

FOTOGRAFIA, MEMÒRIA I CREATIVITAT. LA IMATGE FOTOGRÀFICA I EL TREBALL DE DOL EN ESDEVENIMENTS TRAUMÀTICS

Xavier Antich
Universitat de Girona

«Que avui sobrin imatges i correm el risc d'ofegar-nos-hi no pot defugir el problema invers. La saturació visual ens obliga també i sobretot a reflexionar sobre les imatges que falten: les imatges que mai no han existit, les que han existit però ja no estan disponibles, les que s'han enfrontat a obstacles insalvables per existir, les que la nostra memòria col·lectiva no ha conservat, les que han estat prohibides o censurades [...]»

Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía* (2016).

Parc de la Memòria, davant del Riu de la Plata, Buenos Aires. Des de la riba es pot veure, a setanta metres de distància, dreçant-se per sobre de les aigües, la figura inquietant, construïda en acer, del que de lluny sembla un adolescent. Ens dona l'esquena i, per tant, des de la riba, no és possible veure-li el rostre. És una escultura de Claudia Fontes, i es titula *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*. Sembla l'aparició d'un espectre, sorgit de les aigües, que tanmateix es resisteix a desaparèixer i s'hi ha quedat plantat, allí. Pablo Míguez tenia catorze anys quan va ser segrestat amb la seva mare, una matinada de maig de 1977, per la policia militar de la dictadura argentina. El van portar a El Vesubio i, després, a la sinistra ESMA (Escuela Superior de Mecánica de la Armada), el centre de detenció, tortura i assassinat utilitzat per la Junta Militar des del cop d'estat, l'any 1976, fins al 1983. En aquestes instal·lacions, Pablo Míguez va ser torturat davant de la seva mare i, després, assassinat i fet desaparèixer. I així va quedar, «desaparegut», amb un eufemisme que recorda que, des del punt de vista jurídic, no és viu ni mort, sinó que, simplement, no hi és. Ja no hi és. *Desaparegut*. En realitat, el mateix, com és prou conegut, va passar amb milers de persones, entre catorze i trenta mil.

«Les dades oficials calculen en 14.000 els desapareguts o morts; els organismes de drets humans en calculen uns 30.000. Hi va haver uns 10.000 presoners polítics i prop de 300.000 exiliats. També, uns 300 adolescents desapareguts i uns 500 nens van ser segrestats amb els seus pares i robats pels mili-

RESUM

El problema de la memoria y el recuerdo, después de sucesos traumáticos colectivos, como las guerras y las dictaduras, con todos sus fenómenos asociados, caracteriza alguno de los debates más urgentes del mundo contemporáneo. Afectan, individualmente y colectivamente, al debate sobre el pasado, el presente y el futuro. En este contexto, la imagen fotográfica se ha revelado como un dispositivo, especialmente pertinente, para abordar cuestiones que tienen que ver con el olvido y también, con la incomodidad de relacionarse con un pasado que, por sus efectos, continua operando en el presente y condicionando el futuro. La conferencia abordará algunos trabajos fotográficos concretos, de dimensión global, surgidos en contextos que abordan, de manera crítica, algunos traumas del pasado.

SUMMARY

The problem of memory and reminiscences, after collective traumatic events like wars and dictatorships –and all its related phenomena– marks some of the most urgent discussions in the contemporary world. These affect, individually and collectively, the debate about the past, present and future. In this context, the photographic image has revealed itself as a means, particularly relevant, to address issues that have to do with oblivion and also with the inconvenience of engaging with a past that, due to its effects, continues to operate on the present and influencing the future. The conference will address some specific photographic works, of global dimension, which emerged in contexts that deal critically with some of the traumas of the past.



