

El documento expuesto. Comentarios en torno a la muestra “Fotos en el cuerpo. Fotografía, memoria y archivos” (2010)

Carlos Masotta¹

Resumen:

La muestra “Fotos en el cuerpo. Fotografía, memoria y archivos” se realizó en el Instituto Nacional de Antropología como actividad de cierre de un proyecto de investigación de la Facultad de Ciencias Sociales que dirigí entre 2008 y 2010. El proyecto consideró que la relación entre fotografía y memoria en la Argentina había adoptado una forma singular en referencia a las consecuencias del terrorismo de Estado de la última dictadura y a las acciones del movimiento de Derechos Humanos. Iniciado un relevamiento en esa dirección, reparamos en que el archivo intervenía en dicha relación con una fuerza particular. Es decir, que los usos de la fotografía en torno a los reclamos de verdad y justicia no se limitaban exclusivamente a la mención del *desaparecido* sino también a un señalamiento reflexivo sobre el documento y su tránsito entre lo privado y lo público, entre un espacio de guarda y otro de exhibición.

La muestra “Fotos en el cuerpo” reunió obras de diferentes artistas que habían trabajado sobre la temática con imágenes fotográficas, una selección de fotos históricas del Archivo General de la Nación y la participación de algunos *archivos de memoria*.

En el presente trabajo propongo un abordaje conceptual sobre la fotografía, la memoria y el archivo para luego aplicarlo sobre el caso argentino, como una forma de explicar los presupuestos centrales que guiaron la elaboración de la muestra.

Se ilustrará con *Power point*.

¹ Antropólogo (UBA-CONICET-INAPL)

El documento expuesto. Comentarios en torno a la muestra “Fotos en el cuerpo. Fotografía, memoria y archivos” (2010)

Introducción

El uso de la fotografía ha sido un recurso sostenido en el proceso de *Memoria, Verdad y Justicia* abierto en la Argentina desde los primeros reclamos en contra del accionar del Terrorismo de Estado de la última dictadura militar. Hasta la actualidad, esas imágenes han participado en las expresiones públicas emblemáticas de ese movimiento que son las marchas en la Plaza de Mayo y otras tomas similares del espacio público. La fotografía fue objeto también de producciones artísticas centradas en la temática, de causas judiciales, de la simbolización de ex centros clandestinos de detención, memoriales o monumentos alegóricos. Asimismo, los *archivos de memoria* han realizado compilaciones fotográficas y operaciones específicas no solo de conservación y guarda sino también de difusión. En la última década el lugar de la fotografía en torno a la figura del *desaparecido* fue abordado por investigaciones desde las ciencias sociales y otras disciplinas.

Desde entonces, se sucedieron diversas aproximaciones sobre el fenómeno como por ejemplo Déotte, (2000); Richard (2000); da Silva Catela (2001, 2009, 2010), Taylor (2003), Strelczenia (2005), Duran (2006, 2008), Krenzel (2009), Fortuny (2010). Con todo, las primeras reflexiones en torno al lugar de esas imágenes fueron desarrolladas, de alguna manera, por la propia fotografía. En efecto, en la segunda mitad de la década de 1990 algunos fotógrafos prestaron especial atención a la fotografía del *desaparecido* ubicándola en el centro mismo de sus obras ingresándolas así al campo artístico y politizándolo con esa presencia singular. Estas acciones expandían una zona gris difícil de clasificar, ni estrictamente arte, ni acotadamente política. Los viejos retratos de *desaparecidos* eran ahora, en esas obras, retratos de retratos, mientras que sus autores, además de fotógrafos eran familiares de esos mismos desaparecidos y/o activos participantes en el movimiento de Derechos Humanos. La serie “Los hijos. Tucumán veinte años después” (1996) de Julio Pantoja; “La buena memoria” de Marcelo Brodski (1997) y “Arqueología de la ausencia” (2000) de Lucila Quieto son trabajos emblemáticos en ese sentido. En todos los casos se muestran archivos que han sido desempolvados, por decirlo así. En ellos el rescate de la foto antigua se expresa al mismo tiempo como su registro y difusión. Se expone el documento y explicitándose la acción de difundirlo. La dimensión reflexiva de estas obras recae así sobre un archivo familiar que ha sido intervenido por el fotógrafo en una escena de apertura y disseminación. Este tipo de acción fotográfica continua hasta el presente con trabajos como “Fotos tuyas” (2006) de Inés Ulanovsky, “Ausencias” (2007) de Gerardo Germano, “Imágenes de la Memoria” (2009) de Gerardo dell Oro y “Pozo de Aire” (2010), de Guadalupe Gaona.

