



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 4

AÑO 2016  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2016  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

# 4

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
Madrid, 2016

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 4, 2016

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL  
M-21.037-1988

URL  
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN  
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

# DOSSIER

## ART MOVES: PERFORMATIVITY IN TIME, SPACE AND FORM

by Mieke Bal

## EL ARTE (SE) MUEVE: PERFORMATIVIDAD EN EL TIEMPO, EL ESPACIO Y LA FORMA

por Mieke Bal

# DOSSIER

## TECHNIQUE: «MISTAKES» AS MOVEMENT

# ARQUEOLOGÍA DE LA AUSENCIA DE LUCILA QUIETO: UN VIAJE HACIA LA IMAGEN IMPOSIBLE

## ARCHAEOLOGY OF ABSENCE OF LUCILA QUIETO: A TRIP TO THE IMPOSSIBLE IMAGE

Mónica Alonso Riveiro<sup>1</sup>

Recibido: 10/09/2015 · Aceptado: 26/02/2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.15399>

### Resumen

Desde los años noventa del pasado siglo proliferan los artistas que trabajan a partir de la recuperación de la «pequeña memoria», la más íntima, frecuentemente asociada a la revisitación de momentos traumáticos. Sus obras, generadas en un pasado todavía abierto, actúan en el presente del espectador como mecanismos de duelo colectivo pero también como eficaces armas de acción política: así el arte (con)mueve y nos mueve. El presente estudio pretende analizar estos movimientos tomando como ejemplo la obra *Arqueología de la Ausencia* de la argentina Lucila Quieto, creada a partir de las fotografías de los «desaparecidos» durante la dictadura argentina. Para ello se usará la metáfora del viaje: un viaje que comienza en el ámbito privado con el deseo de suplir una ausencia en el álbum familiar, remonta el tiempo para crear la imagen capaz de suplir esa ausencia en un lugar y un espacio imposibles y vuelve para dar alcance al espectador en cuanto objeto de experiencia estética en su presente y en cuanto objeto de acción política en el futuro.

### Palabras clave

Memoria; Fantasma; Fotografía Familiar; Dictadura; Argentina.

### Abstract

From the nineties on many artists work on the recovery of «small memories», the most personal memory, related to the revisitación of traumatic moments. Their works of art, which have been created in a past that continues to lack closure, act in the present of the spectators as a collective mourning mechanism, as well as an effective weapon for political action. Thus, the art moves and makes you move. This study analyses those movements and the starting point is the Archaeology of Absence by the Argentine artist Lucila Quieto, created with family pictures of the «desaparecidos» during the Argentina's dictatorship. So, I will use the metaphor of

---

1. Investigadora contratada, Biblioteca Nacional de España (BNE) ([monicaalonsoriveiro@gmail.com](mailto:monicaalonsoriveiro@gmail.com)).

the journey: a journey that starts in the private sphere with the desire to recuperate an absence in the family album, continues to create the image able to supply this absence in an impossible place and space and ends with the return that affects the spectator as an object of the esthetic experience in his present and as a instrument of political action in the future.

### Keywords

Memory; Ghost; Family Photography; Dictatorship; Argentina.

## INTRODUCCIÓN

«...asir firmemente lo que está muerto es lo que exige la fuerza más grande.»<sup>2</sup>

«Si querés tener la foto que siempre soñaste y nunca pudiste tener, ahora es tu oportunidad, no te la pierdas. Llamame», podía leerse en el local de HIJOS, en la ciudad de Buenos Aires.<sup>3</sup> Como la Empresa Fornecedora de Mitos del cuento de Pessoa, una artista argentina ofrecía la posibilidad a las familias de (re)escribir su historia procurando, además, una prueba de la misma. El aviso, si bien ambiguo, se dirigía particularmente a los hijos de los desaparecidos durante el «proceso» argentino, muchos de los cuales no tenían ninguna foto junto a sus padres.<sup>4</sup>

Este era el caso de la propia artista, Lucila Quieto, que había conseguido suplir esta ausencia de su álbum familiar recuperando antiguas fotos de su padre, desaparecido antes de que ella naciera, e incluyéndose en las mismas. Para ello, las fotografías originales, salvadas del álbum, son transformadas en diapositivas en cuya proyección penetra la artista haciendo presente su cuerpo junto al de su padre, convertido en luz. Performa así un pasado alternativo (acaso más real que el auténtico, percibido como apócrifo) y reparador; lo que ella ha hecho, se dice, puede hacerlo para otros. Así ofrece la posibilidad de trazar, a través de la imagen, un viaje en el tiempo (y el espacio y la forma, veremos) que reescribe el pasado y crea una «temporalidad propia».<sup>5</sup>

Esta imagen, que representa un tiempo y un espacio indeterminados, imposibles, y que a lo largo del estudio se identificará con el lugar del fantasma, cumple una doble función: repara la ausencia personal, de los hijos, pero también «da alcance» a los futuros espectadores que, como el ángel de la memoria del que nos hablaba Benjamin, cuando las miran, tienen enfrente el pasado. No el futuro.<sup>6</sup>

El arte, por tanto (con) mueve y (se) mueve: la obra de Quieto es un viaje constante. Un viaje en el tiempo, circular, que juega con el tiempo para crear un pasado imposible, y un viaje en la historia de la imagen que pervive en estas fotografías en gestos, poses... pero sobre todo en su antropología, en su modo de entender y usar la imagen. También realiza un viaje físico, en el espacio: su trabajo parte del álbum o la caja de galletas que atesoraba las primeras fotos y las lleva, tras «jugar»

2. AGAMBEN, Giorgio: *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pre-Textos, 1995, 14. La frase aparece entrecomillada en Agamben, que no cita su procedencia.

3. La cita de la artista en FORTUNY, Natalia: *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires, La Luminosa, 2014, 86. Las siglas HIJOS se refieren a la agrupación Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio. Ésta, formada en su mayor parte por hijos de los desaparecidos fue creada a mediados de la década de los 90 y trabaja contra la impunidad, por la recuperación de la memoria y por la restitución de la identidad de los hermanos y familiares secuestrados.

4. Utilizo el término con que se denomina habitualmente a la dictadura argentina de 1976-1983, autodenominada Proceso de Reorganización Nacional.

5. DURÁN, Valeria: «Fotografías y desaparecidos. Ausencias presentes», *Cuadernos de antropología social*, 24 (2006), 131-144, 137. La idea será recurrente; Florencia Battiti, curadora de la exposición *Arqueología de la memoria* en el Museo de Arte y Memoria titulará su crítica: *Encuentros fuera del tiempo*.

6. El término fantasma supone una lectura forzada del término en la obra de Agamben *Op. Cit.* Remontando más en el tiempo podemos encontrar un equivalente de este espacio imposible en los *topoi* aristotélicos o en el *Timeo*. PLATÓN, «Timeo», en *Obras completas*, tomo 4, Madrid 1872, 198.



en ellas, al museo, trazando así un viaje entre la esfera privada y la pública. Un viaje que puede leerse también en términos de tránsito entre lo inenarrable y lo narrable, hacia la construcción de un (¿falso?) relato que permite superar el trauma de lo jamás contado. Un viaje que llevará a sus protagonistas (los hijos fotografiados junto a sus padres) a un encuentro en ese lugar, entre lo inasible y lo apropiable, en el que Agamben sitúa el fantasma del que saldrán convertidos en imágenes; y que, finalmente, llevará esa imagen hasta nuestro presente, a la sala de un museo donde dará encuentro a los espectadores.

Movimientos que llevan consigo un trabajo, una transformación. Quieto no se limita, como otros artistas ocupados en «prácticas de la memoria», a recuperar material antiguo y mostrarlo sino que interviene sobre este material y lo hace con la colaboración de los hijos participantes.<sup>7</sup> Las fotos, nos cuenta, se hicieron entre todos: los hijos escogían las fotos que deseaban salvar y proponían «quiero que la foto sea en la terraza, que esté mi hijo, mi hermana, etc.»<sup>8</sup> No hay, por tanto, un solo momento de ejecución de la obra, ni un solo autor: se parte de una primera foto, creada sin ninguna intención artística o política y es el trabajo de todos (cada uno sobre su imagen) el que genera a la obra. Un trabajo que tiene mucho que ver con la experiencia de HIJOS como espacio colectivo y con el que la argentina pretende no mostrar su propia mirada, sino la de toda una generación.<sup>9</sup> La artista propone, desde su propia experiencia, un dispositivo, una suerte de juego con sus reglas a partir de las cuales cada uno consigue su imagen.