© Claudia Fontes

tars després de néixer en els centres de detenció».¹ El cop militar del 24 de març de 1976 va instal·lar a l'Argentina, com a mètode, el terrorisme d'estat sistemàtic i institucional, practicat entre 1976 i 1983: en les instal·lacions de 520 camps clandestins de detenció es van torturar, assassinar i fer desaparèixer milers de persones, sobre el nombre de les quals, com acabem de recordar, encara no hi ha acord, i a les quals s'havia desproveït de les mínimes garanties jurídiques que constitueixen la base elemental d'un estat de dret.

Desapareguts. Per què *desapareguts*? Com va dir el 1979 Jorge Rafael Videla, el general president de l'Argentina de la Junta Militar, «mentre sigui desaparegut, no pot tenir cap tractament especial, és una incògnita, és un desaparegut, no té entitat, no hi és, ni mort ni viu, està desaparegut».² El cinisme de la dictadura pretenia que, si no hi havia mort, tampoc no hi havia crim ni, en conseqüència, criminals. Sense el cos del delictes, no hi ha delictes, o aquest no pot passar de la fase de simple hipòtesi judicial. Assassinat sense proves, doncs, perquè el mateix cos del delictes no hi és, perquè s'ha fet desaparèixer. D'altra banda, tampoc no hi ha fotografies de les tortures que s'hi van perpetrar, ni, per descomptat, dels procediments amb què es van fer desaparèixer els detinguts. «Cap fotografia ens il·lustra sobre la repressió i les seves víctimes.»³ Per això, la figura del desaparegut confronta

ta les imatges amb una situació límit, radical. Com es pot representar allò del qual no hi ha imatge? I no és que no n'hi hagi per negligència, sinó perquè la mateixa política dels assassinats d'estat es basava en un radical esborrament de totes les traces. Guido Indij ha parlat, així, de «la impossibilitat de representació de la mort en la figura del desaparegut».⁴

L'escultura de Claudia Fontes no és, parlant en sentit estricte, una *representació* de Pablo Míguez, sinó, com assenyalava el títol, una *reconstrucció* del seu retrat. Un retrat sense rostre, o amb un rostre, en qualsevol cas, que nosaltres, els vius, en aquest costat de la riba del Riu de la Plata no podem veure. L'obra de Fontes no és un treball de substitució. No és, tampoc, una mera rememoració, perquè el record del desaparegut no es pot invocar ni convocar d'una manera banal, restituint-lo i restituint-li el rostre, com si res no hagués passat, com si es pogués retornar identitat al cos del desaparegut en un acte, mai no reconegut, de violència d'estat. Al contrari: el treball de Fontes es basa en el record d'un oblit, la memòria d'un esborrament, la imatge que treballa a sobre de l'absència d'imatge, excavant en la mateixa absència i fent emergir, en tota la seva duresa, en una llunyania que no es deixa apropar ni apropiat, un buit, una absència. No és una restitució ni pot ser-ho. Tampoc un simple monument de rememoració. És una marca de l'oblit, la traça d'un esborrament de la història, el testimoni d'un crim injustificable i, com diria Vladimir Jankelevitch, *imperdonable*.⁵ No permet de veure el que ja no hi és. Al contrari: l'escultura mostra aquesta impossibilitat. *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez* és, en aquest sentit, una ferida oberta, sense cicatritzar.

Andreas Huyssen, a propòsit del debat sobre la memòria de les violacions dels drets humans en les dictadures d'Argentina, Xile i altres països llatinoamericans, es preguntava: «Pot l'oblit obrir l'espai per a la reconciliació nacional? Admet el trauma una representació artística? Quin és el paper que juguen les obres d'art en els processos públics que travessen una memòria nacional traumàtica?».⁶ Qualsevol debat sobre la imatge o la fotografia, la memòria i la creativitat remet, per força, a «l'Holocaust com a *tropos* universal del trauma històric».⁷ I no és estrany, perquè l'esdeveniment històric de l'extermini nazi planteja d'una manera radical la problemàtica dels límits de la representació en aquell

1. Seoane, Maria. «El golpe del 76». Dins: Brodsky, Marcelo (ed.). *Memoria en construcción: El debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2005, p. 67.

