

## Ver y entrever: algunas reflexiones en torno a fotolibros de autores argentinos/as y chilenos/as contemporáneos sobre el pasado reciente

See and glimpse: some reflections concerning photobooks by contemporary Argentine and Chilean authors about the recent past.

Agustina TRIQUELL \*

**Resumen:** Muchos trabajos fotográficos vinculados a la memoria del pasado reciente han encontrado en el fotolibro un modo de presentación y circulación de sus imágenes. Estos objetos, podrían pensarse como un lugar intermedio entre la literatura y el cine, donde la articulación de imágenes y palabras junto con un emplazamiento gráfico particular son los elementos claves que lo diferencian tanto de un relato literario tradicional como de una serie fotográfica expuesta en la pared. Estos relatos visuales proponen un montaje del pasado y el presente, mediante la convivencia de fotografías de archivo con imágenes actuales, producidas por sus autores y autoras. Analizaremos aquí seis fotolibros producidos en los últimos cinco años. Se trata de *Álbum de familia*, de Beatriz Cabot (2012), *Pozo de aire*, de Guadalupe Gaona (2014), *Tiempo de árbol* de Marcelo Brodsky (2013) y *The disappeared* de Verónica Fieiras (2013), de Argentina; *Repertoire* de Rodrigo Gómez Rovira (2013) y *Una sombra oscilante* de Celeste Rojas Mugica (2017), estos dos últimos de Chile. El análisis propondrá mirar la relación con los archivos familiares y públicos, la articulación entre imagen y palabra como así también entre imagen y materialidad. Hacia el final del texto, nos propondremos un montaje de algunas secuencias de imágenes que nos permitan señalar proximidades y distanciamientos entre unos y otros.

**Palabras-clave:** archivos familiares; fotografía argentina contemporánea; fotografía chilena contemporánea; fotolibros latinoamericanos; pasado reciente.

**Abstract:** Many photographic works dealing with memories of the recent past have found in photobooks a way of presenting and circulating their images. Placed in the crossroads between literature and cinema, they present a challenging way of narration, different from the one that exhibitions on the wall can offer. These visual stories propose a montage of the past and the present, through the coexistence of archival photographs with images produced by their authors. We will analyze here six photobooks produced in the last five years: *Álbum de familia*, by Beatriz Cabot (2012), *Pozo de aire*, by Guadalupe Gaona (2014), *Tiempo de árbol* by Marcelo Brodsky (2013) and *The disappeared* by Verónica Fieiras (2013) from Argentina; *Repertoire* by Rodrigo Gómez Rovira (2013) and *Una sombra oscilante* by Celeste Rojas Mugica (2017), these last two from Chile. The analysis will propose to look at the relationship with family and public archives, the articulation between image and word as well as between image and materiality. Towards the end of the text, we will propose a montage of some sequences of images that allow us to point out distances and similarities between them.

**Keywords:** contemporary Argentine photography; contemporary Chilean photography; family archives; Latin American photobooks; recent past.

---

\* Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS, Argentina). Artista e investigadora social, con obras en torno de las relaciones entre historia, memoria y política; articulando la investigación poética y la producción fotográfica y audiovisual. Se dedica a la curaduría en articulación con la edición de fotolibros, como prácticas artísticas contemporáneas. Currículum: <https://ides.academia.edu/AgustinaTriquell/CurriculumVitae>; producción artística: <http://www.agustinatriquell.com/info.php>; e-mail: [atriquell@gmail.com](mailto:atriquell@gmail.com)

La relación de la fotografía con el pasado es intrínseca a su condición de *memento mori*, o a “la presentación del aquí y ahora de aquello que ya no es”, como dirá Barthes (1982), y por ello posee una especial centralidad en las prácticas de memoria y la presentación visual de lo pasado. Por este motivo, la fotografía ha sido una de las técnicas más recurrentes para elaborar memorias visuales sobre el pasado reciente, por la estrecha relación que puede establecer entre ausencia y presencia.

Una fotografía, además de su contenido representacional — esa fracción de espacio y tiempo que encierra —, es también un objeto, una materialidad específica, afectada por el paso del tiempo y los diferentes espacios y condiciones de su conservación. Esta temporalidad viva, mutante, es también significativa en su presentación, en su volverse presente ante nuestra mirada. Si bien estos puntos de partida parecieran obvios, es importante ponerlos aquí para mirar una práctica específica: la producción de fotolibros<sup>1</sup> realizados por fotógrafos/as y artistas/as argentinos/as y chilenos/as, como soporte de una narración del pasado a partir de acervos existentes, provenientes de archivos familiares o repositorios públicos.

Un fotolibro se diferencia de un catálogo de fotografías por sus decisiones formales y materiales, en las que las imágenes se montan unas a otras construyendo un relato, acompañado del trabajo de edición y diseño, como tareas centrales para la elaboración de cierta narrativa. Un fotolibro es, además, un producto cultural, parte de la industria editorial, donde mediante una operación de reproducción mecánica se produce una multiplicación de la materialidad inicial de las fotografías provenientes de otros dominios, en el que se ven implicados desplazamientos de la esfera privada a la esfera pública, como también la puesta en relación con archivos públicos provenientes de otras instituciones. El libro es entendido aquí como una diacronía, como un recorrido que, como secuencia o como serie, siempre establece una relación de una imagen con otra, así como en la totalidad del conjunto. Cada imagen se debe a la anterior tanto como se debe a la siguiente. Se trata de un particular objeto de la industria cultural fotográfica con un reciente crecimiento en las dos últimas décadas<sup>2</sup> en la región y en el mundo<sup>3</sup>. En tanto producción fotográfica

---

<sup>1</sup> Horacio Fernández (2011) es quien comienza a utilizar la palabra fotolibro a fines del siglo pasado, para referirse a una serie de publicaciones que abren la modernidad fotográfica en Europa. El término “fotolibro” proviene de la traducción del anglicismo *photobook*. *Fotografía pública, fotografía en imprenta* fue su primera curaduría sobre el tema y tuvo lugar en el Museo Reina Sofía de Madrid en 1999.

<sup>2</sup> El interés por este formato no solo se refleja en el aumento de la cantidad de títulos publicados — ayudado por la llegada de la tecnología del offset digital, que permitió tiradas menores a quinientos libros, mínimo comercial de la imprenta offset tradicional — sino también en una búsqueda retrospectiva de ciertas publicaciones de la historia de la fotografía que son recuperadas en esta clave. La investigación de Horacio Fernández *El fotolibro latinoamericano* (2011) da cuenta de estos esfuerzos.

<sup>3</sup> Resulta interesante que la escena del fotolibro ha tenido un particular desarrollo en países de habla hispana, especialmente en España. Una serie de premios consagradorios — *Arlés Dummy Award*, *Paris Photo-Aperture Foundation First Photobook Award*, *Kassel Photobook Award*, entre otros — han sido otorgados a autores españoles/as. Tras la crisis española de 2008 — y a partir

contemporánea, ha desarrollado también sus propias lógicas de producción, circulación, y legitimación dentro del campo, con sus propios premios internacionales, ferias y prácticas de coleccionismo<sup>4</sup>.

Muchos trabajos fotográficos vinculados a la memoria del pasado reciente han encontrado en el fotolibro un modo de presentación y circulación de sus imágenes. Estos objetos, podrían pensarse como un lugar intermedio entre la literatura y el cine, donde la articulación de imágenes y palabras junto con un emplazamiento gráfico particular son los elementos claves que lo diferencian tanto de un relato literario tradicional como de una serie fotográfica expuesta en la pared. Estos relatos visuales proponen un montaje del pasado y el presente, mediante la convivencia de fotografías de archivo con imágenes actuales, producidas por sus autores y autoras<sup>5</sup>.