Con la exposición fotográfica de la foto del *desaparecido*, es decir, con la foto de esos viejos retratos de familia se realiza una acción simbólica inversa a la de la guarda. El archivo privado se abre allí tres veces: ante el familiar que lo expone, ante el fotógrafo que

registra esa escena y ante el espectador que observa la obra. El juego de amplificación es también de comunicación entre el espacio privado y público. En ese paso las historias privadas se transforman en trayectorias sociales y las imágenes de los individuos, sin perder su particularismo, se expanden en una alegoría del trauma social pues el *archivo privado* interpela al *archivo público*. Un gesto que las Madres de Plaza de Mayo ya habían instituido en sus marchas era replicado, aunque con otras formas, por los fotógrafos y artistas.

En 2008, con el proyecto UBACyT “Fotografía, memoria y archivos”² nos propusimos realizar un abordaje sobre la temática con un énfasis especial en la relación entre estos tres elementos intentando reparar en un sistema de reenvíos que, considerábamos, estaba operando entre ellos. La relación entre fotografía y memoria, con disímiles perspectivas, había sido explorada en la mayoría de los trabajos anteriormente citados. Supusimos que el agregado del *problema archivo* a esa relación nos permitía incorporar a la vez un caso teórico y un proceso empírico. Me refiero a algunas líneas conceptuales en torno al archivo que se desarrollan desde 1960 aproximadamente (Levi-Strauss 1962, Foucault 1969, Derridá 1997, Steedmann 2001, Ricoeur, 2000, Taylor 2003, Spieker 2008, Stoler 2008), y también observar la inclusión y diversificación de *archivos de memoria* que se habían sumado decididamente a la escena del proceso de *Memoria, Verdad y Justicia* creados por los mismos organismos de Derechos Humanos u emprendimientos asociados o incluso del Estado. Archivos producidos, por ejemplo, por Madres de Plaza de Mayo, Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, Abuelas de Plaza de Mayo, Memoria Abierta, Archivo Nacional de la Memoria, Instituto Espacio para la Memoria (IEM), entre muchas otras iniciativas de recopilación y guarda documental³. Dentro de este *movimientos de archivos* podría también sumarse la aparición de diferentes *archivos de la represión* desclasificados (da Silva Catela y Jelin 2002). En resumen, lo que nos propusimos específicamente fué trabajar con la articulación de estos dos elementos (la fotografía y el archivo) en relación a dicho proceso.

En 2010 concluimos nuestro recorrido con la muestra “Fotos en el Cuerpo. Fotografía, Memoria y Archivos” que reunió fotos históricas de las instalaciones de Archivo General de la Nación (AGN) junto a obras de los artistas arriba mencionados (con excepción del trabajo Gerardo Germano). A ellos se sumaron con obras particulares Hugo Aveta, Eduardo Molinari y Pablo Garber. Asimismo participaron tres *archivos de memoria*: Abuelas de Plaza de Mayo, Memoria Abierta y el IEM. Vinculado a este último, contamos con la participación de Víctor Bastera, sobreviviente, ex detenido-desaparecido en la ESMA que había rescatado secretamente un importante grupo de fotografías de represores y de secuestrados en ese lugar (ver Brodsky 2005, Memoria Anual-IEM 2007).

²Proyecto Ubacyt S445. Fotografía, memoria y archivos. Políticas y poéticas de la mirada nacionalitaria”. Facultad de Cs. Sociales (UBA). Director: Dr. Carlos Masotta. Integrantes: Lic Liliana Bustos, Lic. María José Fernández, Lic. Mariano Gallego, Lic. Paula Lasalle, Lic. Daniela Zampieri, María Julia Cardinal, Vanesa Rolón.