2. Aquestes declaracions de Videla es poden escoltar a diversos portals d'Internet, com per exemple a: <<https://www.youtube.com/watch?v=3AIUCjKOJuc>> [Consulta: 10 de setembre de 2016].

3. Pigna, Felipe. «La historia de todos». Dins: *Memoria en construcción*, p. 63.

4. Indij, Guido. «Nota del editor». Dins: *Memoria en construcción*, p. 43.

5. Sobre l'ús del terme, cfr. Jankélévitch, Vladimir. *L'imprescriptible: Pardonner? Dans l'honneur et la dignité*. París: Éditions du Seuil, 1986.

6. Huyssen, Andreas. «El arte mnemónico de Marcelo Brodsky». Dins: Brodsky, Marcelo. *Nexo: Un ensayo fotográfico*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2001, p. 9.

7. Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Mèxic: FCE, 2001, p. 17.

esdeveniment del qual no resten testimonis visuals. Són dos els problemes que l'extermini nazi va llegar a la cultura visual del nostre temps.

En primer lloc, la dificultat de les imatges per mostrar l'horror, un fenomen correlatiu de la dificultat, hom s'atreveiria a dir que antropològica, de mirar l'horror (directament o indirectament). El maig de 1945, la revista *Life* va publicar un reportatge estremidor amb el títol d'«Atrocitats».⁸ S'hi mostraven algunes imatges que Margaret Bourke-White i altres fotògrafs de la revista havien fet als camps de concentració nazis de Buchenwald i Bergen-Belsen, quan hi havien entrat amb les tropes del general Patton que acabaven d'alliberar-los. Van ser algunes de les primeres fotografies que el món va veure de l'horror dels camps de concentració nazis. Les imatges mostraven els cossos famèlics dels deportats sobrevivents, amb només pell a sobre dels ossos. Els interiors dels barracots, amb vius espectrals de mirada perduda. Cadàvers afillerats al terra de l'esplanada de la revista. Soldats alemanys extraient cossos sense vida d'un amuntegament de cadàvers abandonats. Aquestes imatges van fer estremir el món. I, des d'aleshores, no hem deixat de veure-les, amb el mateix horror, la mateixa brutalitat que aleshores. Algunes d'aquelles fotografies no es van publicar i, en realitat, no es van poder veure fins dècades després. Una de les més dures mostra una filera de civils alemanys de Weimar, veïns del camp de Buchenwald, als quals les tropes aliades van forçar a caminar pel costat d'una pila de cadàvers amuntegats, alguns despullats. S'hi veu una noia jove que passa pel costat, gira el cap en direcció a una altra banda i es tapa els ulls, per no mirar. L'espontaneïtat del gest de rebuig, que la força a girar gairebé el cos en direcció contrària, és un vestigi, dolorós encara avui, de la presència en la realitat d'alguna cosa, fins aleshores inimaginable, que costa tant de mirar que la primera reacció consisteix a apartar literalment la mirada, a no voler veure. Hi ha, en primer lloc, dèiem, la dificultat de mirar l'horror, el rebuig a veure'l cara a cara.

Però, en segon lloc, hi ha el problema, m'atreveiria a dir que *fundacional* en la problemàtica de les fotografies del nostre temps, de l'absència d'imatges de l'extermini, una constatació històrica i positiva que, en els darrers anys, s'ha situat al centre d'una agra polèmica, de la qual es poden resseguir els trets essencials al llibre de George Didi-Huberman *Images malgré tout*,⁹ i que constitueix el detonant principal del monument cinematogràfic de Claude Lanzmann titulat



© Margaret Bourke-White

Shoah, una pel·lícula de nou hores i mitja de durada precedida d'onze anys de treball, tres-centes cinquanta hores de material filmat i muntada durant més de cinc anys. Absència d'imatges, dèiem, si exceptuem, com és conegut, les quatre fotografies que ens han pervingut del crematori V d'Auschwitz-Birkenau.¹⁰