Trabajaremos aquí, entonces, con seis fotolibros latinoamericanos, de cuatro autores/as argentinos/as y dos chilenos/as<sup>6</sup> que contienen series fotográficas que fueron pensadas inicialmente para este formato. Se trata de *Álbum de familia*, de Beatriz Cabot (2012); *Pozo de aire*, de Guadalupe Gaona (2014); *Tiempo de árbol* de Marcelo Brodsky (2013) y *The disappeared* de Verónica Fieiras (2013) de Argentina, *Repertoire* de Rodrigo Gómez Rovira (2013) y *Una sombra Oscilante* de Celeste Rojas Mugica (2017), estos dos últimos de Chile.

Cinco de los seis libros aquí elegidos desplazan archivos fotográficos privados a la esfera pública — el campo de la fotografía de autor — proponiendo un modo particular de economía visual (Poole, 1997). La excepción de la serie que utiliza archivos públicos apropiados de páginas de internet de homenaje a desaparecidos/as de la última dictadura es el libro de Verónica Fieiras (2013), que nos servirá de contrapunto para pensar las especificidades del resto de la serie. Este último, si bien su autora es argentina, en tanto producto cultural realizado en Madrid, con textos en inglés y espacios de circulación y comercialización no asociados a Latinoamérica, lo consideraremos hacia el final del análisis de cada apartado.

---

de esfuerzos de actores del campo fotográfico de ese país, como Jesús Micó a cargo de *Cuadernos de la Kursala*, de la Universidad de Cádiz y el fotógrafo y editor Ricardo Cases — muchos autores/as realizaron fotolibros con recursos limitados y contenido innovador. Como para nombrar algunos: *Afronauts* de Cristina De Middel (2012), *Casa de Campo* de Antonio Xoubanova (2013) y *Karma* de Oscar Monzón (2013).

<sup>4</sup> No entraremos en detalle en esta escala, pero sí considero importante señalar que, desde 2016, hay dos premios internacionales para fotolibros en la región: se trata del *Premio FELIFA-FOLA* (Argentina) y el *Premio de Fotolibro Latinoamericano 2017*, realizado en el marco del *Coloquio Latinoamericano de Fotografía* del Foto Museo Cuatro Caminos (México).

<sup>5</sup> No se trata de cualquier libro con fotografías. Por ejemplo, la serie fotográfica de Lucila Quieto *Arqueología de la ausencia* (2003) es también un libro, *Fotos tuyas* de Inés Ulanovsky (2006) también lo es; sin embargo, estos proyectos no fueron pensados a priori para este formato. Otros trabajos fotográficos vinculados con el pasado reciente dictatorial han sido publicados posteriormente, por ejemplo, la serie *Treintamil* de Fernando Gutiérrez (1997) editado por Editorial La Marca, o *Desapariciones* de Helen Zout (2008), de la *Colección fotógrafos argentinos*.

<sup>6</sup> Consideraremos para esta división la nacionalidad de nacimiento del/a autor/a y no el lugar de publicación del fotolibro.

Los cinco libros que utilizan archivos familiares propios tienen algún vínculo de parentesco con afectados de la dictadura, todos ellos varones desaparecidos o exiliados, vinculados a la militancia en organizaciones armadas. En tanto este elemento en común, podemos pensar sus singularidades — sus biografías y vidas familiares — en tanto parte de un colectivo — la juventud latinoamericana militante. Su materia prima es principalmente el archivo familiar pero también en diálogo con otro tipo de soportes tradicionales de la documentación fotográfica. Por su parte, el libro de Fieiras (2013) propone un abordaje diferente: trabajar con las fotografías encontradas, en donde se nos presentan una serie de sujetos anónimos que, entendemos por el título, comparten la condición de estar desaparecidos/as.

Las estrategias elegidas por cada autor/a para llevar adelante este desplazamiento — hacer públicos sus acervos familiares o encontrados — permitirán la elaboración de un relato fotográfico particular, que establece un modo particular de mirar y leer la dimensión visual de la historia reciente. El ritual privado de mirar estas imágenes es aquí multiplicado, siendo el fotolibro un nuevo vehículo para actos colectivos de memoria, para nuevas narraciones sobre el pasado reciente (Jelin, 2002).

El abordaje incluirá entonces dos dimensiones analíticas sucesivas: la primera, se centrará en la narrativa propuesta en cada pieza a la luz de dos relaciones — imagen-palabra e imagen-materialidad — mientras que la segunda buscará leer en las imágenes y textos las estrategias específicas de presentación del territorio — en tanto espacio vivido — y las posibilidades analíticas que el montaje de unas imágenes con otras, para mirar críticamente la serie en tanto conjunto.

Buscaremos pensar esta inscripción pública de estos relatos familiares y entenderlos más allá de las filiaciones y parentescos que en ellos se inscriben, esto es, en vez de pensarlos en tanto series de memorias fotográficas<sup>7</sup> (Fortuny, 2014) que refieren exclusivamente a la gestión del trauma del pasado reciente, buscaremos aquí leer otras marcas que den cuenta de los matices de sus historias y contextos. Teniendo en cuenta el carácter intrínsecamente polisémico de la imagen fotográfica, buscaremos mirar más allá de las estrategias estéticas elegidas para referir y elaborar una memoria social, para mirar las marcas que, en tanto comparaciones posibles entre unas y otras, pueden hablar de la especificidad de los contextos que se presentan a través de ellas.

Más allá de la relación lógica que planteábamos más arriba entre fotografía y pasado — o temporalidad — buscaremos leer aquí la inscripción del espacio — la territorialidad —, en tanto espacio vivido, así como rastrear y establecer, como

---

<sup>7</sup> Estas producciones pueden ser pensadas desde el concepto de memorias fotográficas propuesto por Natalia Fortuny (2013), el que refiere a los artefactos visuales artísticos basados en el recurso de la fotografía que se construyen en diálogo con el pasado reciente. Para la autora, las memorias fotográficas condensan tres peculiaridades indisolubles: 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 y su elaboración artística.

propone Didi-Huberman, relaciones entre lo que veo aquí y lo que está en otro lado (2004, p. 169). Para hacerlo, la operación necesaria será la del montaje de unas y otras imágenes, elaborando así un tercer sentido sobre sus posibles especificidades. Este montaje se propondrá ser comparativo entre unas imágenes y otras de diferentes fotolibros.

### **Breve presentación: los fotolibros y su relato**

*Álbum de familia*, de Beatriz Cabot, fue publicado en 2012 por la editorial La Luminosa. El título mismo nos da una pista sobre la procedencia de esas imágenes o lo que pretende construir. El relato, el protagonista es Osvaldo, esposo de la autora, y para reponer su historia utiliza archivos no solo familiares sino también públicos, para luego concluir con los retratos actuales a sus hijos realizados por la autora. Lo que se busca reconstruir no es exclusivamente la dimensión del vínculo con el familiar — en este caso, Beatriz, la mujer de Osvaldo — sino que se pretende un retrato más abarcativo, donde el recorrido comienza con una serie de documentos — carnet del club, fotografías de Osvaldo de niño — hasta llegar al momento en que Osvaldo aparece junto a Beatriz. Lo paradójico de esta imagen es que su materialidad no se acerca a la de una fotografía familiar, sino más bien a la de una fotografía de un diario, donde la trama gráfica da cuenta de su reproducción. Cuando aparece Beatriz, aparece la vida pública, los archivos y documentos.