Pero no debemos olvidar que, finalmente, siempre es el espectador el que completa la obra, quien la lee con su propio pasado, con su experiencia anterior, quien se convierte en actor y hace entrar en juego, de nuevo, la noción de tiempo. Y la lee también determinado por el marco, en este caso los actos y escraches del colectivo HIJOS, donde se mostró en primer lugar, y posteriormente en galerías y museos (algunos con nombres tan elocuentes como el Museo de Arte y Memoria). Traza así un último viaje del espacio íntimo al terreno público quedando, de nuevo, en otro lugar indeterminado, fantasmático, entre el documento, el objeto estético, el ritual de duelo colectivo y el arma política.

---

7. La expresión «prácticas de la memoria» está deliberadamente tomada de ALPHEN, Ernst van: «Hacia una nueva historiografía. Peter Forgacs y la estética de la temporalidad», *Estudios Visuales*, 6(2009), 30-47. Sobre el trabajo artístico de las generaciones descendientes de aquellos que han vivido momentos traumáticos la referencia principal continúa siendo Marianne Hirsch en las obras en que desarrolla el concepto de «posmemoria». La práctica artística en Argentina ha vuelto repetidamente sobre el mismo tema partiendo, también, de material privado como Inés Ulanovsky en *Fotos tuyas*, obra en que las fotos se combinan con testimonios sonoros o Marcelo Brodsky que en *Buena memoria* las interviene. Fuera del ámbito artístico, la importancia de recuperar la imagen se manifiesta en su uso por las Madres de la Plaza de Mayo o por los recordatorios publicados en el diario *Página /12*, hasta el punto de que para Nelly Richards lo fotográfico es el emblema político del cuerpo desaparecido. RICHARDS, Nelly: «Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas», *Punto de Vista*, 68(2000), 29-33. Para un estudio de varios artistas argentinos ver FORTUNY, Natalia. *Op. cit.*

8. FORTUNY, Natalia: *Op. Cit.* 87.

9. En una entrevista con Natalia Fortuny Quieto dirá: «No hubiese sido lo mismo si yo hubiese hecho sola las fotos, no terminaba de transmitir cuál era el carácter de peso de toda una generación desaparecida». *Ibidem.*

## MEMORIA, HISTORIA, PODER

La supresión o modificación de la memoria que ha sido, como nos recuerda Todorov, una práctica común ejercida por el poder en todas las épocas históricas, penetra en el siglo XX el ámbito privado: ya no es suficiente destruir los monumentos o modificar los espacios públicos más simbólicos, no basta –es una enseñanza del pasado siglo– con modificar el imaginario o la memoria colectiva, hay que alcanzar los rincones más recónditos, más íntimos.<sup>10</sup>

Esta convicción de los regímenes totalitarios del XX que comprendieron que sólo penetrando en lo más íntimo, actuando en lo más pequeño, su victoria sería completa, aparece también durante la dictadura argentina, momento en que solían robarse las fotos que se encontraban en todos los allanamientos, borrando así la identidad de aquellos que serán llamados, precisamente, «desaparecidos».<sup>11</sup> En este contexto, el mero hecho de salvar la imagen para el futuro es, ya, un primer acto de «redención» y el hacerla visible, llamarla con su nombre auténtico («Carlos Quieto, mi padre desaparecido»), un acto casi mágico capaz de devolverle a la vida.<sup>12</sup>

A esta primera redención y visibilización, conseguida al «salvar» la foto del desaparecido, seguirán otros actos en los que sobrevive el carácter mágico que se le ha atribuido a la imagen a lo largo del tiempo. La misma lógica que llevó a los dictadores a modificar ciertas imágenes en la confianza de que, con ello, modificarían la memoria, guía a la artista argentina que confía en este caso en que la nueva imagen, una vez creada, sustituirá a una realidad (la de la ausencia del padre, de la desaparición) percibida como apócrifa.<sup>13</sup> Porque la fotografía, como nos han mostrado Proust y, más tarde, Sebald, no sirve para apoyar a la memoria, sino para

10. TODOROV, Tzvetan: *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 1995, 11-12. Para el búlgaro ésta es una de las diferencias entre los regímenes totalitarios y los que ejercían el poder con anterioridad. La misma idea en Primo Levi, que hablará de una «guerra contra la memoria», en LEVI, Primo: *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik, 2000. Curiosamente, la historiografía se ha encontrado con problemas para contar la historia a partir de lo mínimo, de las pequeñas historias. Aunque la imagen es lo que ahora nos ocupa, la actuación de estos regímenes en lo privado se dio en muchos ámbitos: al identificar la ideología del Estado con la de la sociedad civil ésta devenía en mecanismo de represión (cualquiera podía denunciar un pensamiento contrario etc.). El propio Himmler se mostraba orgulloso de que la solución final fuera «una página gloriosa de nuestra historia que nunca ha sido escrita y que jamás lo será» (TODOROV, Tzvetan, *Op. Cit.* 13)

11. El término «desaparecido» me interesa especialmente. Siguiendo a da Silva Catela en torno al desaparecido se producen tres faltas: la falta de cuerpo, la falta de duelo y la falta de sepultura; los modos de afrontar las dos primeras serán temas centrales de este estudio. SILVA CATELA, Ludmila da: «Lo invisible revelado. El uso de las fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina», en FELD, Claudia y STITES-MOR, Jessica: *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Paidós, 2009, 337-371.

12. Uso deliberadamente el término «redención» de Walter Benjamin que tiene especial importancia, sobre todo, en «Sobre el concepto de historia», en BENJAMIN, Walter: *Obras Completas, Tomo I, Volumen 2*, Madrid, Abada, 2008, 303-318. La importancia del nombre es señalada en términos de redención pero, también de resurrección: el poder mágico de nombrar comienza ya en el génesis y es desarrollado por Agamben en «Magia y felicidad», en AGAMBEN, Giorgio: *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005. La imagen, en cambio, es más indeterminada, por ello muchas veces no es suficiente con mostrarla, hay que nombrarla: por ejemplo, Boltanski dirá «a menudo elaboro listas de nombres (Suisses morts ...) porque tengo la impresión que decir o escribir el nombre de alguien le devuelve la vida durante unos instantes; si lo nombramos es porque reconocemos la diferencia.» BOLTANSKI, Christian: *Adviento y otros tiempos*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, 107.

13. Entre otros casos célebres Hitler borraría de sus fotos su amigo íntimo y ministro de propaganda, Joseph Goebbels, y Stalin, por ejemplo, la imagen de un hombre que una vez posó a su lado y más tarde, fue ejecutado.



FIGURA 1.- RECORDATORIO DE PÁGINA/ 12, 1992.  
Fuente: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4115-2007-09-16.html>



FIGURA 2. - BRODSKI, MARCELO. LOS COMPAÑEROS, FOTOGRAFÍA INTERVENIDA DE LA SERIE BUENA MEMORIA, 1996.  
Fuente: <http://www.marcelobrodsky.com/intro.html>



FIGURA 3. - ULANOVSKY, INÉS, IMAGEN DE LA SERIE *FOTOS TUYAS*, 2003.  
Fuente: [http://www.me.gov.ar/a3odelgolpe/fotogaleria/ines\\_ulanovsky/index.html](http://www.me.gov.ar/a3odelgolpe/fotogaleria/ines_ulanovsky/index.html)

sustituirla.<sup>14</sup> Y el último viaje, el que lleva a esta nueva imagen hasta la sala de un museo cierra el círculo al devolverla a la esfera de lo público. La imagen, con sus fantasmas, es convocada en cuanto mecanismo para reivindicar justicia y como tal, exponerla en un lugar de «poder». Es el modo de cerrar el círculo simbólicamente: los actuales sustitutos en el gobierno de aquellos que quisieron suprimir la historia tratan, ahora, de salvarla, de recuperarla a partir de sus vestigios.<sup>15</sup>

El arte, por tanto, se mueve: la fotografía original, salvada del pasado, se pone en contacto con el presente a través de la figura del hijo. Se escenifica un reencuentro imposible pero esencialmente cierto en que el hijo, sujeto material, es convertido en objeto, de nuevo en imagen. Se ha cerrado el círculo y el hijo aparece, como siempre debió ser (al menos eso cuenta la artista) junto a su padre. Pero, y esto es esencial, la ilusión no pretende engañar a nadie: el hijo puede ser, en la imagen, mayor o de la misma edad que su padre y el modo (espectral) en que se combinan ambos, manifiesta claramente el artificio. Las marcas del montaje y la superposición

14. Las alusiones de Proust a la imposibilidad de recordar a alguien mirando su fotografía, que tiene una de sus expresiones más claras al hablar del miedo de olvidar a su abuela, es retomada por Barthes en la búsqueda de la imagen de su madre que es, finalmente, *La cámara lúcida*. Sebald da un paso más cuando en *Vértigo*, explica cómo de ciertos lugares en los que ha estado realmente conserva sólo el recuerdo de una tarjeta postal. En estas obras la imagen material (igual que el relato muchas veces narrado) toma el lugar de la realidad, es su sustituto, no un apoyo para llegar a ella. Frente a ésta se trazan otras alternativas como la rememoración involuntaria exaltada en Proust y que subyace en toda la obra de Sebald. PROUST, Marcel: *En busca del tiempo perdido*. Madrid, Alianza Editorial, 2007-2010. BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 2013. SEBALD, G. W.: *Vértigo*. Barcelona, Anagrama, 2010.