Cal recordar una obvietat cada cop més coneguda. Les imatges que hem vist tants cops, en realitat, són les fotografies fetes i les imatges filmades en el moment de l'alliberament dels camps de concentració, el 1945. I els morts que no hem deixat de veure des d'aleshores són morts per diferents malalties, sobretot per diferents epidèmies de tifus, per la fam, per la desorganització del final de la guerra i per la crueltat darrera dels responsables dels camps. Això és el que hem vist: cadàvers i supervivents. Dels camps de concentració, dels *Lager*. Perquè als camps d'extermini (*Verichtungslager*), no hi havia ni cadàvers, ja que després d'assassinats eren eliminats, ni gairebé supervivents. I tampoc no hi ha, és clar, imatges de l'assassinat en massa a les anomenades *fàbriques de la mort*.

Com recorda Lanzmann a les seves memòries: «No hi ha ni una sola fotografia del camp d'extermini de Belzec, on vuit-cents mil jueus van morir asfixiats, ni una sola de Sobibor (dos-cents cinquanta mil morts), ni una sola de Chelmno (quatre-centes mil víctimes dels camions de gas). De Treblinka (sis-centes mil) es conserva només la imatge llunyana d'una excavadora. El cas d'Auschwitz [...] no és diferent en allò fonamental: existeixen nombroses fotografies d'abans de la mort [...], però cap fotografia de les lluites atroces per aconseguir una mica d'aire i respirar uns segons més

8. Cfr. «Atrocities». *Life Magazine*, vol. 18, núm. 19 (7 maig 1945), p. 32-37. També disponible en línia a: <<http://time.com/3638432/behind-the-picture-the-liberation-of-buchenwald-april-1945>> [Consulta: 15 de setembre de 2016].

9. Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

10. *Ibid.*, p. 28-35.

que van tenir lloc a les grans càmeres de gas de Birkenau, on tres mil persones, homes, dones i nens, eren asfixiats alhora». Cap imatge. Cap material d'arxiu.

Semblava el crim perfecte: en certa manera, amb aquesta destrucció de les proves, començant per l'absència planificada de les imatges del crim, era certificar que *allò* no havia existit mai. L'assassinat massiu a les cambres de gas. La incineració als forns crematoris. Més endavant, quan els forns eren insuficients, la crema dels cadàvers a cel obert. La sepultura en massa a les fosses. La reobertura de les sepultures, traient els cadàvers amb les mans. L'aixafament dels ossos grans, dels ossos dels peus, dels mal·lèols, aixafats amb maçons de fusta o amb pedres grosses. La pols i les cendres dins de les bosses, escampades pels camins, pels prats, pels barrancs, pels rius, pels llacs. No en quedava res. Cap rastre. Cap imatge. Per aquesta raó, Lanzmann va renunciar a recórrer a imatges d'arxiu, per insuficients respecte a «l'essencial: les cambres de gas, la mort a les cambres de gas, d'on ningú mai no havia tornat per contar el seu relat». I d'aquí neix l'impuls fonamental de *Shoah*: «La meua pel·lícula havia d'afrontar el darrer desafiament: suplir les imatges de la mort en les cambres de gas».¹¹ I ho va fer, com és conegut, recorrent al testimoni dels sobrevivents, botxins i víctimes.