Luego, tres fotografías de momentos familiares: dos en la playa, una de Osvaldo remontando un barrilete con su hija. Luego, la desaparición de Osvaldo, presentada en documentos públicos. Después de ese giro, el libro avanza hacia la descendencia, sus hijos y su nieta. La última imagen es un dibujo infantil de Violeta, nieta de Osvaldo y Beatriz, en el que retrata a sus abuelos. Este recorrido es lineal, ordenado cronológicamente. Los materiales se disponen uno detrás del otro, y antes de cualquier imagen, justo después de la dedicatoria, un texto nos anticipa:

Oswaldo y yo nos conocimos en 1966, en un baile de la escuela secundaria. Teníamos 16 años. Fuimos a estudiar a La Plata, él arquitectura y yo periodismo.

Militamos. Nos casamos.

Tuvimos dos hijos, María Julia y Mariano. Estuvimos juntos hasta el 15 de agosto de 1977 (Cabot, 2012, pp. 06-07).

Las imágenes reponen este recorrido, hasta el giro central que repone, mediante un artículo del diario titulado *Murió un terrorista en un enfrentamiento* (Cabot, 2012, pp. 26-27) y, en la página siguiente (pp. 28-29), un informe de laboratorio presentado a la policía relata, en el tecnicismo propio de estos informes, la identificación de las huellas dactilares en unas manos entregadas por la policía, El informe concluye que se trata de Osvaldo Portas. Después de esta reproducción facsimilar del informe, comienzan las fotografías realizadas por Beatriz desde 2010, los retratos de sus hijos.

El siguiente libro de la serie, *Pozo de aire* de Guadalupe Gaona (2014), fue editado por la editorial Vox en 2009. En este libro la imagen fotográfica y la imagen poética textual, poseen casi igual protagonismo<sup>8</sup>. Las fotografías de Gaona y sus poesías se intercalan con las imágenes del archivo familiar. Sus imágenes se presentan en dípticos o a doble página. En el caso de los dípticos, por momentos hace jugar el diálogo entre el archivo con las fotografías actuales, que dan cuenta de esa imposibilidad de encontrar el lugar exacto de la toma, pero que algún rastro nos hace sospechar que se está mirando, tras qué pista se está yendo. Cuando las imágenes están solas, aparecen los textos, estas *otras* imágenes poéticas sostenidas en la palabra escrita.

Todas las imágenes presentan el escenario de las vacaciones familiares en el sur. El archivo es el objeto que Gaona “lleva en la mano”, las pistas con las que rastrea, pero con la libertad de no buscar arqueológicamente el mismo punto de vista sino más bien de permitirse otro estado, unas otras imágenes, construidas desde el presente. Está el bosque, el lago y está también la casa, a la que nunca vemos en el interior, pero sí algunos de los fragmentos de las poesías refieren a imágenes que allí suceden.

Espero que mi madre me levante del y me junte  
Del sillón dorado donde duermo.

La familia que choca sus copas  
Y ríe a carcajadas apenas me arrulla.

Entre ellos y yo  
Hay un pozo de aire.

Sus sombras se prolongan en la pared.  
Los genios discuten entre las perdigonadas  
De comida húmeda y apelmazada del mantel (Gaona, 2014).

El espacio interior, se construye en estas imágenes poéticas. La cámara ronda la casa, mira desde afuera, la analiza. Incluso, mira desde la ventana, a dos personas que hablan en el interior, pero nunca entra. El espacio de Gaona es el espacio del bosque y del lago.

El siguiente fotolibro de la serie argentina es *Tiempo de árbol* de Marcelo Brodsky, publicado en 2013 por la editorial *La Luminosa*. Si bien algunas de las fotografías del libro habían sido publicadas dentro de un proyecto anterior de Brodsky, *Nexo* (2001), aquí el formato permite otro tipo de montajes, otras relaciones entre sus imágenes y su archivo. El libro comienza con una superposición entre una de las primeras fotografías autorales de Brodsky, *Autorretrato como fusilado* — en el que un árbol atraviesa la imagen y la divide a la mitad — con un rectángulo rojo que tapa parcialmente la parte de la imagen que cae sobre la página impar. El lomo del libro lo divide, simétricamente, a la fotografía y, al mover este rectángulo, al pasar esta

<sup>8</sup> De hecho, Vox es una editorial independiente de Bahía Blanca principalmente dedicada a la publicación de poesía.

página de menor tamaño, nos encontramos con autorretrato del presente, del autor parado frente a un árbol, esta vez fotografiado de perfil.

**Figura 1:** fotografía del fotolibro *Tiempo de árbol*.



**Fuente:** Brodsky (2013, pp. 08-09).

Una sucesión de árboles, fotografiados de diferentes puntos de vista son casi todo el contenido del libro. Hacia el final, una nueva aparición del archivo familiar se dispone para ser desplegado. De todos los libros de la serie, este es el único que posee hacia el final un texto sobre el trabajo, una interpretación crítica/curatorial de Eduardo Cadava, en español y en inglés, que refiere al trabajo de Brodsky en general y al libro en particular.

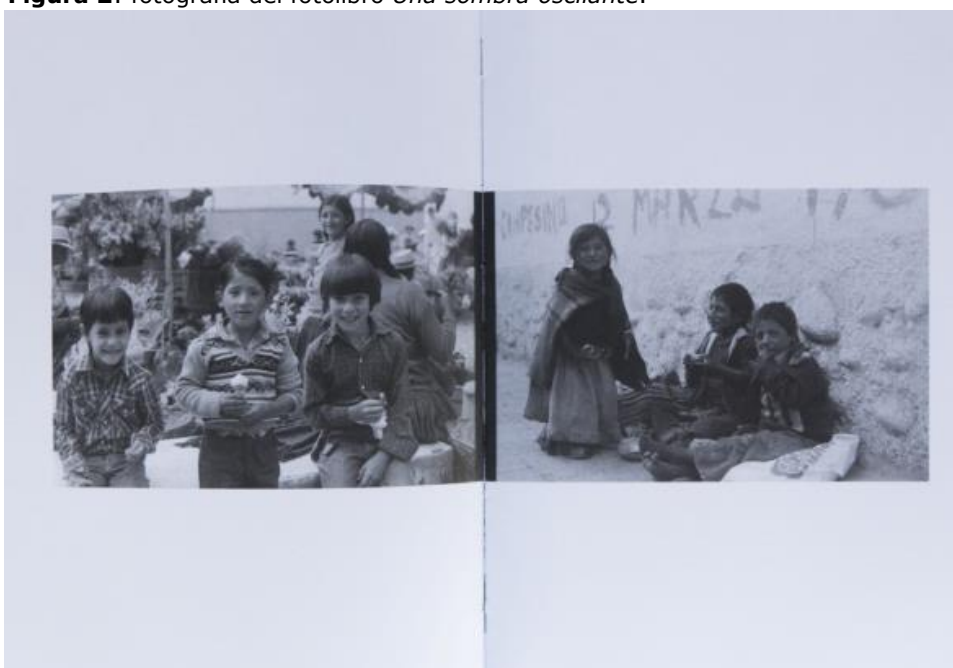
De la serie chilena, tanto en el fotolibro de Rojas Mugica (2017) como en el de Gómez Rovira (2013), la operación que se propone es la de hijos/as que manipulan e interpretan archivos de sus padres elaborados durante su exilio, en el caso de Rojas Mugica antes de su nacimiento y en el caso de Gómez Rovira durante la infancia del autor. La materia prima son estas imágenes, producidas por sus padres durante sus respectivos exilios. No hay fotografías tomadas en el presente, a excepción de, en el caso de Gómez Rovira, de propia mesa de trabajo con las fotografías del archivo familiar.