³ Algunas publicaciones específicas de estos archivos son “Cuaderno de la Memoria 2: Archivo Documental” IEM (2008), I y II Encuentro Regional de Archivos y Derechos Humanos, Memoria Abierta (2007 y 2008); Abuelas de Plaza de Mayo. Fotografías de 30 años en lucha, APM (2007)

Como puede notarse, desde el nombre que elegimos para la exposición, la figura del *desaparecido* no fue la convocante sino el mismo uso que la fotografía había adquirido como acto reflexivo en ese traslado desde el archivo personal a la plaza pública. Creemos que la recurrencia de ese traslado en la Argentina ha creado un lugar que, desde la mención de la historia reciente, interpela a todo el pasado nacional, pues su pregunta se inscribe como un documento irredento o un archivo sin locación, exponiendo una marca ominosa del cuerpo social.

Poses y gestos de archivo

Con “Fotos en el cuerpo” nos propusimos confrontar la pose solemne del Estado como archivo, con el gesto de reclamo que portaba la foto del desaparecido en la plaza pública. Es decir, la pose de autoridad sobre la custodia de la información pública que se expande a su vez en torno del relato de origen de la nación con un acto de impugnación a esa autoridad y sus formas.

Entre 2008 y 2009 realizamos una serie de observaciones y relevamientos en el Archivo General de la Nación (AGN). Sabíamos de la relevancia de la institución en relación al conocimiento histórico del pasado nacional, pero lo que orientaba nuestra búsqueda no eran datos precisos sobre ese pasado sino algunos aspectos del significado de esa institución. Intentamos entonces una mirada etnográfica sobre sus instalaciones junto con algunas búsquedas en su fototeca. Vanesa Rolón y Daniela Zampieri, integrantes del proyecto, hallaron en ese repositorio una colección de fotografías que para nuestro trabajo fueron de especial valor. Se trataba de más de 100 imágenes que mostraban diferentes aspectos del mismo AGN. Muchos de sus espacios, estanterías, rituales de inauguraciones, acciones de destrucción documental, escenas de consulta y de guarda. La fototeca preservaba una memoria que la misma institución había creado desde su primera locación en la calle Balcarce, a metros de la Plaza de Mayo y la casa de Gobierno a principios del siglo XX. Muchas de las fotografías mostraban escenas de consulta y guarda que habían sido tomadas entre las décadas de 1940 y 1960 aproximadamente. En ellas, el fotógrafo había hecho posar a los empleados e investigadores y ese tipo de escenas delataban un discurso institucional, en este caso una *pose de archivo*. Esas poses además de describir los actos burocráticos de consulta, conservación, guarda y clasificación, hacen del archivo un espacio solemne. Otro grupo de imágenes mostraba los laberintos infinitos de estantes y expedientes. Entre ellas se repetían un par de fotos con un repositorio especial, una urna sobre un pedestal de mármol negro que contenía el texto original del Himno Nacional. La obra del escultor Tasso y Nadal (1852-1935), está coronada por dos alegorías femeninas que sostienen un escudo argentino. En el contexto de las fotos de las diferentes instalaciones y mobiliarios del AGN, la imagen de la urna era un registro entre otros. Sin embargo, la urna no es un estante más. La urna hace del documento una reliquia y comparte con ella su sacralidad. Puede pensarse como una metáfora de las funciones simbólicas del archivo que nos interesaba observar.

Los archivos se encargan de preservar documentos y, a la vez, establecer un tipo de lazo con el pasado. La urna muestra que el archivo no es solo un depósito y que, además de la historia, los problemas de conservación y la burocracia, es un espacio en donde se dirime algo de la memoria colectiva. Desde esta perspectiva, la urna del himno parece más significativa que el documento que contiene, ya que es símbolo de la guarda misma y de la

autoridad que esta implica. Ya no son solo los documentos sino el pasado, su posesión y custodia los que crean una *pose de archivo*, donde la autoridad de un *relato de origen* se confunde con quien lo atesora. En este caso el Estado.