15. En este sentido es muy elocuente la proliferación de lugares asociados a la memoria: el Archivo Nacional de la Memoria, donde trabaja la propia Lucila o la artista Inés Ulanovsky, el Museo de Arte y Memoria, etc.

de tiempos imposibles indican claramente al espectador que esto que está viendo nunca ha tenido lugar. Y todos los espectadores saben por qué.

Retomando el tema del movimiento, trataré de explicar de qué viajes se sirve la artista para llegar hasta ese lugar imposible, ese «lugar eterno, que no puede ser destruido, que sirve de teatro a todo lo que nace, que sin estar sometido a los sentidos, es sólo perceptible a una especie de razonamiento bastardo, al que apenas damos crédito, y que vislumbramos como un sueño(...)».<sup>16</sup> Para ello me serviré, a menudo, de otras fotografías, de otras imágenes que, pese a estar alejadas en el tiempo o el espacio nos muestran los mismos usos, los mismos valores.

## VER EL TIEMPO, TOCAR EL DOLOR

Al hablar sobre su trabajo, una de las palabras recurrentes de la artista es, precisamente, «huella», una huella que, como apunta el título de la serie, *Arqueología de la ausencia*, puede ser leída en términos arqueológicos.<sup>17</sup>

Cada fotografía, en cuanto objeto de uso y rememoración lleva en sí las huellas de sucesivos tiempos: las fotografías familiares que sirven de base al trabajo de la argentina ya portan sus huellas antes de la intervención de ésta. Parecería simple, por tanto, hablar de huellas auténticas y huellas falsas, separar unas de las otras al analizar su trabajo, pero un examen atento revela que no es tan sencillo. Tras cada huella, incluso tras las que consideramos auténticas, se esconde un enigma que nos habla, si sabemos leerlo, directamente del tiempo.

Tomemos como ejemplo una foto de familia (Figura 4) que me enviaron para una investigación y me causó un gran efecto: es una foto pequeña, revelada en un papel de no muy buena calidad y arrugada por el paso del tiempo, casi rota por detrás por haber sido pegada y despegada varias veces de un cartón. En ella aparece un matrimonio con sus cuatro hijos, tres de ellos tienen el rostro tachado con un aspa y sobre la cabeza del padre, en el extremo superior izquierdo, se intuyen los restos de un sello. La mirada extremadamente seria de todos los niños (nadie sonríe, salvo la madre) y sus caras tachadas me inquietaban profundamente. Asunción, la niña de la foto, me explicó que las cruces sobre el rostro de sus hermanos respondían únicamente a una finalidad práctica: la foto se hizo para el carné de familia numerosa (como indica el sello) y se fueron tachando a los hermanos según se hacían mayores de edad para reutilizarla. Una lectura «arqueológica», indagando en los estratos de la imagen, nos muestra como ésta, como un palimpsesto, condensa el paso del tiempo y su lectura nos habla de la simple historia de la familia.<sup>18</sup>

16. PLATÓN: *Op. Cit.* 198.

17. Para la aproximación arqueológica es fundamental la enseñanza de Foucault, particularmente *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid, Siglo XXI de España, 2010. Para un análisis arqueológico de la memoria, Freud y su dicotomía Roma/Pompeya desarrolladas, entre otras obras, en *El malestar de la cultura y otros ensayos*. Madrid, Alianza Editorial, 1973.

18. En este caso es la fotografía como objeto la que muestra el paso del tiempo. Son más bien las intervenciones sobre la foto ya en cuanto objeto las que nos hablan. Otro modo de condensar el tiempo, de mostrarlo, puede limitarse a la exposición de la película. Pensemos en este sentido en el trabajo de Hiroshi Sugimoto en *Teatros*.



FIGURA 4. - RETRATO DE LA FAMILIA DE ASUNCIÓN ESTEBAN. VALLADOLID, C. 1960. Colección de la familia.

Observemos, ahora, una de las fotos personales de la artista; una foto de su álbum familiar en la que su padre aparece sentado con otras tres personas, sonriente, y junto a la cual Lucila Quieto ha escrito «mi papi». Este es un primer modo, extremadamente simple, de entrar en contacto con el pasado, de señalar por qué se ha atesorado esa foto, quién es el que realmente significa algo allí. Sabiendo que su padre había muerto antes de que ella naciera, su escritura en la foto muestra también la superposición de dos tiempos sucesivos; el paso del tiempo, porque –como nos recuerda Didi-Huberman– «si bien no se puede ver el tiempo, las imágenes crean el anacronismo que nos lo muestra en acción».<sup>19</sup>

En *Arqueologías de la ausencia*, el anacronismo es resaltado con el manifiesto montaje de sucesivos tiempos, con el que se consigue «rebasar visualmente lo invisible» y mostrarnos dos cosas que, diríamos, no pueden verse: el tiempo y el dolor.<sup>20</sup> Porque, como dijo Fédida en uno de sus últimos textos «si todavía queda alguna posibilidad de tocar el dolor humano, será a través de las formas fantasmales de los aparecidos de un duelo inconsolable».<sup>21</sup>

El tiempo personal y, con él, el tiempo histórico dejan sus huellas en las imágenes pero, mirando las fotografías de la artista, descubrimos otros vestigios. Junto a

19. Añadiré que «la noción misma de imagen –tanto en su historia como en su antropología– se confunde precisamente con la tentativa incesante de mostrar lo que no puede ser visto.» DIDI-HUBERMAN, Georges: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona, Paidós, 2013, 197.

20. *Idem*, 198.

21. FÉDIDA, Pierre: «L'ombre du reflet. L'émanation des ancêtres», *La Part de l'œil*, 19(2003-2004), 195-196.



FIGURA 5. - RETRATO DE CARLOS QUIETO CON TRES AMIGOS.  
Fotografía familiar de Lucila Quieto.

Fuente: <http://www.desaparecidos.org/arg/victimas/quietos/carlos.html>

las huellas de sus protagonistas resurgen gestos latentes vinculados a la familia, poses, composiciones y, resurge también un uso simbólico o vicario de la imagen y unos valores tradicionalmente asociados a la misma (su valor probatorio, su valor cultural o su valor de exhibición). Sus imágenes se mueven o, más bien, nos invitan a movernos recorriendo toda la historia de la imagen en la que, igual que sucedía con el tiempo, se superponen modos de usar la imagen –el valor de culto convive, por ejemplo, con el de exhibición– lo cual no deja de ser otro anacronismo que, de nuevo, nos muestra el paso del tiempo y, de nuevo, sitúa la obra de la argentina en un espacio inclasificable.<sup>22</sup>

### ESCENIFICAR UN DUELO COLECTIVO: LA IMAGEN CONTRA LA MUERTE Y LA DESAPARICIÓN

La imagen, en cuanto medio de representar al hombre y a sus creencias más íntimas, lleva consigo un valor cultural que se remonta hasta la antigüedad, que se refuerza con el valor probatorio que tiene en la cultura occidental y que en muchos casos genera un uso vicario de la imagen del que encontramos un excelente ejemplo en los iconos<sup>23</sup>. Mostrarse junto a una imagen ha sido, siempre, un modo de vincularse con ella; y si el momento en que se escenifica esta unión vuelve a convertirse en imagen (a través de un proceso técnico, la fotografía) no sólo se crea un vínculo sino que este vínculo deviene en otra imagen, en otro objeto de nuevo cargado de poder que puede perdurar, atesorarse, convertirse en objeto de culto.<sup>24</sup>

22. Esta superposición del valor de culto y de exhibición hubiera interesado sin duda a Benjamin que en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», cuya primera redacción es de 1935, cifra la desaparición del «aura» y con ella del valor de culto bajo el valor exhibición, directamente relacionado con la fetichización de la mercancía. En este caso, como veremos, conviven. Posibilidad apuntada por el propio autor que dirá también que el valor de culto «no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera, que es «el rostro humano» y tiene «su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos». BENJAMIN, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos, 2008, 106.