En *Repertoire* el texto que se reproduce son las anotaciones y reflexiones de Raúl Gómez en sus agendas de los años de su exilio en Francia. Sus anotaciones caligráficas — otro tipo de huella indicial, no fotográfica — son transcritas y

emplazadas en la página en versión bilingüe (español y francés). Las reflexiones que llevan adelante el relato son escritas por el mismo Raúl y, en este trabajo, la autoría se presenta como fotografías y textos de Raúl Gómez, edición Rodrigo Gómez Rovira (2013)<sup>9</sup>.

En *Una sombra oscilante* (Rojas Mugica, 2017), el archivo se dispone junto a textos provenientes de correos electrónicos — siempre tienen un mismo remitente y una misma destinataria — que van respondiendo a preguntas sobre el archivo y su contenido. El eje del lomo del libro propone así un montaje entre los dos fotogramas consecutivos que pone en evidencia es la sucesión de una imagen con otra, de la convivencia en un mismo rollo de diferentes usos sociales de la fotografía.

**Figura 2:** fotografía del fotolibro *Una sombra oscilante*.



**Fuente:** Rojas Mugica (2017), copiado de la biblioteca personal de la autora.

Lo que el libro propone una serie de imágenes provenientes de diferentes dominios — la fotografía familiar, la fotografía militante, la mirada sobre el paisaje — y articuladas entre sí se tensionan y significan de otro modo.

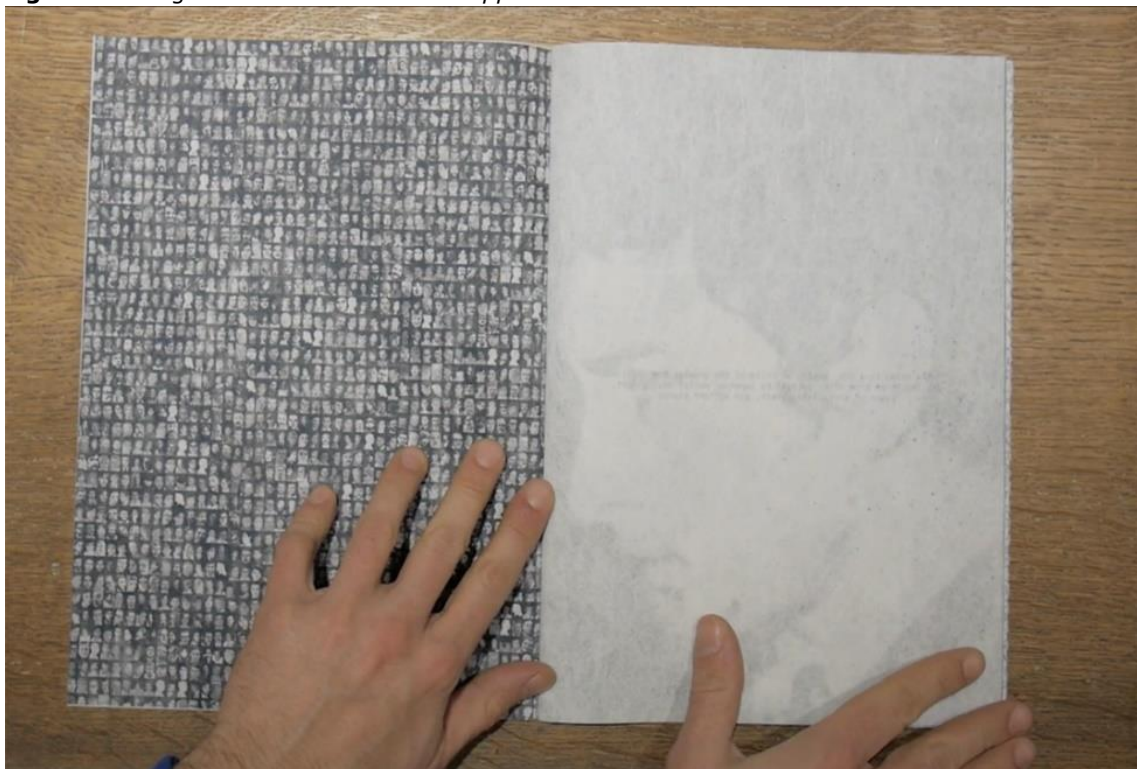
*The disappeared* (Fieiras, 2013), el último libro de la serie, fue editado por Riot Books en 2013 y reeditado por la misma editorial en 2014, en Madrid. Se trata de un libro pequeño y artesanal de 32 páginas, con una tirada de 50 y 200 ejemplares cada edición, compuesto de fotografías de archivo tomadas de la web de sujetos

<sup>9</sup> Este libro nos permite hacer aquí un comentario más general sobre los modos en que opera la función autor en este tipo de publicaciones. La edición fotográfica posee una centralidad que dista de la idea de “instante decisivo” propia de otras lógicas de producción fotográfica, donde la autoría se define por quién está detrás de la cámara. La tarea de construir relato a partir de imágenes — propias, encontradas o cedidas — define la autoría del libro, por lo que, cuando se refiere a *Repertoire*, se nombra como un libro de Rodrigo Gómez Rovira a partir de las fotografías de su padre.



anónimos, que aparecen en las sucesivas páginas como rostros o tramas en las que se desdibujan sus rasgos. La exploración sobre la materialidad por sobre el contenido, presenta a los rostros casi como tramas desdibujadas.

**Figura 3:** fotografía del fotolibro *The disappeared*.



**Fuente:** Fieiras (2013), copiado de la biblioteca personal de la autora.

Si pensamos en una analogía de estas producciones con entre los usos de la fotografía en la esfera pública militante, este fotolibro se acerca a las banderas producidas por los organismos de derechos humanos en los que una sucesión de rostros, uno al lado del otro terminan por conformar una trama de colectiva, más que la presentación de rostros individuales, mientras que los otros cinco libros de la serie se acercan más a las fotografías utilizadas por familiares — sobre el pecho de las Madres o en pancartas — en los que la imagen aparece acompañada de un nombre y una fecha que ancla el sentido a un sujeto y el hecho trágico de su desaparición. Pasemos ahora entonces a analizar en detalle cómo operan las relaciones entre imagen-palabra e imagen-materialidad en la serie.

### **Imagen-palabra**

Textos que explican, textos jurídicos, textos caligráficos, correos electrónicos, definiciones en inglés, poesías. Cada una de estas piezas elige modos diferentes de establecer la relación entre imagen y palabra. En este punto de inflexión, la imagen y el texto operan como dos caras de una misma moneda. Su función en el fotolibro es más que una función de anclaje o relevo (Barthes, 2009), sino que busca activar un aspecto, detener a quien mira sobre lo que podríamos llamar un *punctum*

dirigido<sup>10</sup>: lo que punza para su autor/a es sugerido en el texto, funcionando como una llave a un determinado aspecto del sentido polisémico de la imagen. Esta operación, es en algunos casos más literal — Cabot, Brodsky — y señala directamente el contenido de la imagen — anclando su fecha y lugar, por ejemplo — mientras que en otros casos esta relación es más abierta, incluso refiere a elementos fuera del cuadro, pero que terminan de construir un sentido con la imagen allí dispuesta.