Las primeras rondas de las Madres en la Plaza de Mayo exigían al gobierno de la dictadura información sobre sus familiares desaparecidos y con ese reclamo, incidían en un punto neurálgico del mismo accionar del terrorismo de Estado que fue precisamente su clandestinidad: el ocultamiento de información, el operativo nocturno, el negacionismo, el silencio y el secreto. El sistema represivo supo ocultarse y difundir cínicamente su secreto con la solemnidad de la ritualidad de Estado que los militares, con sus propias ceremonias, a su vez magnificaron. La conferencia que dio Videla a la prensa ante la Comisión de la OEA en 1979 fue un caso elocuente.

Ante la pose de autoridad que oculta información y guarda el secreto, esas mujeres que comenzaban a manifestar repetían un gesto ante las cámaras del periodismo: algunas de ellas empuñaban la foto de su familiar desaparecido. Ese gesto se dirigía a los poderes del Estado y se diseminaba en el campo de la opinión pública por los medios de comunicación. Al mismo tiempo, su repetición regular en la Plaza de Mayo intervenía, con esa ocupación, el discurso de la nacionalidad, pues ese sitio es el principal espacio ritual evocativo y centro simbólico de aquel discurso.

La foto empuñada actuaba como un gesto imperativo antes que evocativo, que pareció reflejarse en la consigna “*ahora, ahora*, resulta indispensable: aparición con vida y castigo a los culpables” que se gritaba en las marchas de los primeros años de la apertura democrática. Además, esas primeras fotos en la mano, preanunciaban a la pancarta donde el retrato fue inscripto posteriormente. La foto empuñada fue un *gesto de archivo*, ya no pose, sino acción a la vez coyuntural y ritual. En la plaza adquiría un nuevo poder al inscribirse en ese entorno junto al cuerpo que así la sujetaba. Se trataba de un *gesto de archivo*, pues la foto familiar se esgrimía como un documento probatorio antes que como la imagen evocadora del álbum familiar de donde provenía. Y esta transformación era una desclasificación. De alguna forma, ese gesto condujo del archivo familiar a otro que, inscripto ahora en el espacio público que se reclasificaba en un nuevo archivo ambulante y colectivo. Conformado como un álbum ritual, era expuesto en ese espacio, representando retratos individuales y, con todos ellos, un cuerpo compacto y móvil.

El *gesto de archivo* que reclamaba en un primer momento por la vida de *un* desaparecido y luego por su memoria, al mismo tiempo creaba *la foto del desaparecido* como un colectivo. Dicho de otra forma, creaba una alegría.

Para el ingreso a la muestra “Fotos en el cuerpo” dispusimos en una vitrina dos imágenes que confrontaban aquellas poses y estos gestos. Una imagen ampliada de la urna del himno junto a una fotografía de prensa donde una Madre de Plaza de Mayo esgrime la foto del desaparecido ante las armas de un cordón policial.

No me detendré especialmente en la descripción pormenorizada de “Fotos en el cuerpo” y de las obras que participaron (ellas serán mostradas en las imágenes que acompañen la exposición de este trabajo). Las series de Lucía Quieto, Inés Ulanovsky y Julio Pantoja ya han sido abordadas exhaustivamente por trabajos anteriores (Strelczenia, 2005, Durán 2006 y 2008), Fortuny 2010). La muestra se completó con trabajos más recientes. Un tríptico de Gerardo dell Oro que mostraba tres fotos de su serie “Imágenes de la Memoria” (2009) y

una fotografía de Guadalupe Gaona que acompañaba su libro “Pozo de Aire” (2010). Sobre estos trabajos agregaré que en todos los casos se trata de ejercicios de metaimagen, es decir, de una imagen que registra otra (Alessandria 1996). Se trata de una reflexión visual sobre el mundo mismo de las imágenes que, en las obras citadas, toman a la foto del *desaparecido* como centro y el mismo ejercicio de su rescate del archivo familiar. Es una metaimagen que insiste con esa acción. Diferentes familiares posan ante la cámara con sus antiguas fotos. Pero hay allí también una recurrencia de los fotógrafos a desplazarlas del lugar evocativo, melancólico o de duelo, del espacio de la casa o el álbum familiar. Si bien en todos los casos se recrean escenas en esos ámbitos, su serialización y exposición pública los reconduce fuera de allí, hacia una acción de interpelación. Como si las *poses de archivo* fueran inscriptas en el *gesto de archivo* mencionado.