No estranya, davant d'aquesta absència d'imatges de l'extermini, que bona part del treball de memòria des de les arts visuals, durant dècades, hagi renunciat a l'ús de la fotografia com a mitjà per ensenyar l'esdeveniment i hagi preferit explorar altres vies de naturalesa més conceptual que visual, en el que suposa, explícitament, el reconeixement de la dificultat de posar imatges o de treballar a sobre de les ja existents, tot i les seves deficiències i la seva mancança radical, per mostrar allò del qual no hi ha imatges. Només cal pensar, així, en un dels primers memorials instal·lats a la ciutat de Berlín, l'any 1967, per la Lliga dels Drets Humans, a l'estació de trens i metro de Wittenbergplatz: només un plafó, amb dotze noms, només els noms, de camps de concentració i d'extermini, encapçalats per una inscripció neutra («*Orte des Schreckens, die wir niemals vergessen dürfen*»), és a dir: «Llocs de terror que mai haurem d'oblidar», recorda encara avui el destí dels trens sense retorn que van sortir d'aquell lloc en direcció a una mort inevitable.¹² El mateix passa amb la *Biblioteca buida* (1995) de Micha Ullman a la Bebelplatz, enterrada davant de la Universitat Humboldt i només visible per un vidre arran de terra, que recorda la crema de llibres del 10 de

maig de 1933 per les Joventuts Hitlerianes.¹³ Es pot dir el mateix de la instal·lació de Christian Boltanski *La casa buida* (1990)¹⁴ a Grosse Hamburger Strasse, de les llambordes commemoratives del projecte *Stolpersteine* de Gunter Demnig¹⁵ o, és clar, del ja cèlebre Memorial als Jueus Europeus Assassinats (2005) de Peter Eisenman a la immensa esplanada que s'obre entre Postdamer Platz i la Porta de Brandenburg.¹⁶

En el segle de les imatges, fotogràfiques i filmiques, els desapareguts sota les dictadures llatinoamericanes, com l'Argentina, o els exterminats pels nazis, durant el Tercer Reich, constitueixen dos casos paradigmàtics, perquè confronten la representació amb una situació límit: com produir imatges que parlin d'un esdeveniment del qual, precisament, no n'hi ha, d'imatges.¹⁷ Les arts visuals, dèiem, han desenvolupat dispositius crítics en els dos casos, treballant a partir de les imatges que resten per fer parlar allò que, precisament, callen. Es tracta, fonamentalment, d'imatges dialèctiques (en el sentit que Walter Benjamin donava a aquesta expressió)¹⁸ que proven de deixar veure, a través d'imatges, allò que les imatges precisament van invisibilitzar: en cert sentit, es tracta d'un treball d'*anàmnese* que busca recordar excavant en el cor mateix de l'oblit. Són molts els casos que, en aquest àmbit, podríem convocar, però ens limitarem a un de sol, vinculat precisament a la problemàtica dels desapareguts de la dictadura argentina: el fenomen conegut com el *siluetazo*,¹⁹ que va començar el 21 de setembre de 1983 a Buenos Aires, en el context d'una Marxa de la Resistència, convocada per les Madres i els moviments de drets humans. De cop, sense que al principi

11. Lanzmann, Claude. *La liebre de la Patagonia*. Barcelona: Seix Barral, 2011, p. 417-418.

12. Cfr. Ben-Amos, Dan; Weissberg, Liliane (ed.). *Cultural memory and the construction of identity*. Detroit: Wayne State University Press, 1999, p. 45-48.

13. Young, James. «Memory, counter-memory, and the end of the monument». Dins: Hornstein, Shelley; Jacobowitz, Florence (ed.). *Image and remembrance: Representation and the Holocaust*. Bloomington - Indianapolis: Indiana University Press, 2003, p. 70.

14. Cfr. Ward, Simon. *Urban memory and visual culture in Berlin: Framing the asynchronous city 1957-2012*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016, p. 136-139.

15. Cfr. Imort, Michael. «Stumbling blocks. A decentralized memorial to Holocaust victims». Dins: Niven, Bill; Paver, Chloe (ed.). *Memorialization in Germany since 1945*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010, p. 233-242.

16. Cfr. *Materialen zum Denkmal für die ermordeten Juden Europas*. Berlín: Nicolai Verlag, 2005. I, per a la problemàtica que en va envoltar la realització: Traverso, Enzo. *Els usos del passat: Història, memòria, política*. València: Universitat de València, 2006.