En *Álbum de familia* (Cabot, 2012) cada fotografía se nos presenta una por vez (con solo una excepción), siempre en página impar, con un texto en la página anterior, a la izquierda que opera desde el anclaje, señalando quiénes son y cuándo fue tomada la fotografía. Por su parte, *Pozo de aire* (Gaona, 2014) comienza con una imagen blanco y negro de un camino de tierra con vegetación a ambos costados. Luego de esa primera imagen, aparece el primer texto, que oficia de prólogo, de relato inicial sobre aquellos veranos en el sur, ese mismo sur patagónico al que después las imágenes intentarán volver. Y nos habla de una imagen que todavía no hemos visto. Los textos de Gaona son también imágenes, imágenes poéticas, que no buscan la función de anclaje que poseen los textos de Cabot — donde son breves acotaciones para anclar un espacio y un tiempo — sino que proponen otras imágenes textuales, que no terminan de asir el sentido de la imagen.

En el libro de Brodsky (2013) la palabra opera de un modo diferente. En algunas imágenes vemos la palabra deteriorada por el agua y la intemperie, son las imágenes provenientes del “Bosque de la memoria”:

Brodsky retrata precisamente este deterioro de lo escrito, estas memorias lingüísticas que se han ido borrando con el avance del tiempo, pero que no se borran del todo y persisten de manera difusa [...] La palabra borrada, difusa, dice mucho más que lo que enuncia” (Fortuny, 2014, p. 121).

El primer texto que aparece en el libro de Brodsky (2013, p. 10) lo acompaña una fotografía de archivo familiar de los dos niños arriba de un árbol. El texto que acompaña, al lado, dice lo siguiente:

Mi hermano Nando y yo permanecemos en la altura.

En la siguiente página, jugamos a morir.

El texto se anticipa a la imagen, y el juego se anticipa a su vez al devenir trágico de su hermano, para quienes miramos el libro conociendo algo de la historia y de la obra de Brodsky. Se presenta aquí una temporalidad inquietante: no es la fotografía como documento del pasado, sino que su sentido es aquí la de una premonición, un adelanto. “Jugar a morir” es aquí un juego de niños, que desde el tiempo presente de la edición del libro adquiere otro sentido. Este carácter anticipatorio del juego de

<sup>10</sup> Soy consciente que aquí estoy forzando un poco las categorías, haciendo jugar diferentes momentos del pensamiento *barthesiano* para proponer un vínculo diferente con el texto, ya que se encontraría en un punto intermedio entre una función de anclaje y de relevo.

niños establece una particular relación con la lucha armada, y los modos en que la masculinidad se vehiculiza a través de ella. Acompaña a este texto una imagen de los dos hermanos trepados a un árbol. La imagen se nos presenta rodeada de las marcas de la película fotográfica, de las perforaciones que hacen avanzar la película 35mm. dentro de la cámara.

La siguiente secuencia presenta un desplegable de cuadros de una cinta *Super-8*, que da cuenta del juego al que refiere el texto anterior. Las imágenes de los árboles, ahora se presentan como contrapicados, son las vistas subjetivas del cuerpo en el piso.

**Figura 4:** secuencia de imágenes desplegables del fotolibro *Tiempo de árbol*.



**Fuente:** Brodsky (2013, pp. 12-15).

Así como *Repertoire* (Gómez Rovira, 2013) se propone una edición a partir de las fotografías de su padre, es también una edición de sus textos, ya que sus anotaciones por momentos dan cuenta de una intención de volver públicos aquellos materiales, como lo indica el segundo texto del libro,

Mis fotos (de este artículo tiene que empezar el libro...)

Creo que desde siempre he hecho fotos, no sé cómo llegaron las máquinas fotográficas a mis manos (Gómez Rovira, 2013).

El texto en *Una sombra oscilante* (Rojas Mugica, 2017) propone también una tarea de edición a partir de otro tipo de textos, los correos electrónicos recibidos por la autora en la que recibe respuestas de su padre sobre aquellas dudas e inquietudes que la exploración del archivo le despierta. Los textos conservan las marcas originales de su producción, no en su materialidad sino en su contenido, que reproduce las marcas propias del correo electrónico,

El 09.04.2016 a las 11:45, Raúl escribió:

Los recuerdos, a estas alturas no tan nítidos, se me agolpan y tendré que poner un orden, que no es necesariamente el tuyo, pero intentaré responder a lo que me preguntas (Rojas Mugica, 2017).

El relato es intermitente y fragmentario, y se termina de activar con la presencia de las fotografías. No vemos las preguntas, lo que vemos es la respuesta. En el libro hay otros dos textos, en diferentes registros. El sobre facsimilar que contiene el libro reproduce un texto de la autora, que describe y reflexiona a partir de una serie de imágenes que serán la secuencia de apertura del libro.

El otro texto, oculto detrás de un paisaje, es un diálogo entre dos personas. Intuimos aquí que son Celeste y su padre, a quien ella pregunta sobre sus estrategias en la clandestinidad. Lo que el libro repone aquí no es un retrato del padre sino de un personaje, una identidad otra que su padre tuvo durante su exilio. Aquí, la pregunta es por el nombre — es la primera pregunta del diálogo, “Oye, ¿y cómo elegías los nombres?” — el plural en la pregunta da cuenta de lo múltiple de aquella identidad.

**Figura 5:** desplegable final del fotolibro *Una sombra oscilante*.



**Fuente:** Rojas Mugica (2017), copiado de la biblioteca personal de la autora.

La operación formal en el libro es la de mantener tapado este texto con una imagen que hay que “destapar”. Para saber, la lectora debe accionar, una coreografía particular para develar lo que el paisaje oculta.

En el último libro de la serie, *The disappeared* (Fieiras, 2013), los textos proponen una serie de definiciones breves, que van articulando la lectura. Una definición de

ser humano, una definición de dictador, de violencia, de identidad, de dolor, de desaparición y de ausencia<sup>11</sup> se suceden una atrás de la otra.

En otro nivel — con otra tipografía, completando la totalidad de la página —, otro texto opera como trama: son nombres, apodos, una lista. No hay una asociación entre este texto y las imágenes, sino que más bien dan cuenta de una cantidad, de una enumeración. El último texto del libro señala “around 30000 people disappeared during the last dictatorship in Argentina between 1976 and 1983”<sup>12</sup> (Fieiras, 2013).

**Figura 6:** doble página central del fotolibro *The disappeared*.



**Fuente:** Fieiras (2013), copiado de la biblioteca personal de la autora.

Como señala Huyssen (2009), en lugar de oponer palabra a imagen debemos reconocer que la imagen y la palabra están entrelazadas en las prácticas de representación y cuando una de ellas falla, la otra puede iluminar la escena. Así, la palabra escrita dentro de la imagen y las palabras que operan a modo de título generan un contrapunto que permite una particular construcción temporal: una idea de futuro interrumpida en el instante mismo de la desaparición.

<sup>11</sup> Consecutivamente: “a human being is a man, woman, or child of the species *Homo sapiens*, distinguished from other animals by superior mental development, power to articulate speech, and upright stance / a dictator is a ruler with / violence is a behavior involving physical force intended to hurt, damage, or kill someone or something / identity is the fact of being who or what a person or thing is / pain is a highly unpleasant physical sensation caused by illness or injury / disappearance is an act of someone or something ceasing to be visible / absence is the state of being away” (Fieiras, 2013).