Con los fotos “Cuerpos”, “Habeas Corpus” y “El expediente de Nando”, Marcelo Brodsky muestra solo expedientes de las causas pertenecientes al Juicio a la Juntas militares (1984) conduce por otro camino también al lugar social de los archivos.

“Calle 30 N1134”, la foto de Hugo Aveta se refiere a la casa que fue destruida por las fuerzas policiales y militares en 1976 en la Ciudad de la Plata donde murieron cinco personas y se secuestró a la beba Anahí Mariani. Aveta reconstruyó la imagen de esa casa con una maqueta en un juego singular de escalas que confunde, por su realismo, con una toma directa evidenciando igualmente, señala ese montaje. El ejercicio estético remite nuevamente, como una metaimagen, al lugar del documento y del crimen.

Por su parte Eudardo Molinari realizó la intervención de un viejo ropero con láminas y documentos de su “Archivo Caminante”. En diferentes vitrinas, Abuelas de Plaza de Mayo y Memoria Abierta mostraron materiales propios y contaron además con fotografías de sus archivos tomadas por Pablo Garber. Finalmente en otra vitrina con publicaciones del IEM se expuso ampliada una de las fotos rescatadas de la ESMA por Victor Bastera.

Un monumento de fotos

La fotografía en sí misma es un *archivo*. Desarrolla una técnica de producción de imágenes realistas sobre el mundo que, al compilar información, inmediatamente deviene en clasificaciones y guardas específicas: álbumes familiares, atlas raciales, archivos criminológicos y hospitalarios. El auge de todos ellos hacia fines del siglo XIX y primeras décadas del XX permiten observar a la fotografía como un componente relevante en el desarrollo y a la vez control de la sociedad burguesa en su extensión, desde el afianzamiento de las relaciones privadas hasta la organización institucional y estatal. La clasificación de la fotografía la vuelve un expediente y la convierte en un documento. La centralidad otorgada al registro del cuerpo y del rostro en esos archivos fotográficos señala la atención depositada en una coreografía de poses diversas donde la sociedad encontraba un doble y una alegoría de sí. Es decir, la figura de un cuerpo humano que encarna a la sociedad misma ajustándola a un lazo comunitario dispuesto en la marca de su pose y rasgos culturales. En este sentido, la correspondencia de la aparición de la fotografía con la fiebre alegórica (monumentos, representaciones teatrales, iconografía, simbología patria) que vivió occidente en su etapa de modernización y establecimiento de sus estados nacionales, lejos de ser casual, parece operar en la misma dirección.

Para la Argentina un hecho singular en ese proceso de alegorización fue sin duda la modificación que sufrió la original pirámide de mayo con su centralización en el perímetro de la plaza homónima y el establecimiento en su cumbre en 1856 de la famosa estatua del francés Joseph Dubourdieu que se conserva hasta la actualidad. Asociada generalmente con la libertad o la república, se

trata de la efigie de la griega Atenea aunque el escudo que porta ya no lleva la figura protectora de la medusa sino el emblema argentino. Para el centenario patrio de 1910 muchos estudios fotográficos realizaban retratos femeninos que montaban cuidadosamente sobre cartones con la alegoría nacional que reservaba el rostro en blanco, para sobre él, pegar el retrato. Así, los álbumes que atesoraban las familias de clase media y alta podían incorporar a su saga familiar a algunas de sus integrantes corporizadas como la patria misma. Sobre lo difundido del uso de ese tipo de iconografía podríamos abundar con más datos en torno a la pintura, la escultura los actos escolares, la prensa, los sellos postales o los diseños del monedas y billetes, pero para este trabajo basta solo con esta cita. Lo que quiero resaltar es en primer lugar que, la función alegorizante que posee el retrato en su vínculo con el desarrollo de los discursos de la nacionalidad y que el movimiento de derechos humanos en la Argentina, con sus performaces públicas y con las fotos de los desaparecidos ha intervenido decididamente en esa tónica.