23. Para estos usos de la imagen, antes de la fotografía, es especialmente relevante el trabajo de BELTING, Hans: *Imagen y culto*. Madrid, Akal, 2009 o *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz, 2007.

24. Hablamos no sólo de devenir en imagen (palabra ambigua) sino en fotografía, por tanto, en objeto. En la cultura occidental estamos aquejados de materialismo: no basta con tener una idea o una creencia; necesitamos, además, un objeto que la garantice. La obra de Lucila podría ser una simple performance pero se quiere ofrecer un objeto, una reliquia. Quizá porque como nos recuerda Lowenthal, «para asegurarnos de que el ayer fue tan sustancial como el hoy, nos saturamos de detalles relicarios, reafirmando la memoria y la historia en un formato tangible», necesitamos ese objeto, mágico, imposible, que fije nuestra creencia. LOWENTHAL citado por BAL, Mieke: *Travelling concepts in the humanities: a rough guide*. Toronto. University of Toronto Press, 2002. Cita tomada de la traducción española: *Conceptos viajeros en humanidades. Una guía de viaje*. Murcia, CENDEAC, 2009, 275.



FIGURA 6. - RETRATO DE UNA VIUDA CON LA FOTO DE SU MARIDO.  
 Archivo Pacheco, Vigo. c. 1920.

Observemos, por ejemplo, la fotografía (Figura 6) que representa a una viuda de inicios del siglo XX: es una fotografía de estudio en que la mujer aparece arreglada como si de un retrato de boda se tratase sosteniendo la foto de su marido y rodeada de los atributos que asociamos a una foto de pareja: el ramo de flores, el confidante en que se sienta, mueble pensado para dos que en el siglo XIX era repetidamente utilizado en las fotografías de pareja y en el que el espacio vacío reservado al marido no hace otra cosa que resaltar su ausencia... es un modo tan simple como significativo de mostrar el vínculo que la sigue uniendo con su marido, más allá de la muerte. La decisión de acudir a un estudio para tomar esta imagen, en una época en que los momentos dignos de ser fotografiados eran cuidadosamente escogidos, y el modo en que ésta se realiza nos indican claramente la importancia que se atribuía a la posesión de una fotografía en la que se cifraba la representación de la unión del matrimonio, unido pese a la muerte, con la confianza de que, como le

sucedía a Sebald, sea la imagen lo que perviva. Al fin y al cabo es muy posible pensar que en esta imagen tan emotiva (más que en sus propios recuerdos) encuentren hoy, sus nietos, la imagen de su abuela, unida así, para siempre, a la de su abuelo.<sup>25</sup>

Este valor que se ha atribuido constantemente a la imagen se refuerza con la llegada de la fotografía desde su aparición vinculada a la ciencia y puesta en valor por su presunta falta de manipulación. El «esto ha sido» de Barthes se impone y la fotografía, pensamos, justifica por sí misma lo que muestra.<sup>26</sup> Esto la ha convertido en una técnica recurrentemente utilizada como un mecanismo de creación y justificación de realidades paralelas, a menudo con fines comerciales como las que

25. Si nos alejamos de la fotografía podríamos trazar toda una línea de este uso desde la escultura del patricio romano que posa con las imágenes de sus ancestros y que Schlosser recoge en su libro sobre las máscaras de cera pasando por el *Retrato de un hombre con una moneda de Cósimo el Viejo* de Boticelli. Un excelente análisis en el capítulo que Didi-Huberman dedica a «l'image-matrice». DIDI-HUBERMAN, Georges: «L'image-matrice. Histoire de l'art et généalogie de la ressemblance», en *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. París, Minuit, 2010. 59-84.

26. BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2009. Éste es uno de los puntos culminantes de toda una tradición que insiste, desde su aparición, en el cientifismo, la ausencia de manipulación y, casi, de actuación del fotógrafo. No hay más que pensar en el título escogido por Talbot *El lápiz de la naturaleza* o los anuncios de Kodak: «usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto» que eliminan la actuación del fotógrafo.





FIGURA 7. - MUMLER, WILLIAM H., *HERBERT WILSON CON EL ESPÍRITU DE SU PROMETIDA*. Fotografía espiritista, 1870-1875.

resuenan en el anuncio de la artista: poca diferencia hay entre su anuncio «si querés tener la foto que siempre soñaste...» y los que, casi un siglo antes, ofrecían los fotógrafos espiritistas que daban la posibilidad de retratarse junto a los seres queridos desaparecidos.<sup>27</sup> El proceso técnico por el que se lograba la imagen –a base de superposiciones de placas, cuya factura formal está muy cercana a la de las fotos analizadas– daba a la imagen del familiar difunto una apariencia traslúcida que hoy identificamos con el fantasma y que convenía al negocio propuesto.

La fotografía como mecanismo para reunir a una familia separada, incluso por la muerte, continuará su viaje resurgiendo, especialmente, en los momentos en que ésta se ve amenazada.<sup>28</sup> La ansiada imagen ausente e imposible reaparecerá, por ejemplo, en Galicia medio siglo después de la popularización de la fotografía espiritista en un momento en que las migraciones en la región podían calificarse, casi, de masivas: allí varios estudios fotográficos ofrecían a las familias separadas por el exilio la ansiada foto imposible en que aparecían junto a los suyos, poco importaba que unos estuvieran en Vigo y otros en Buenos Aires.<sup>29</sup> La situación, nos dice Fontcuberta, «era falsa pero se imponía fácilmente porque sustancialmente era cierta: auténticos eran los protagonistas, auténtica era la familia, auténticos los lazos entre unos y otros; de la fotografía sólo eran falsas las circunstancias».<sup>30</sup>

Esta posibilidad se mantiene, latente, siendo convocada en momentos traumáticos como sucede en *Arqueología de la ausencia* que escenifica, también, un encuentro imposible pero con posibilidades «terapéuticas». Ver (y tener) esta imagen, por más que sepa que no es cierta, que ella misma la ha creado, «falsificado», «reparó [para Quieto] esa obsesión que tuve durante años de no tener la foto. Ahora la tengo. Eso

27. El fenómeno comenzó casi con la aparición de la fotografía y se popularizó en el último tercio del XIX. Para ello, entre otros: CHEROUX, Clement y FISCHER, Andreas: *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*. París, Gallimard, 2004.

28. Asociada a la necesidad mnemónica que, como nos recuerda entre otros Buchloh, se activa en los momentos en que «los lazos tradicionales entre sujetos, entre sujetos y objetos o entre éstos y su representación se ven amenazados». BUCHLOH, Benjamin: «Gerhard Richter's «Atlas»: The Anomic Archive», *October*, 88 (1999), 117-145. Citado por Van Alphen, *Op. Cit.* 35.

29. Este negocio, del que nos habla Manuel Sendón, comenzó por el exilio y siguió dándose tras la guerra civil teniendo en este caso que enfrentarse a la muerte.

30. FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997, 128. En el texto citado el autor traza una similitud entre esta práctica y el relato «Emma Zunz», de Borges.

es buenísimo. Había cerrado un ciclo. Encontré en un recurso técnico la forma de resolver una angustia, una fantasía de muchos años».<sup>31</sup>

El psicoanálisis nos ha enseñado que esta reparación tiene mucho que ver con el proceso de narración.<sup>32</sup> El trauma, asociado a una persistencia de lo innombrable, desaparece cuando somos capaces de convertirlo en relato: cuando lo verbalizamos y, sobre todo, cuando escenificamos, performamos o «temporalizamos subjetivamente» el duelo, dos procesos que, como veremos más adelante, tienen mucho que ver con el tiempo.<sup>33</sup>