17. Per a una anàlisi molt recent d'aquesta problemàtica, així com del treball *Ausencias* del fotògraf Gustavo Germano, al qual ens referirem més endavant, cfr. Monegal, Antonio. «Picturing absence: photography in the aftermath», *Journal of War & Cultural Studies*, vol. 9 (2016), p. 252-270. També disponible en línia a: <<http://www.tandfonline.com/eprint/5fRgNav7fGSvSKPwsWmT/full>> [Consulta: 15 de setembre de 2016].

18. Cfr. Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005, p. 465.

19. Cfr. Longoni, Ana; Bruzzone, Gustavo (ed.). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.



© Eduardo Gil

no se sabés gaire ben bé per què ni qui ho començava, van aparèixer centenars de cossos a escala humana, dibuixats en silueta sobre paper i enganxats en vertical sobre els edificis de la Plaza de Mayo i, després, a tot el terra. Experiència clau en la història de les articulacions entre pràctica artística i activisme polític, el *siluetazo* també és una proposta de producció visual participativa que s'enfrontava, precisament, a la invisibilització del cos produïda pel mateix crim, però també a la invisibilització del crim en l'amnèsia institucional i col·lectiva. Imatges, doncs, de cossos sense rostre, per suplir, com a forma de memòria i denúncia, els cossos dels desapareguts, als quals s'havia privat, en una mena de segona mort, de la seva pròpia imatge.

El cinema, per la seva banda, també ha explorat dispositius pròpiament fílmics per plasmar allò del que no resta testimoni visual: d'una banda, des de la perspectiva del cinema documental, com van fer, entre molts altres, Alain Resnais en *Nuit et Brouillard* (1955) o Claude Lanzmann en *Shoah* (1985), pel cas de l'extermini nazi, o Carmen Castillo en *La flaca Alejandra* (1994) o *Calle Santa Fe* (2007), en el context de la dictadura xilena; i de l'altra, des de la perspectiva de la ficció, com, tan recentment ha fet, i amb tant d'encert, László Nemes en *El fill de Saül* (2015).

Tanmateix, més enllà de les arts visuals i del cinema, ens interessa ara sobretot la resposta des de la pràctica fotogràfica, confrontada, com en el cas del cinema, a una mena de pecat original: en el segle de la fotografia i del cinema, ni l'una ni l'altre hi van ser, en aquests dos esdeveniments, dels més radicalment criminals del segle. Com es pot recordar a través de les imatges fotogràfiques aquests esdeveniments que van ser conscientment i sistemàticament privats de registre fotogràfic? Que no hi hagi fotografies, d'aquests esdeveniments, no és estrany, perquè, com recordava Roland Barthes, «la Fotografia sempre és un cant alternat de “Veieu?”, “Veges”, “Vet aquí”, assenyala amb

el dit un cert vis-a-vis», aspecte que determina el seu «llenguatge purament dític». I és que la «fotografia, en efecte, mai no es distingeix del seu referent (d'allò que representa), o almenys no se'n distingeix a l'acte o per a tothom». «Diríeu que la Fotografia duu sempre amb ella el seu referent, i que tots dos [...] estan adossats l'un a l'altre, membre a membre com el condemnat que encadenen a un cadàver en certs suplicis».²⁰ Per la seva remissió a la realitat representada en la imatge fotogràfica, la fotografia, almenys l'analògica, abans de la irrupció de la fotografia digital, és, per definició, una prova, en sentit fort, d'allò que ha passat, un indici de l'esdeveniment, el seu vestigi testimonial. I, per això, no estranya que l'absència d'imatges no sigui un error involuntari, sinó part constitutiva essencial de les polítiques de l'extermini, en el Tercer Reich, o del terrorisme d'estat en les dictadures llatinoamericanes: si no hi ha imatges és perquè explícitament es va decidir que no podien quedar proves d'allò que s'estava perpetrant. Cap prova. I, per descomptat, cap imatge. No estranya, en aquest sentit, que la restitució de la memòria amputada i del record extirpat, en la cultura visual, hagi anat, fonamentalment, a càrrec de les arts visuals, ja que precisament, com va escriure Marcelo Brodsky, «les arts visuals poden aportar una forma de reflexió qualitativament diferent de la mera narració dels fets històrics».²¹ Brodsky estava, també ell, allí mateix, en aquella mateixa riba, al Parc de la Memòria, el març de 2016, fent d'amfitrió del president dels Estats Units, Barack Obama, i del seu homòleg argentí, Mauricio Macri, que hi van anar a fer un acte de memòria, davant del mur amb els noms (sense imatge) de les víctimes del terrorisme d'estat, i a llançar flors on uns altres havien llençat cendres dels cossos torturats i assassi-