En enero de 2006, al cumplirse el 25 aniversario de la llamada “Marcha de la Resistencia” de las Madres de Plaza de Mayo, la pirámide fue rodeada con una abigarrada capa de fotos de desaparecidos que cubrían el monumento desde los pies de la antigua estatua. En torno a ella se cumplieron las 24 horas ininterrumpidas de rondas que caracterizan la forma ritual emblemática establecida por las Madres desde los primeros actos de reclamo durante la dictadura. No era la primera vez que se recurría a un *mural* de retratos de desaparecidos. Por ejemplo, desde los años anteriores se usa la larga bandera azul con esos retratos que se hace desfilar de la mano de los manifestantes. Pero en 2006, los retratos asociados de esa forma al monumento centro simbólico de la nación se pareció a la consumación de la inscripción del cuerpo de los *desaparecidos* en el cuerpo alegorizado de la nación. Un proceso que se había abierto con el gesto fundante de algunas Madres esgrimiendo una pequeña foto de su hijo u otro desaparecido en las primeras marchas, ahora adoptaba la forma del monumento central del espacio que ocupaba la performance pues se había diseminado de tal manera, que ya no solo representaban a un individuo secuestrado por la política terrorista del Estado, sino también a un sujeto colectivo que se reunía en torno suyo. Un eslabón potente en ese proceso fue sin duda el llamado “Siluetazo” de 1983 y otras acciones estéticas similares posteriores (ver Longoni y Bruzzone 2008). En ellas, la silueta era dibujada en tamaño natural tomada del contorno del cuerpo del manifestante para representar el cuerpo del *desaparecido* para finalmente pegar esos dibujos en el espacio público, en especial de la Plaza de Mayo. El primer “Siluetazo” se realizó en la III Marcha de la Resistencia con el objetivo de producir tantas siluetas como desaparecidos: 30000. Más de veinte años después, en el mismo contexto ritual, miles de fotografías producían el mismo efecto cuantificador pero ahora concentradas alrededor de la monumento de la pirámide.

La acumulación de imágenes (y de información) fue posible por una *acción de archivo* propia del mismo movimiento de Derechos Humanos que supo rescatar, compilar e identificar miles de fotografías. Con todo, esta acción es singular pues al mismo tiempo que clasifica y guarda, difunde e interviene en el espacio público.

Para caracterizar este tipo especial de acción tomaré la expresión con que el artista Eduardo Molinari bautizó una de sus obras: *Archivo Caminante*. Casi un oxímoron pues el archivo requiere de estabilidad, es documento y a la vez domicilio de guarda. *Detiene* el pasado para su consulta periódica. Es guarda y ley sobre el pasado en una locación de custodia. El movimiento de Derechos Humanos en la Argentina respondió a la escena de impunidad como un *archivo caminante* que al tiempo que se extendía por el territorio del país o se

desplazaba en su acto ritual en torno a la pirámide, recogía y al mismo tiempo exponía públicamente los documentos que denunciaban el crimen del Estado.

“Soy la fotografía de un desaparecido”. Comentario final.

Este verso de “Latinoamérica”, una reciente canción del grupo Calle 13, resume el efecto alegórico desarrollado por la foto del *desaparecido* que hemos comentado arriba: su corporización e incluso, en este caso, como una alegoría de otra alegoría.

El recurso a la alegoría como marca característica de la escritura ficcional de la posdictadura en el cono sur ha sido especial objeto de análisis (Avelar 2000). No es extraña esta forma de significación si se tiene en cuenta sus estrechos vínculos con la memoria y la producción de tiempo social (Benjamin 1990). Angus Fletcher (2002) señaló en la etimología del término alegoría, la unión de las nociones de lo dicho indirectamente y lo público (*allos* y *agoreuein*; otro y hablar en la asamblea o plaza). Ambos sentidos asociados nos sirven para acentuar el carácter estratégico y político de esta práctica. Me interesa señalar, en relación a nuestro caso, el lugar especial que la misma reserva al cuerpo en el campo de la imagen. En efecto, la forma visual tradicional de la alegoría encarna en un cuerpo que porta atributos que lo singularizan tales como el gorro frigio, la bandera y el fusil en “La libertad guiando al pueblo” de Delacroix. Pero el cuerpo alegórico, en su intervención política se yergue como metáfora de un ente colectivo, de un cuerpo social que habla a través suyo. ¿Qué tipo de alegoría crea el cuerpo que empuña la foto del *desaparecido*; qué no la mira sino que la expone, que interpela impulsando una imagen del pasado hacia adelante?