Lo realmente importante es, finalmente, poseer la imagen y apropiarse de lo que ésta muestra, sin importar que sea manifiestamente construida. Mantener las marcas del artificio nos permite no olvidar la presencia de la muerte lo cual ha sido, también, una práctica continuada. Pensemos en el retrato renacentista de los duques de Urbino: para realizar el rostro de la mujer, Piero della Francesca se sirvió de su máscara mortuoria y varios críticos han señalado diferentes elementos que aluden a la muerte que el artista no pretende nunca ocultar: señalar que ella está muerta, resaltar lo imposible de lo representado (el hecho de que, como los padres e hijos de la obra, los duques nunca hubieran posado juntos para ese retrato) quizá es una manera más elocuente de señalar la victoria sobre la muerte que una imagen mejor construida, mejor falsificada. Tampoco la argentina se limita a «la foto del hijo sosteniendo la foto de su padre ausente mostrándola hoy», sino que recurre a la ficción de un modo manifiesto, nunca pretenderá borrar las marcas del montaje sino resaltarlas, consiguiendo así mayor efectividad.<sup>34</sup> Gracias a ellas el espectador nunca puede olvidar que, aquello que ve, no ha sucedido, que es algo imposible. El manifiesto montaje no esquematiza la historia, la vuelve compleja, lo que nos «permite acceder a las singularidades del tiempo, (...) a su esencial multiplicidad».<sup>35</sup>

La artista recurre abiertamente a una ficción que no pretende ser ocultada y que deja su huella en la materia: como en las fotografías espiritistas, distintas materialidades pueden identificarse con distintos significados y tiempos. La foto original

31. Lucila Quieto, citada por FORTUNY, Natalia. *Op. Cit.* Las posibilidades terapéuticas de la imagen funcionan también en términos de exhibición; no siempre es necesaria la narración. Las encontramos de nuevo haciendo un viaje hasta la medicina: el neurólogo indio Vilayanur S. Ramachandra utiliza, para curar el dolor causado por los miembros fantasmas un sistema que, a base de espejos, escenifica la presencia del miembro ausente; el paciente que, por supuesto, continúa sabiendo que carece del miembro, sólo con su presencia visual, fantasmática, consigue dar al cerebro la retroalimentación necesaria para evitar las posiciones dolorosas. Este movimiento hasta la neurología, que pude parecer algo forzado, me parece indispensable: nos habla de lo mismo que la obra de la argentina, de las posibilidades de la escenificación de algo que, sabemos, es imposible, como un medio para asumirlo y superarlo.

32. Para Jelin lo traumático deviene en una «presencia persistente» que proviene de la «imposibilidad de incorporar narrativamente» ciertos hechos. JELIN, Elizabeth, «Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones», en HUFFSCHMID, Anne y DURÁN, Valeria (ed.): *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudades en disputa*. Buenos Aires, Nueva Trilce, 2012, 70-83.

33. FÉDIDA, Pierre: *El sitio del ajeno*. México, Siglo XXI, 2006, 38.

34. QUIETO, Lucila, *Op. Cit.* 4. El origen de esta imagen que pretende asegurar el linaje familiar, afirmar los lazos, tiene su precedente más claro en las *imago* romanas, esas máscaras de los antepasados que servían como suerte de árbol genealógico. Tener estas imágenes era, según contó Lessing, ya en el siglo XVIII un auténtico honor. Para este tema la obra ya clásica de SCHLOSSER, Julius von: *Histoire du portrait en cire*. París, Macula, 1997. Sobre la filiación y el uso de estas imágenes ver DIDI-HUBERMAN, Georges: *Imágenes pese a todo...* particularmente las páginas ya citadas dedicadas a la imagen-matriz.

35. DIDI-HUBERMAN, Georges: *Imágenes pese a todo...* 180.



FIGURA 8 - QUIETO, LUCILA. FOTOGRAFÍAS DE LA SERIE ARQUEOLOGÍA DE LA AUSENCIA. 1999-2001. Fuente: <http://casanovaeditorial.blogspot.fr/>

se transforma en una diapositiva, en luz de nuevo, que al ser proyectada puede confundirse con la materia (la pared pero, también, el cuerpo del hijo) y, juntos, volver a impresionar la película. Se crea un nuevo espacio entre lo material y lo inmaterial (el cuerpo y la luz), entre la realidad y la ficción, entre el presente y el pasado. Un nuevo tiempo y un nuevo espacio imposibles, que no son ni el del mundo indiferente del objeto material ni el sueño alucinado del fantasma.<sup>36</sup>

La elección de la técnica no es inocente: los cuerpos de los desaparecidos son convertidos en luz; este movimiento hacia lo inmaterial conlleva un retroceso en el tiempo (al volverles a permitir impresionar la película) y también recupera una estética que alude a la fantasmagoría, a la muerte y que, leída en términos colectivos, puede identificarse con la reaparición de un pasado reprimido.<sup>37</sup>

La luz alude simbólicamente al pasado y al mundo de los espectros pero, sobre todo, permite su combinación con el cuerpo del hijo. El artificio es evidente. Siempre. Pero es gracias al empleo de esta técnica que los hijos pueden escoger su grado de participación en la nueva imagen, el modo en que quieren relacionarse con sus padres: las distintas decisiones que éstos toman muestran el elevado grado que asumen en la autoría de la obra. Lo más habitual es que, como en la figura 8, junto al cuerpo del hijo aparezcan manifiestamente inmaterialmente las

figuras de los padres produciéndose una identificación del desaparecido con el espectro, cuya apariencia corresponde con la que esperamos en éste que quiere estar junto a su hijo pero no lo consigue ya que carece de la materialidad de los vivos.

Algunos (Figura 9) ceden el papel central al padre: la hija que aparece a la derecha en esta imagen no llega a usar su cuerpo, se limita a ser una sombra que parece mirar a la desaparecida; otros (Figura 10) ofrecen su cuerpo como soporte de la imagen

36. AGAMBEN, Giorgio: *Estancias...* 63. El término se repite deliberadamente en este estudio que concede importancia a la figura del fantasma más allá de los términos marxistas.

37. La estética de lo fantasmático asociado a la luz (que toman los padres al proyectarse como fotografías) tiene en occidente importancia sobre todo en torno al XIX, en las ideas de Baudelaire sobre la fotografía, en una estética que se popularizará con la óptica recreativa, pero sigue existiendo en el cine de hoy en que se identifica desaparición –de una imagen, por ejemplo– con muerte y lo traslúcido con el fantasma (espectro), un modo de resaltar que éste no está en el mismo lugar que el vivo. Etimológicamente fantasma proviene de la palabra griega que aludía al reflejo, a la imagen que formamos en la mente, el futuro imago latino. En el psicoanálisis se usa con frecuencia para designar a recuerdos recurrentes. El término pasa a la lengua coloquial en castellano (fantasmas del pasado), no en otros idiomas. Para un enfoque similar sobre el fantasma el estudio de COLMEIRO, José: «¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista», 452<sup>o</sup>F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4(2011), 17-34, que desarrolla entre otras la idea de «fantología» de Derrida recuperada por, entre otros LABANYI, Jo: «Introduction: Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain», en *Constructing Identity Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford, Oxford University Press, 2002, 1-14.



FIGURA 9 - QUIETO, LUCILA. FOTOGRAFÍAS DE LA SERIE ARQUEOLOGÍA DE LA AUSENCIA. 1999-2001.  
Fuente: <http://casanovaeditorial.blogspot.fr/>



FIGURA 10 - QUIETO, LUCILA. FOTOGRAFÍAS DE LA SERIE ARQUEOLOGÍA DE LA AUSENCIA. 1999-2001.  
Fuente: <http://casanovaeditorial.blogspot.fr/>

de sus padres en una composición asombrosamente libre de las convenciones fotográficas.<sup>38</sup>

Cada uno convoca a su fantasma con un deseo diferente: en búsqueda de una imagen reparadora, pero también como un mecanismo de duelo o un medio de acción política, de reivindicación de justicia, y la distinta factura de las imágenes vendrá determinada por la necesidad de cada hijo, aunque todas sugieren el deseo del que nos habla Hirsch de portar las mismas huellas que sus padres, lo que en este caso puede ser identificado con el hecho de devenir en imagen ya que fotografiarse es un modo de devenir en mera imagen, de situarse en el lugar del muerto.<sup>39</sup> Quizá por ello también en las imágenes se resaltan las especificidades del medio fotográfico, tan importante, en la reivindicación de la memoria de los desaparecidos. Por ejemplo, las diapositivas se proyectan permitiendo ver la forma del negativo o los márgenes de las fotos; algunos hijos, incluso, escogen proyectar páginas completas del álbum.<sup>40</sup>

La mayor parte buscan la reparación, la realización del duelo que se consigue al incorporar al álbum la imagen ausente: en este caso optan por recrear las imágenes tal como hubieran sido, plegándose a las convenciones del medio. Didi-Huberman ha utilizado el término «el gesto fantasma» para referirse a ciertos gestos que perviven, latentes, para reaparecer en los momentos de duelo.<sup>41</sup> Del mismo modo quizá se pudiera hablar de un código fantasma, de un retrato de familia fantasma que sobrevive y al que por ejemplo, Verónica, la protagonista de la figura 8, se pliega apareciendo en el lugar que hubiera ocupado de haber estado, ese día, junto a su madre en el estudio fotográfico, adoptando incluso la actitud sonriente, seria, ligeramente tímida que tendría de haber estado allí juntas. Lo mismo hace la protagonista de la figura 11

38. Esta misma técnica fue retomada por otra artista argentina, Verónica Maggi en su obra de 2007, *El rescate*.

39. En este sentido son relevantes todas las obras de Hirsch que desarrollan el concepto de postmemoria. Particularmente HIRSCH, Marianne: *Family frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Harvard University Press, 1997.