<sup>12</sup> Que en español significa “alrededor de treinta mil personas desaparecieron durante la última dictadura en Argentina entre 1976 y 1983”.

Las palabras no explican las imágenes, sino que agregan otro nivel de discurso. Como nos recuerda Didi-Huberman, para explicar se necesita implicar las emociones, palabras e ideas en la presentación de las imágenes mismas:

[...] en cada producción testimonial, en cada acto de memoria los dos — el lenguaje y la imagen — son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra; a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imaginación (Didi-Huberman. 2006, p. 49).

## Imagen-materia

Además del contenido representacional de las imágenes que contiene, un fotolibro es también un objeto, en el que la fotografía adquiere una materialidad específica (Edwards & Hart, 2004). Las elecciones de papel, de disposición en página, tamaño y tipo de impresión son elementos significantes a la hora de leer estas producciones. Una de las características en común de los libros aquí analizados es que conservan de las imágenes originales las marcas del paso del tiempo y las referencias que nos permiten ubicar las tecnologías de producción que las originaron.

*Álbum de familia* (Cabot, 2012), en su materialidad, no busca emular exactamente el álbum, sino que la disposición en página, la relación imágenes y textos, da cuenta de una organización de los materiales en un relato lineal, cronológico y consiste en una enumeración sucesiva de imágenes y documentos, que se centran en un personaje: Osvaldo.

En el caso de *Repertoire*, de Gómez Rovira (2013), el objeto en sí mismo reproduce facsimilarmente las páginas de las agendas de su padre, y allí las imágenes se emplazan con sus referencias: marcos de las diapositivas, hojas de contacto de negativos.

En *Una sombra oscilante* (Rojas Mugica, 2017), las marcas del paso del tiempo, del deterioro, se vuelven un recurso central para dar cuenta de que el archivo constituye un hallazgo, tiempo después, y que estas marcas dan cuenta de las vicisitudes que el material fotográfico ha atravesado. La temporalidad de estas imágenes no es el tiempo de la toma exclusivamente, sino el trascurso de los años y sus efectos sobre las imágenes recuperadas desde el presente de la edición.

En *The disappeared* (Fieiras, 2013), la materialidad del objeto posee un rol protagónico, como así también su proceso de elaboración. El procedimiento consiste en transferir las imágenes de una superficie a la otra, logrando así cierto desvanecimiento<sup>13</sup>. Pero la alteración no está dada aquí por el paso del tiempo, por

---

<sup>13</sup> Este recurso estético, utilizado también por otros proyectos, como el del artista chileno Cristian Kirby (2014), establece una relación entre la desaparición del cuerpo y la desaparición parcial de la imagen, pero en el caso de este autor, la superficie a la que transfiere posee otra capa de información, como mapas o páginas de la guía telefónica. El proyecto puede verse en: <https://pt.slideshare.net/cristiankirby/119-cristian-kirby>

el deterioro mismo de los archivos y sus condiciones de conservación. Aquí el borramiento es un recurso estetizante, accionado durante el proceso mismo de confección del libro. Los procedimientos sobre los materiales buscan mantener ciertas marcas de sus contextos originarios, que den cuenta de la procedencia de las imágenes y las tecnologías utilizadas para realizarlas. En el caso de *The disappeared*, donde la materia inicial son archivos provenientes de internet donde, tras la digitalización de las imágenes, el deterioro producido por el paso del tiempo se detiene, convirtiendo a la imagen originaria en código binario, es necesario generar una operación que les otorgue una nueva materialidad.

### Desaparición y territorio

Avancemos aquí sobre la segunda operación analítica de la serie, los modos en que podemos leer aquí la (re)presentación del territorio. En las imágenes de Cabot (2012), se nos presentan elementos que sugieren y definen una territorialidad bonaerense: sabemos desde el primer texto que el lugar donde transcurre la historia es La Plata, y lo confirmamos con la aparición de los documentos. El territorio se presenta urbano y periférico. Luego de la información central, en la que, mediante un documento judicial, sabemos de la muerte de Osvaldo — sus manos son entregadas en un frasco y se reconoce las huellas dactilares — pasamos de página y nos encontramos con la primera fotografía de Beatriz como autora, no proveniente de su archivo: se trata de un paisaje blanco y negro, realizado a baja velocidad, imprimiendo así el movimiento de la cámara.

**Figura 7:** imagen central del fotolibro *Álbum de familia*.



**Fuente:** Cabot (2012, pp. 30-31), copiado de la biblioteca personal de la autora.

Estas fotografías desestabilizantes, donde la referencialidad se ve distorsionada por el movimiento o el desenfoque, es una elección estética recurrente para hacer visible el trauma, para poner imágenes allí donde no las hay. El caso paradigmático de esta estética es la serie *Desapariciones* de la fotógrafa Helen Zout (2008), o algunas de las imágenes de *El lamento de los muros* de Paula Luttringer (2012). Tanto en Cabot como en Brodsky se apela a este recurso, para alejar a la representación fotográfica de su absoluta indicialidad y asociarla a otros recursos visuales, una mitad camino entre la fotografía y lo pictórico, entre el realismo y la abstracción.

La imagen del paisaje es el recurso poético predominante para referir a la desaparición. El acontecimiento traumático — la desaparición forzada — aparece aquí con la potencia del paisaje distorsionado. Esto permite la apertura a una representación que se aleja de la mera referencialidad, que “poco tiene que ver con el discurso cerrado y coherente” (Daona, 2015). Como señala La Capra, un realismo traumático que difiere de las concepciones estereotipadas de la mimesis y permite, en cambio, una exploración a menudo desconcertante de la desorientación, sus aspectos sintomáticos y las posibles formas de responder a ellos” (La Capra, 2005, p. 191).

En este aspecto las imágenes de Gaona (2014) son diferentes. El ir hacia el paisaje, el regresar a ese espacio como procedimiento para regresar a ese tiempo, a esa infancia, confirma lo imposible de tal operación: se intenta regresar a un “lugar”, pero lo que se encuentra es un “espacio”, transformado, tan transformado como quien va a su encuentro. El bosque opera aquí como un espacio poético, en donde no se busca la superposición exacta — como en otros trabajos de la lógica antes/después fotográfica, como el de Gustavo Germano (2007) — sino que se sugiere con algún elemento del paisaje que permite asociar una imagen con otra.

Mientras que en Gaona (2014) el paisaje es el bosque y el lago en Patagonia, en Brodsky (2012) el árbol se vuelve el *leitmotiv* de todo el libro, recurriendo a imágenes de diferentes árboles, diferentes vínculos con ese significante: árboles, palmeras, cactus, bosques. No hay un territorio particular, sino la relación del hombre con el árbol, que opera aquí como metáfora.

En *Una sombra oscilante* (Rojas Mugica, 2017), el territorio del libro es la frontera: en tanto espacio referido al límite político entre países es también la frontera entre diferentes usos sociales de la fotografía: la fotografía familiar — el espacio doméstico y los cumpleaños infantiles — la fotografía militante — al servicio de una inteligencia — y la fotografía de viaje — ¿es acaso la mirada de un exiliado, por momentos, también la de un turista? —. Los cuerpos aparecen dispuestos a cámara con las poses habituales de las fotografías familiares. Los escenarios domésticos, interiores, se contraponen a los paisajes abiertos y contemplativos del escenario natural.

