herida el artista la selecciona para su posterior intervención. Ese detalle es el que la saca de su estado de somnolencia y modifica su interpretación. Didi Huberman acerca del acto de ver establece en su texto *Lo que vemos, lo que nos mira* que “...cada cosa por ver, por más inquieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida [...] y, desde ahí, nos mira, nos concierne, nos asedia” (DIDI HUBERMAN 2010: 16) Lo que vemos en estas imágenes es que lo que está *allí* ya se nos escapó, no podrá volver a ser, evidenciando que *ver es perder* (DIDI HUBERMAN 2010: 17) En este sentido habría que pensar también qué lugar ocuparon esas imágenes antes y después de las desapariciones. Sontag expresa que con ellas las familias construyen crónicas y retratos de su vida familiar, transformándose en verdaderos rituales de esas vidas dando cuenta de cómo “[...] a medida que el núcleo familiar se extirpaba de un conjunto

familiar más vasto, la fotografía la acompañaba para conmemorar y restablecer simbólicamente la continuidad amenazada y el ocaso del carácter extendido de la vida familiar. Estas huellas espectrales, las fotografías, constituyen la presencia vicaria de los parientes dispersos. El álbum familiar se compone generalmente de la familia extendida, y a menudo es lo único que ha quedado de ella” (SONTAG 2012: 19).

Por otro lado, Horacio González en su texto *Mármol, imagen y martirio* al referirse a la obra del artista señala de qué manera estos objetos se reactivan y cambian su funcionalidad. “La foto familiar convive así con cualquier pieza del mobiliario corriente o del ritual común con el que las personas recuerdan los jalones de su vida cotidiana. No son objetos señalados como solemnes integrantes de figuras de culto. Pues bien, en el tratamiento al que los somete Marcelo Brodsky, se convierten en objetos culturales que estaban albergando vislumbres premonitorios. (GONZALEZ 2001:14)

Retomando la idea desarrollada por Barthes acerca del *detalle* que le atrae y punza de la imagen, establece que “...gracias a la marca de *algo* la foto deja de ser *cualquiera*. Ese *algo* me ha hecho vibrar, ha provocado en mí un pequeño estremecimiento un *satori*” (BARTHES 2009: 86-87) Ese detalle funcionaría como un detonante permitiendo su refuncionalización. Y se convierte en memorable justamente porque la imagen se dispara como una flecha desde una herida. En la foto 2 el rostro de Nando no se muestra, no puede ser nombrado por la imagen, en este sentido punza y desgarrar. Los límites poco precisos le otorgan un carácter casi fantasmal. José Pablo Feinmann en su texto para *Buena memoria* realiza una descripción de esta imagen que es atinada retomar en este punto, dice “Esa foto suya presagia el destino último que los verdugos quisieron depararle a su rostro: borrarlo de la realidad, de la existencia y de la memoria. Supongo, entonces, que uno de los intentos más hondos que Marcelo se propone [...] es devolverle a su hermano el rostro que tenía; trazar otra vez esos rasgos con amorosa terquedad, con obstinación militante, ganándole – en cada leve matiz que el amor y la voluntad del amor puedan restituir a esa cara – un espacio a la muerte, un espacio al olvido. (FEINMANN 1997: 14). En este sentido de esto también se trata, de devolverle a Nando su rostro y por tanto su identidad perdida.

A modo de conclusión

Las fotos abordadas nos permiten no solo preservar del olvido nuestro pasado sino reflexionar sobre él y también sobre nuestro presente. La fotografía suministra no “solo un registro del pasado sino una manera nueva de tratar el presente [...] las fotografías viejas completan nuestra imagen mental del pasado. (SONTAG 2012: 162). Por otro lado su impacto y posibilidad reflexiva es continua, “una foto sigue evolucionándose un largo tiempo después de que él o la autora la firma y data. Continúan provocando eventos en el aquí y ahora, siguen evocando diferentes pasados, y siguen construyendo posibles futuros” (TAYLOR 2009: 26). Por su parte Didi- Huberman refiriéndose a los diferentes tiempos presentes en la obra subraya la condición de anacronismo en relación a la idea de montaje que se lleva a cabo en el proceso de reconstrucción de la memoria. Ante estas imágenes nos encontraríamos “[...] frente a objetos de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos” (DIDI- HUBERMAN 2008: 39). En las imágenes de Brodsky, el

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

Anexo: Imágenes



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

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



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

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

BIBLIOGRAFÍA

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

BATTITI, Florencia 2007 “Arte y memoria: variaciones sobre una estrecha y antigua relación” disponible en: www.marcelobrodsky.com

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

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

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

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

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

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

GONZALEZ, Horacio 2001 “Mármol, imagen y martirio”, en: *Nexo. Un Ensayo Fotográfico de Marcelo Brodsky* (Buenos Aires: La Marca)

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

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

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

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

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

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

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

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