40. RICHARDS, Nelly: *Op. Cit.*

41. DIDI-HUBERMAN, Georges: «El gesto fantasma», *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, 4(2008), 280-291.



FIGURA 11 - QUIETO, LUCILA. FOTOGRAFÍAS DE LA SERIE *ARQUEOLOGÍA DE LA AUSENCIA*. 1999-2001.  
Fuente: <http://casanovaeditorial.blogspot.fr/>

que se pliega a otro gesto no menos tópico del álbum familiar de los años 60 que el retrato de estudio: el brindis de un día de fiesta.

La mayor parte escogen imágenes de carácter íntimo frente a las fotografías de documentos oficiales utilizadas, por ejemplo, por las Madres.<sup>42</sup> En las 35 imágenes que componen *Arqueología de la ausencia* hay una única excepción y está protagonizada por la propia artista que se incluye junto a la foto de su padre del carné del Automóvil Club; en ella adopta la misma postura y el aire serio de un documento oficial; sobre ella se proyecta el sello que autentificaba el carné y, también, el nombre de su padre (recordemos el poder mágico de nombrar, de llamar por el nombre auténtico; se resalta así también la pertenencia, la filiación que en otras imágenes es sugerida por el extraordinario parecido físico entre padres e hijos); como él, mira directamente a la cámara y es quizá esta mirada la que hace que esta imagen sea una de las que más carga política parece tener. Nos mira, y nos obliga a mirarla. Quizá porque, en ella, la artista no esté pensando tanto en su propio duelo personal cuando convoca al fantasma de su padre, sino en el hecho de que esas imágenes

42. Las fotografías con ese carácter oficial son por ello vistas como el símbolo de la lucha política porque fueron las usadas por las madres desde 1977 como una prueba de la existencia de su hijo, muchas veces, lo único que queda de él. Su uso, que hemos visto también en los recordatorios publicados en prensa y han sido utilizados por otros activistas latinoamericanos, nos hacen hoy identificar con este tipo de fotografías las reivindicaciones políticas más que con imágenes íntimas. Quizá la elección de estas imágenes identitarias tenga una explicación que va más allá de la posibilidad que brindan de reconocer a un desaparecido y pueden haber sido elegidas por el hecho de que en ellas, forzosamente, los protagonistas miran a la cámara, generando así una sensación de que nos miran, nos interpelan directamente lo cual las convierte en agentes de una acción más eficaz.

van a ser objeto de la mirada de sucesivos espectadores a los que tiene la oportunidad de aludir, de reclamar justicia.

En «El gesto fantasma» Didi Huberman usa reiteradamente la expresión «trabajo de duelo» que me parece muy apropiada para leer estas imágenes.<sup>43</sup> Recordemos que, según da Silva, la ausencia de duelo es una de las cargas de los «desaparecidos», un duelo imposibilitado en primer lugar por la ausencia de cuerpo pero, sobre todo, por la ausencia de un relato sobre lo sucedido. Los desaparecidos fueron forzosa y sistemáticamente olvidados y los esfuerzos actuales de Argentina (entre ellos los de muchos artistas como Quieto) por visibilizarlos pueden ser entendidos como parte de un trabajo colectivo de duelo en el que la performatividad juega un papel central, al devolverles (aunque sólo sea en fotografías) el cuerpo perdido con el cual se puede, ya, construir el relato de la pérdida.

Las fotografías creadas en *Arqueología de la ausencia* permiten a sus protagonistas escenificar su duelo, temporalizar el dolor y convertirlo en un relato que, al ser incorporado narrativamente, permite superar el trauma.<sup>44</sup> Pero la obra de la argentina va más allá: no es sólo un mecanismo de duelo personal y un objeto de un culto íntimo, sus imágenes no van a ser guardadas en un armario como las imago de los ancestros romanos o como esos montajes de las familias recompuestas cuyo destino será un lugar dentro del hogar, un lugar preferente (sobre la chimenea, la cabecera de la cama, etc.) pero siempre íntimo. Estas imágenes van a ser vistas. Su exhibición pública es lo que convierte a esta obra en un ritual de duelo colectivo y en un arma política.

Un último movimiento, algo paradójico (que hubiera interesado, seguramente, a Benjamin) en que el valor de culto y el de exhibición conviven en una imagen que será capaz, también, de ejercer una acción política en el presente.<sup>45</sup> Los hijos que devienen en imágenes junto a sus padres nos miran desde ese lugar al que me he referido, indeterminado en el espacio y el tiempo, que supera la distinción del espectador entre sujeto y objeto: se han convertido en objetos de contemplación,

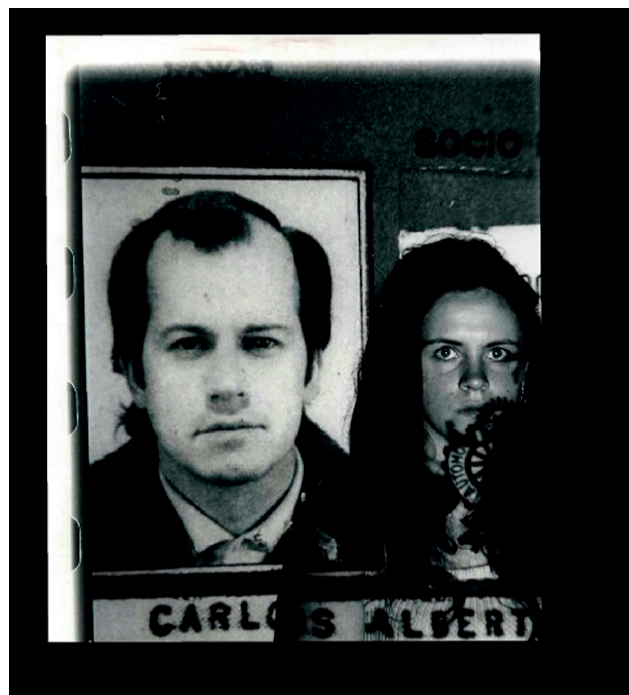


FIGURA 12 - QUIETO, LUCILA. FOTOGRAFÍAS DE LA SERIE ARQUEOLOGÍA DE LA AUSENCIA. 1999-2001. Fuente: <http://casanovaeditorial.blogspot.fr/>

43. DIDI-HUBERMAN, Georges: *El gesto fantasma...*

44. La temporalización es uno de los requisitos de los que habla FÉDIDA, Pierre: *L'Ombre du reflet...* Sobre la definición de trauma ver nota 35.

45. Recordemos que la obra fue expuesta primero en escraches, luego en museos vinculados a la memoria. Sobre como la fetichización de la imagen no acaba, en este caso, con su uso político ver nota 13.

pero lo han hecho mediante un acto deliberado.<sup>46</sup> La intención es clara: del mismo modo que la obra se ha afrontado de un modo colectivo el espectador es convocado, «no sólo en cuanto espectador que admira una obra, sujeto independiente de su propia y más o menos privada experiencia estética sino como miembro de una comunidad que enfrenta de manera colectiva el trabajo de rememoración»<sup>47</sup>

Young ha alertado del riesgo que conllevan algunos intentos de rememoración pública: «es –nos dirá– como si, una vez que le conferimos a la memoria una forma monumental, estuviéramos en alguna medida liberados de la obligación de recordar».<sup>48</sup> Si los monumentos, nos recuerda Musil, son invisibles, también lo son las obras de arte. Incluso las más comprometidas, al ser objeto de exhibición devienen en invisibles (en mercancías, fantasmagorías, podríamos decir); por ello hay que buscar medios que las actualicen continuamente, que las conviertan en contra-monumentos.<sup>49</sup> El trabajo de la argentina lo consigue, precisamente por la propia tensión que las fotografías llevan en sí, por su manera constante de superponer pasado y presente de un modo evidente que no deja de recordarnos que, lo que vemos, nunca ha sucedido. Y la manifiesta imposibilidad de las imágenes mostradas, su manifiesta ficción, son un modo de hacer esta rememoración efectiva.