Mientras que los fotolibros argentinos tematizan la desaparición, los dos fotolibros chilenos tematizan el exilio. Su territorialidad es la de la experiencia de mirar Chile



desde afuera<sup>14</sup>. En ambos libros aparecen imágenes de aeropuertos, del no lugar por excelencia — en ambas leemos la inscripción “Lan Chile” —, en donde los cuerpos se disponen para viajar<sup>15</sup>. El territorio es en sí mismo la experiencia del exilio, es el exilio, en tanto desplazamiento, un modo particular de territorio.

**Figuras 8 y 9:** fotografías de aeropuertos en los fotolibros *Una sombra oscilante* y *Repertoire* (respectivamente).



**Fuente:** Rojas Mugica (2017) y Gómez Rovira (2013), respectivamente; copiado de la biblioteca personal de la autora.

Tanto Gaona (2014) como Rojas Mugica (2017) elaboran lo que podríamos llamar una territorialidad, en tanto espacio vivido: el paisaje no es la instantánea del espacio sincrónico, sino que es el escenario donde la desaparición o el exilio toman cuerpo: allí, en el bosque y en el lago el desaparecido *aparece* — por oposición a las fotografías habitadas del archivo —, son esos espacios que Gaona busca los que activan su recuerdo. En el caso de Rojas Mugica, la territorialidad es la del exilio, y el paisaje es una aproximación a ese mapa físico, a los relieves y topografías del territorio. Fuera del mapa político, el mapa físico presenta a la naturaleza en su dimensión sublime: la belleza del paisaje permite el descanso de la mirada; el plano abierto, la contemplación. La naturaleza posee un especial protagonismo: la figura del bosque, de la montaña o del árbol — en Brodsky (2013) incluso aparece en el título mismo del trabajo — son el territorio para la aparición de la fantasmagoría, para el encuentro con el desaparecido.

En el fotolibro de Fieiras (2013) no hay espacio sino más bien puro rostro. Rostro desvanecido, sin ningún anclaje a un sujeto. Es, en este sentido, un libro desterritorializado: textos en inglés, imágenes sin nombres propios, definiciones sin primera persona. Su lugar es el lugar mismo de las producciones del circuito del arte donde la desaparición se tematiza dentro de una agenda más global de “fotolibros

<sup>14</sup> Estas tematizaciones reflejan lo que sucedió mayoritariamente en cada país; en Argentina el terrorismo de estado operó principalmente desapareciendo, en Chile hubo más exiliados que desaparecidos y en Uruguay predominaron los presos políticos. Agradezco a Victoria Daona por señalarme este punto.

<sup>15</sup> En otros dispositivos narrativos este espacio es también tematizado, como en la novela de Sergio Schmucler *Detrás del vidrio* (2000).

políticos”<sup>16</sup>. Podemos decir que en la intención enunciada de Fieiras, dirige a la espectadora a un establecer un “juicio político de gusto” (Azoullay, 2010), dejando de lado su inseparable condición estética: una imagen no puede existir fuera de su plano estético y, en tanto procedimiento artístico, esferas de circulación y operaciones de autoría, sus atributos estéticos no pueden ser separados. La politicidad, no es un trazo presente en ciertas imágenes y no en otras, sino un espacio de relación entre seres humanos en la esfera pública, la fotografía no es entonces la imagen en sí sino su espacio de aparición y relación. En este sentido, la politicidad del libro se define en los encuentros que habilita con sus espectadoras/es: en este caso, principal pero no exclusivamente, el circuito europeo de las ferias de fotolibros.

### **(Des)montajes y asociaciones: relatos encontrados y articulaciones narrativas**

¿Qué nos dicen las imágenes? ¿Qué nos permiten saber y cuáles son sus limitaciones? ¿Qué podemos inferir más allá del relato familiar que nos presentan? Esta primera condición de doble inscripción entre memoria individual e historia; es el foco de atención sobre el que nos detendremos ahora.

Nos propondremos, entonces, en este apartado final, construir relaciones, mirar más allá del contenido representacional de cada imagen en tanto unidad de sentido de un relato más amplio — el fotolibro que la contiene — para arriesgar interpretaciones e intentar asociaciones entre unas y otras. Me detendré entonces sobre dos imágenes, una de *Pozo de aire* (Gaona, 2014) y otra de *Álbum de familia* (Cabot, 2012). Las dos fotografías son contemporáneas, su materialidad da cuenta de que la tecnología utilizada para producirlas fue la misma. En este montaje, en esta contraposición de un elemento con otro, es que podemos advertir zonas de encuentro, elementos en común.

Lo que ambas imágenes presentan es una juventud en escenarios de veraneo. En una, Mar del Plata, en la otra, la Patagonia. La mirada difiere en una y otra. En la fotografía de *Álbum de familia*, podemos intuir que quien está detrás de cámara es Osvaldo, su sombra se imprime en la imagen. En el fondo, un grupo de veraneantes. Sabemos que es Mar del Plata por el texto que acompaña la imagen a la izquierda, pero — si no lo supiésemos — podríamos intuir que se trata de la costa argentina.

<sup>16</sup> Según entrevista de Fieiras a Bermúdez (Bermúdez, 2016). Por mi parte considero, siguiendo a Ariella Azoulay (2010, 2015), que la distinción entre la dimensión estética y política que enmarcan gran parte del debate del arte en general, en una imagen fotográfica son categorías a abandonar, ya que sirven para clasificar imágenes en términos de gusto, cada espectador utilizar las categorías “muy / muy poco estética” o “muy / muy poco política” en función de sus propios gustos, definiendo dos polos opuestos. Si el espectador posee un interés en el arte político nombra una obra como “muy estética” lo hace despectivamente, como si hubiese un modo de determinar por separado la dimensión estética y la política de una obra, pero en realidad son sólo categorías de proximidad o distanciamiento del interés de quién mira. Esta oposición, heredada de Benjamin, tuvo, según la autora, un efecto hipnotizante: la acción de politización o estetización — pensadas como actos — se presentaban como mutuamente excluyentes.

Hay una afinidad entre esta imagen y la imagen central del libro de Gaona. La imagen que ella narra al comienzo describiendo detalladamente la situación de la toma, en el texto inicial del libro:

Las vacaciones avanzan de manera inmejorable. En plena tarde dorada mi mamá, mi papá y yo emprendemos un segundo viaje, esta vez por el agua. El lago está planchado, espejo. Navegamos lentamente, los brazos manejan los pesados remos, intentan guiar el bote, pero no pueden. Llegamos a una isla diminuta. Ahí van a nacer y morir todas las preguntas.

Con escaso equilibrio me paro en la proa del bote, mi papá en la isla, un conquistador en malla, me da la mano. Mi mamá corre a buscar la cámara. Clic. Esta es la única foto que voy a tener sola con mi papá (Gaona, 2014).

El texto se adelanta a la imagen, que la encontramos ya avanzado el libro, casi hacia el final. Formalmente estas imágenes se asemejan, pero también podrían ser el frente y dorso de un triángulo familiar: madre que fotografía a su hija con su padre — sabemos, la única imagen de ellos juntos — y padre que fotografía a una hija con su madre. El agua de fondo, la mirada del adulto que niega la correspondencia de mirada a la cámara y elige mirar hacia la niña, hacia la descendencia. Gaona y su padre están solos en la isla, en la esquina de la imagen vemos el bote — que sabemos, por el relato, fue el modo en que llegaron hasta ahí —. En la fotografía de Cabot, está la multitud por detrás. Las aguas marrones, en movimiento, en contraste con el lago límpido y tranquilo. Como el lago, los cuerpos de Gaona posan, quietos y armónicos. El encuadre es controlado, la niña mira, el padre contempla a la niña, el traje de baño le calza perfecto. En la fotografía de Cabot, todo se nos presenta descontrolado: el horizonte torcido, la sombra del fotógrafo — ¿acaso el desaparecido no es también sombra, silueta? — que asoma y esos otros cuerpos, de la multitud en el agua, asoman por ambos costados de la escena.