Con la muestra “Fotos en el cuerpo” intentamos realizar estos señalamientos que, de alguna forma, entendimos, ya estaba operando en el uso de esas fotografías a lo largo de los últimos 30 años.

Bibliografía

- Adelber, A. 2000 *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio.
- Alessandria, J. 1996. *Imagen y Metaimagen*. (Buenos Aires: EUDEBA)
- Benjamin, W. 1990 (1928). *El origen del drama barroco alemán*. (Madrid: Taurus).
- da Silva Catela, L. 2001 *No habrá flores en la tumba del pasado*. La Plata: Al Margen.
- 2009 “Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en la Argentina” en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (comp) *El pasado que miramos*. (Buenos Aires: Paidós).
- 2010 “Hacer visible lo clandestino. Fotografía y video frente a la experiencia concentracionaria” en da Silva Catela et al, *Fotografía e Identidad*. (Buenos Aires: Trilce)
- da Silva Catela, L. y E. Jelin 2002. *Los Archivos de la represión: Documentos, Memoria y verdad*. (Buenos Aires: Siglo XXI).
- Déotte, J. L. 2000 “El arte en la era de la desaparición” en Richard, Nelly (Ed) *Políticas y Estéticas de la Memoria*. (Santiago: Cuarto Propio).
- Derrida, J. 1997 *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*.(Madrid: Trota).
- Duran, V 2006 “Fotografías y desaparecidos: ausencias presentes” en Cuadernos de Antropología Social, núm. 24, pp. 131-144. (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires) .

- 2008 “Representaciones de la ausencia. Memoria e identidad en las artes visuales” en Arfuch, L. y Catanzaro G. (comp) *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*. (Buenos Aires: Prometeo).
- Fletcher, A. 2002 (1964). *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. (Madrid: Akal).
- Foucault, M 1996 (1969) *La arqueología del saber*. (Buenos Aires: Siglo XXI)
- Fortuny, N. 2011. “Cajas chinas. La foto dentro de la foto o la foto como cosa” en Revista Chilena de Antropología Visual, 17. <http://www.antropologiavisual.cl/index.htm>
- Krenzel, E. 2009 “Las fotografías del *Nunca Más*: Verdad y prueba jurídica de las desapariciones” en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (comp) *El pasado que miramos*. (Buenos Aires: Paidós).
- Levi-Strauss 1970 (1962) *El Pensamiento salvaje*. (México: FCE).
- Longoni, A. y Gustavo Bruzzone (comp) 2008 *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ricoeur, P. 2004 (2000) *La memoria, la historia el olvido*. (Buenos Aires: FCE)
- Richard, N. 2000 “Imagen-recuerdo y borraduras” en Richard, Nelly (Ed) *Políticas y Estéticas de la Memoria*. (Santiago: Cuarto Propio).
- Strelczenia, M. 2005 “Fotografía y memoria: la escena ausente” en Ojos Cruelles año 1nº 1. (Buenos Aires: Imago Mundi)
- Sekula, A. 2003 “El cuerpo y el archivo” en Picazo Calvo, Gloria y Jorge Ribalta Delgado (comp). *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Spieker, S. 2008 *The big Archive. Art form bureaucracy*. (Massachusetts: MIT Press).
- Stedman, C. 2001 *Dust. The archive and cultural history*. (New Jersey: Rutgers University Press).
- Stoler, A. 2009 *Along the archival grain. Epistemic anxieties and colonial common sense*. Princeton University Press.
- Taylor, D. 2003. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. (Duke University Press).