## EL PRESENTE, LA MEMORIA Y EL FANTASMA

«*Quien aferra la máxima realidad plasmará la máxima irrealidad*»

La imagen creada por Quieto, con los hijos, obtiene todo su poder de su imposibilidad en el espacio y en el tiempo, por ser el lugar de la imagen, del fantasma, cuya máxima cualidad es, precisamente, su inaccesibilidad. El lugar de una imagen que resalta su ficción, que delata el intento por apropiarse de lo inapropiable, por asir aquello que nunca se ha tenido, que hace volver al cuerpo desaparecido para poder convertirlo en una imagen más en el álbum, como otros tantos familiares que ya no están porque, de algún modo, estos padres desaparecidos «sólo pueden poseerse a condición de perderse para siempre»<sup>50</sup>. En este caso, la posesión de los padres

46. Como las estatuas griegas de las que nos habla Agamben cuya indeterminación llega al lenguaje ya que utilizan un genitivo subjetivo y objetivo. En AGAMBEN, Giorgio: *Estancias...* 113.

47. HUYSEN, Andreas: «El parque de la memoria. Una glosa desde lejos», *Punto de Vista*, 68 (2000), 25-28. Aunque este texto se ocupa sobre todo de la relación entre memoria pública y espacio urbano sus ideas pueden aplicarse a otros ámbitos que, en este caso, estamos calificando también como «lugares» siguiendo a Agamben y, también, el uso ya común que hace de la palabra «lugar» Pierre Nora. NORA, Pierre: *Les lieux de mémoire*. París, Gallimard, 1997.

48. YOUNG, James E.: «Cuando las piedras hablan», *Revista Puentes* (2000), 82. Es clásica la idea de Musil de que no hay nada más invisible que un monumento (MUSIL, Robert: «Monument» en *Ouvres pré-posthumes*. París Editions du Seuil, 1965, 73) Sobre los peligros de la rememoración pública también HUYSEN, Andreas: *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, o TODOROV (*Op. Cit.*) que alerta sobre los peligros de sacralizar la memoria que, finalmente, la tornan estéril.

49. Frente a ello el contra-monumento que propone James E. Young es un lugar que permite la acción ciudadana y rechaza lo inmutable. Término usado en, entre otros, YOUNG, James E. y TOMICHE, Anne: «Écrire le monument : site, mémoire, critique», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 48 (1993), 729-743.

50. En este caso he forzado una cita de Agamben que se refiere a los modos de apropiación del fetichista y del melancólico pero cuyo contenido puede aplicarse al caso de estudio en que también se «escenifica una simulación en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido, y lo que no podía

desaparecidos sólo es posible escenificando su pérdida, una vez asumida la pérdida, podemos apropiarnos de la imagen.

Lo que nunca había sido real (el momento de unión que escenifica esa fotografía) puede poseerse también cuando ha sido transformado en objeto, cuando es una foto más que se puede situar en el álbum, junto a los demás momentos que ya han desaparecido pero de los que su imagen no permite dudar. Y es también la imposibilidad de este no lugar (llamémosle lugar del fantasma, *topoi* o como sea) la que le otorga su poder sobre el espectador, la que le permite actuar en el presente y, quizá, en el futuro, desde la sala de un museo, lugar cuestionable para la experiencia política, lugar donde las contradicciones de la imagen, su imposibilidad, nos permiten cuestionar a la vez, el (los) pasado(s) de su creación y nuestro propio presente.

Los hijos y la propia Quieto, desde su presente, han repensado lo posible (la posibilidad de un mundo sin proceso, en que sus padres siguieran vivos) para hacerlo real, al menos, en una imagen. Pensar que «el presente introduce algo en el pasado, que la acción remonta su marcha en el tiempo y llega a imprimir su marcha hacia atrás?»<sup>51</sup> no es una posibilidad absurda, de ciencia ficción porque, en verdad, –nos dice Elisabeth Jelin– «la memoria no es el pasado, sino la manera en que los sujetos construyen un sentido del pasado (...) que cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de recordar/olvidar».<sup>52</sup> Un acto en el presente en el que el «mirar se vincula con el tiempo»<sup>53</sup> Un acto que la artista nos ofrece vivir en las salas de un museo mostrándonos desde allí que no hay gran diferencia en el modo en que construimos nuestra memoria y su trabajo al plasmar, en imágenes, una memoria personal hecha desde el presente y, al igual que la memoria personal, creada frecuentemente a base de ficciones. Quizá, por tanto, no tendría tanto sentido hablar de una memoria falseada, pues, ¿acaso no todas lo están, tras este proceso de vinculación con el tiempo y con nuestra propia experiencia?

Si las imágenes, como las huellas, «en sí mismas no crean memoria a menos que sean ubicadas en un marco que les de sentido», ¿qué sucede cuando podemos construir no sólo el sentido, sino la huella, cuando se nos ofrece la posibilidad de crear una nueva memoria a través de la imagen?<sup>54</sup> La respuesta, como en *La invención de Morel* es que esto se hace con la confianza de que nuestra imagen es, de algún modo, más importante que nuestra conciencia y que con ella el pasado puede

---

poseerse porque tal vez no había sido nunca real puede apropiarse en cuanto objeto perdido». AGAMBEN, Giorgio: *Estancias...* 66.

51. *Idem*, 116.

52. JELIN, Elisabeth: *Op. Cit.* 43-44. En este mismo sentido Bal alerta de que «la memoria está condenada al anacronismo (...) al re-emergir cada fragmento del pasado se desgarran del tejido de que formaba parte. La memoria no es capaz de transportar su marco temporal». BAL, Mieke: *Op. Cit.* 246, y de que «entre las muchas trampas de la memoria la ilusión de una coherencia narrativa es la más importante», *Idem*, 254.

53. *Idem*, 220. Toda la reflexión de este texto acerca de cómo la memoria es un término que se usa muy libremente es clave. Es un concepto ambiguo, poco teorizado y que hoy prolifera en todos los ámbitos: jurídico (leyes de memoria histórica), artístico (Museo del Arte y la Memoria), la propia artista trabaja en el Archivo Nacional de la Memoria, órgano responsable de la preservación y estudio de la documentación referente a las violaciones de los derechos humanos en la Argentina, que incluye la custodia y análisis de los testimonios que integran el archivo de la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP) y cuenta actualmente con una campaña llamada «no descarte sus imágenes» en que señala la importancia de las mismas.

54. JELIN, Elisabeth: *Op. Cit.* 45.



quedar modificado (y siempre lo hace, de hecho) por el presente de tal modo que los hijos creadores de estas imágenes «intuyen haber burlado eso que algunos llaman destino».<sup>55</sup>

*Arqueología de la ausencia* por tanto se mueve, conmueve, nos mueve: se mueve en el tiempo para construir la imagen (que retrocede y vuelve al presente para, paradójicamente, hacer de este pasado) y (con)mueve al espectador, invitándole a moverse también en el tiempo, obligándole a dar tiempo a la imagen, a interrogarse no sólo acerca de la historia (¿falsa?) que documenta sino de todos los estratos, todas las resonancias que la imagen arrastra y lo que ésta supone como dispositivo y, por último, moviéndole a cuestionar su propio presente.

---

55. Como señala Diego Genoud en su reseña «Sobre *Arqueología de la ausencia*», citado por ARCHUF, Leonor y CATANZARO, Gisela: *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*. Buenos Aires. Prometeo, 2008, 137.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio: *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pre-Textos, 1995.
- : *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- ALPHEN, Ernst van: «Hacia una nueva historiografía. Peter Forgacs y la estética de la temporalidad», *Estudios Visuales*, 6(2009), 30-47.
- BAL, Mieke: *Conceptos viajeros en humanidades. Una guía de viaje*. Murcia, CENDEAC, 2009.
- BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 2013.
- BELTING, Hans: *Imagen y culto*. Madrid, Akal, 2009.
- : *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz, 2007.
- BENJAMIN, Walter: «Sobre el concepto de historia», en *Obras Completas, Tomo I, Volumen 2*. Madrid, Abada, 2008.
- : «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos, 2008.
- BOLTANSKI, Christian: *Adviento y otros tiempos*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996.
- CHEROUX, Clement y FISCHER, Abdreas: *Le troisième oeil. La photographie ete l'occulte*. París, Gallimard, 2004.
- COLMEIRO, José: «¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España postfranquista», 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4(2011), 17-34.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona, Paidós, 2013.
- : «L'image-matrice. Histoire de l'art ete généalogie de la ressemblance», en *Devant le temps. Histoire de l'art ete anachronisme des images*. París, Minuit, 2010.
- : «El gesto fantasma», *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, 4(2008), 280-291.
- DURAN, Valeria: «Fotografías y desaparecidos. Ausencias presentes», *Cuadernos de antropología social*, 24(2006), 131-144.
- FÉDIDA, Pierre: «L'ombre du reflet. L'emanation des ancêtres», *L'Part de l'oeil*, 19 (2003-2004).
- : *El sitio del ajeno*. México, Siglo XXI, 2006.
- FONTCUBERTA, Joan: *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
- FORTUNY, Natalia: *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires, La Luminosa, 2014.
- FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid, Siglo XXI de España, 2010.
- FREUD, Sigmund: *El malestar de la cultura y otros ensayos*. Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- HIRSCH, Marianne: *Family frames. Photography, Narratie and Postmemory*. Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- HUYSSSEN, Andreas: «El parque de la memoria. Una glosa desde lejos», *Punto de Vista*, 68 (2000).
- : *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