**Figuras 10 y 11:** fotografías de familia en los fotolibros *Álbum de familia* y *Pozo de aire* (respectivamente).



**Fuente:** Cabot (2012, p. 21) y Gaona (2014), respectivamente; copiado de la biblioteca personal de la autora.

Así, en esa espontaneidad imperfecta se nos presenta la escena en la playa, en oposición con la escena del lago, donde todos los elementos son armónicos, estáticos, posados. Donde en una hay espontaneidad, en la otra hay pose.

En ambos fotolibros chilenos los personajes-padres tienen a su vez una relación propia con la fotografía, y sus hijos/as operan sobre su archivo. Allí, conviven las imágenes de la militancia con las del oficio — fotográfico y de productor musical — con las del propio álbum familiar. Esta tensión es expuesta en ambos trabajos: el vínculo con la fotografía es un vínculo múltiple, y esas imágenes diversas conviven en una misma tira de negativos.

La fotografía no deja de tener en *Repertoire* un componente mágico, similar al estatuto que le otorga Gaona a la fotografía del lago con su padre. La fotografía emblemática del libro es la de una familia, pero que no es la familia Gómez Rovira exactamente. En la fotografía vemos a un hombre con una niña en brazos, junto a una mujer, otro niño mayor y el presidente Salvador Allende. Pero Raúl Gómez no es ese hombre, sino que es quien está detrás de la cámara. El hombre de la fotografía con la niña en brazos es un transeúnte que se acerca a fotografiarse con el presidente, pero que no posee ningún vínculo con la familia.

En *The disappeared*, llama especialmente la atención el título en inglés. En tanto producto cultural, el libro de Fieiras está pensando para el mercado angloparlante — los textos del interior del libro también están en este idioma — sin embargo, el significante “desaparecido” rara vez es traducido incluso en los textos escritos en otros idiomas. Esto establece también aquí una distancia. En los otros cinco libros de la serie, no se propone una construcción de víctima, sino que más bien son vidas privadas atravesadas por el terrorismo de estado. Lo que se proponen reconstruir y narrar no es una denuncia en términos generales, sino más bien la vida familiar y militante a la vez de hombres sobre la que versa el libro. En el libro de Fieiras, los espectros se presentan anónimos, no son víctimas identificables, en la asociación de un nombre con un rostro, y cuando aparecen nombres, lo hacen como un recurso gráfico, en listados, como aparecen en los memoriales públicos o en los expedientes.

Montajes de este tipo son los que nos permiten establecer relaciones, asociar unas imágenes con otras, encontrar elementos en común y puntos de distanciamiento. En la imagen única, esta tarea se dificulta, pero en la elaboración de tesis visuales que propongan este tipo de relaciones, en la producción de asociaciones, en el acercamiento de unas imágenes a otras podemos elaborar y presentar otras ideas en imágenes, hacerlas vibrar unas con otras y mirar más allá de la superficie de la emulsión.

## Referencias

Azoulay, A. (2010). Getting rid of the distinction between the aesthetic and the political. *Theory, Culture & Society*, 27 (7-8), 239-262.

- Azoulay, A. (2015). *Civil imagination. A political ontology of photography*. London: Verso.
- Barthes, R. (2009). Retórica de la imagen. In R. Barthes. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes gestos, voces* (pp. 31-53). Barcelona: Paidós. Recuperable de [http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb\\_dl=71](http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=71)
- Barthes, R. (1982). *Camera lucida: reflections on photography*. New York: Hill & Wang.
- Bermúdez, R. (2016, septiembre, 04). Verónica Fieiras: 'Me interesan los proyectos que te golpean a la cara y te gritan'. *Clavoardiendo*. Recuperado de <https://clavoardiendo-magazine.com/mundofoto/entrevistas/veronica-fieiras-chaco/>
- Brodsky, M. (2001). *Nexo*. Buenos Aires: La Marca. recuperado de <https://marcelobrodsky.com/libro-nexo/>
- Brodsky, M. (2013). *Tiempo de árbol*. Buenos Aires: La Luminosa. Recuperable de <https://marcelobrodsky.com/libro-tiempo-de-arbol/>
- Cabot, B. (2012). *Álbum de familia*. Buenos Aires: La Luminosa. Recuperable de [https://issuu.com/espacioelectico/docs/album\\_familia\\_baja](https://issuu.com/espacioelectico/docs/album_familia_baja)
- Daona, V. (2015). *Las voces de la memoria en la novela argentina contemporánea: Militantes, testigos e hijos/as de desaparecidos/as (2000-2014)*. (tesis de Doctorado en Ciencias Sociales). Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- De Middel, C. (2012). The afronauts. *Cuadernos de la Kursala*, (32). Recuperable de <https://extension.uca.es/wp-content/uploads/2017/12/32-de-la-Kursala-Cristina-de-Middel-AFRONAUTS.pdf>
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Edwards, E., & Hart, J. (2004). *Photography, objects, history. On the materiality of images*. New York: Routledge.
- Fernández, H. (2011). *El fotolibro latinoamericano*. México: RM.
- Fieiras, V. (2013). *The disappeared*. Madrid: Riot.
- Fortuny, N. (2013). Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria. In J. Blejmar, N. Fortuny & L. García. (Eds.) *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (pp. 133-156). Buenos Aires: Librería.
- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas. imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa. Recuperable de [https://issuu.com/espacioelectico/docs/libro\\_natalia\\_fortuny](https://issuu.com/espacioelectico/docs/libro_natalia_fortuny)
- Gaona, G. (2014). *Pozo de aire*. Bahía Blanca: Vox.

- Germano, G. (2007). *Ausencias* (exposición fotográfica). Recuperable de <http://www.gustavogermano.com/portfolio/width-double/>
- Gómez Rovira, R. (2013). *Repertoire*. Valparaíso: FIFV.
- Gutiérrez, F. (1997). *Treintamil*. Buenos Aires: La Marca.
- Huysen, A. (2009). Prólogo. Medios y memoria. In C. Feld, & J. Mor. (Eds.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (pp. 15-42). Buenos Aires: Paidós.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kirby, C. (2014). *119* (exposición fotográfica). Recuperable de <https://pt.slideshare.net/cristiankirby/119-cristian-kirby>
- La Capra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Luttringer, P. (2012). *El lamento de los muros. Cosas desenterradas*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. recuperado de <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/03/f-el-lamento-de-los-muros.pdf>
- Monzón, O. (2013). *Karma*. Madrid: Dalpine.
- Poole, D. (1997). *Vision, race, and modernity: A visual economy of the Andean image world*. Princeton: Princeton University Press.
- Quieto, L. (2011). *Arqueología de la ausencia: ensayo fotográfico 1999-2001*. Buenos Aires: Casa Nova.
- Rojas Mugica, C. (2017). *Una sombra oscilante*. Buenos Aires: Asunción Casa Editora.
- Schmucler, S. (2000). *Detrás del vidrio*. México: Era.
- Ulanovsky, I. (2006). *Fotos tuyas*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura.
- Xoubanova, A. (2013). *Casa de Campo*. London: Mack.
- Zout, H. (2008). *Desapariciones*. Buenos Aires: Dilan.

Recibido: 15/noviembre/2019; aceptado: 15/diciembre/2019