- JELIN, Elizabeth: «Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones», en HUFFSCHMID, Anne y DURÁN, Valeria (ed.): *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudades en disputa*. Buenos Aires, Nueva Trilce, 2012.
- LABANYI, Jo: «Introduction: Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain», en *Constructing Identity Contemporary Spain: Theoretical Debats and Cultural Practice*. Oxford, Oxford University Press, 2002.
- LEVI, Primo: *Los hundidos y los salvados*. Barcelona, Muchnik, 2000.
- MUSIL, Robert: «Monument», en *Ouvres pré-posthumes*. París, Editions du Seuil, 1965.
- NORA, Pierre: *Les lieux de mémoire*. París, Gallimard, 1997.
- PROUST, Marcel: *En busca del tiempo perdido*. Madrid, Alianza Editorial, 2007-2010.
- RICHARDS, Nelly: «Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas», *Punto de vista*, 68 (2000), 29-33.
- SCHLOSSER, Julius von: *Histoire du portrait en cire*. París, Macula, 1997.
- SEBALD, G.W.: *Vértigo*. Barcelona, Anagrama, 2010.
- SILVA CATELA, Ludmila da: «Lo invisible revelado. El uso de las fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina». En FELD, Claudia, y SITES-MOR, Jessica: *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Paidós, 2009, 337-371.
- TODOROV, Tzvetan: *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós, 1995.
- YOUNG, James y TOMICHE, Anne: «Écrire le monument: site, mémoire, critique», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 48 (1993), 729-743.



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

**Dossier by Mieke Bal: *Art Moves: Performativity in Time, Space and Form / El Arte (Se) Mueve: Performatividad en el Tiempo, el Espacio y la Forma* por Mieke Bal**

**15** MIEKE BAL (GUEST EDITOR)  
Movement and the Still Image / El movimiento y la imagen fija

### *First reflections on movement*

**45** MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ NAVARRO  
Retorcer el tiempo: Fernando Bryce y el arte de historia / Twisting Time: Fernando Bryce's Art of History

**71** NANNA VERHOEFF  
Surface Explorations: 3D Moving Images as Cartographies of Time / Exploraciones de superficie: Imágenes 3D en movimiento como cartografías del tiempo

**93** RAMÓN SALAS LAMAMIÉ DE CLAIRAC  
El tiempo dialéctico: la cuarta era de la imagen / Dialectical Time: The Fourth Era of the Image

**117** MAR GARCÍA RANEDO  
Desplazamientos (in)móviles / (Im)mobile Displacements

### *Technique: «mistakes» as movement*

**143** JOSE MANUEL GARCIA PERERA  
El movimiento como simulacro en el mundo virtual: Michael Betancourt y el arte de la inmediatez / Movement as Simulacrum in the Virtual World: Michael Betancourt and the Art of Immediacy

**159** ERNST VAN ALPHEN  
Exoticism or the Translation of Cultural Difference / Exotismo o la traducción de la diferencia cultural

**171** MÓNICA ALONSO RIVEIRO  
Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto: un viaje hacia la imagen imposible / Archaeology of Absence of Lucila Quieto: a Trip to the Impossible Image

**193** AYLIN KURYEL  
Disorienting Images: A Bust with Multiple Faces / Imágenes que desorientan: una instalación con múltiples caras

**219** AMPARO SERRANO DE HARO  
The Movement of Miracles / El movimiento de lo milagroso

### *Sharing space: discourses of display*

**235** ELISA DE SOUZA MARTÍNEZ  
Ethnographic Image: In and Out of the Exhibition Space / La imagen etnográfica: dentro y fuera del espacio expositivo

**261** NOA ROEI  
Making National Heritage Move: Ilya Rabinovich's «Museutopia» Projects / Dinamizando el patrimonio nacional: el proyecto «Museutopia» de Ilya Rabinovich

**279** FERNANDO DE FELIPE & IVÁN GÓMEZ  
Cronoendoscopias: un viaje alucinante al interior del cuerpo humano / Chronoendoscopies: Imagining a Trip inside the Human Body

### *Being part of it: affect and the body*

**309** JEFFREY MANOEL PIJERS  
Affective Resonance: The Moving Potential of Music in Gilberto Gil's «Aquele Abraço» / Resonancia afectiva: el potencial dinámico de la música en «Aquele Abraço» de Gilberto Gil

**329** LAIA MANONELLES MONER  
Micro-utopías de lo cotidiano, espacios de encuentro en el arte relacional: una aproximación a ciertas acciones de Marina Abramović y Tino Sehgal / Micro Utopias of the Quotidian, Meeting Spaces in Relational Art: An Approach to some Performances of Marina Abramović and Tino Sehgal

**351** PATRICIA LIMIDO & HERVÉ REGNAUD  
Les racines de l'œuvre : puissance émotionnelle et forme artistique. Deux exemples de land-art en France / Roots of Art: Emotional Impact and Artistic Form. Two Cases of Land-Art in France

**373** CLARA LAGUILLO  
Hibridación de medios en la confluencia de forma, tiempo y espacio: de la *Danse Serpentine* al *Capturing Dance* / Hybridization of Artistic Media on the Crossroad of Shape, Time and Space: From *Danse Serpentine* to *Capturing Dance*





# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

## Miscelánea · Miscellany

**395** RAIMUNDO MORENO BLANCO  
Aportaciones a la arquitectura y la historia del monasterio del Sancti Spiritus de Ávila / Contributions to the Architecture and History of the Monastery of Sancti Spiritus in Ávila

**417** JOSÉ MANUEL ALMANSA MORENO  
Estudio y recuperación de la Iglesia de San Lorenzo, Úbeda (Jaén) / Study and Recovery of the Church of San Lorenzo, Úbeda (Jaén)

**459** MANUEL GIL DESCO  
Imágenes de la locura en la Edad Moderna: escarnio y máscara en el discurso del poder / Images of Madness in the Modern Age: Derision and Mask in the Discourse of the Power

**483** IGNACIO JOSÉ LÓPEZ HERNÁNDEZ  
El Cuerpo de Ingenieros Militares y la Real Junta de Fomento de la isla de Cuba. Obras públicas entre 1832 y 1854 / Spanish Military Engineers and the Real Junta de Fomento at the Island of Cuba. Public Works between 1832 and 1834

**509** NOELIA FERNÁNDEZ GARCÍA  
La labor reconstructora de Francisco Somolinos en Langreo, Asturias: La iglesia parroquial de Santiago Apóstol / The Rebuilding Task of Francisco Somolinos in Langreo, Asturias: The Parish Church of Santiago Apostol

**531** ROCÍO GARRIGA INAREJOS  
Espacio resonantes: del paisaje sonoro de las trincheras a la escucha del silencio en Alfonso Reyes y John Cage / Resonant Spaces: From the Soundscapes of the Trenches to the Hearing of Silence in Alfonso Reyes and John Cage

## Reseñas · Book Review

**551** JOSE ANTONIO VIGARA ZAFRA  
Vigo Trasanco, Alfredo: *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*. Santiago de Compostela, Teófilo, 2014.

**555** JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ GARCÍA  
Alonso Pereira, José Ramón (dir.): *Modernidad y contemporaneidad en la arquitectura de Galicia*. Universidad de La Coruña, La Coruña, 2012.

**559** JOAQUÍN MARTÍNEZ PINO  
Gimeno, María y Collazos, Raquel (coord.): *Paradores de Turismo*. La colección artística. Madrid, Paradores de Turismo, Fundación Mapfre, 2015.