20. Barthes, Roland. *La càmera lúcida: Nota sobre la fotografia*. Palma: Lleonard Muntaner, 2007, p. 25-26.

21. Brodsky, Marcelo. *Ramona*, núm. 42 (2004). Cit. a *Memoria en construcció*, p. 207.

nats.²² En realitat, és de Marcelo Brodsky de qui volia parlar en aquest text. Però no encara.

Abans, ens cal precisar de manera clara dues qüestions que afecten la qüestió que estem abordant, ja des d'una perspectiva fotogràfica. Dues qüestions complementàries, que esdevenen dues preguntes especialment pertinents per a la problemàtica que pretenem plantejar. En primer lloc: com es pot treballar amb imatges fotogràfiques a partir precisament de l'absència de fotografies? Com podem fer emergir el record a partir de l'oblit planificat que ha devastat no només la memòria sinó, fins i tot, la possibilitat de restituir-la? I, en segon lloc, en una situació inversament radical a aquesta: com podem produir noves imatges quan la proliferació d'imatges *inadequades* pot acabar sepulcrant el mateix esdeveniment i sobretot la consciència del problema de la inexistència d'imatges. Començarem per aquest segon problema.

Gerhard Richter va ser un dels primers artistes a ser conscient, en la seva pràctica, d'un fenomen que, amb el temps, acabaria tenint una dimensió problemàtica molt punyent. La proliferació d'imatges fotogràfiques dels camps nazis, que havien commocionat l'opinió pública mundial, en la immediata postguerra, havien acabat formant part del dipòsit icònic cultural sota aquesta forma subtil de l'oblit que és el *déjà-vu*: l'efecte anestèsia de la mera repetició, sense avaluació crítica més enllà de la commoció informativa més immediata, en el moment de la seva aparició. Com és sabut, després del 1945, i passats els judicis de Nuremberg, quan aquestes imatges tindran la seva primera difusió, les imatges s'aniran repetint enmig, sí, d'una consciència generalitzada de la barbàrie comesa, però també, val a dir-ho, d'una necessitat global de passar pàgina. El mateix va passar, en cert sentit, amb la literatura testimonial: només cal recordar que una obra com *Se questo è un uomo...* de Primo Levi, publicada per primer cop l'any 1947 en una edició de 2.500 exemplars, aviat va caure en l'oblit gairebé ab-



© Gerhard Richter

solut fins als anys vuitanta,²³ quan, com va passar amb altres problemàtiques lligades a l'esdeveniment històric de l'extermini nazi, també en el cinema, per exemple, tornaran a ser d'actualitat, com un episodi encara no avaluat en la seva justa mesura, fora dels àmbits estrictament historiogràfics i erudits. Durant aquestes dècades, de manera anàloga, les imatges circularan més com a recordatori genèric i, en cert sentit, buit, que com a consciència latent d'una amenaça sempre present.

En aquest context de vacuïtat d'aquestes imatges, buides per reiteratives, i aleshores desproveïdes de la significació que ja avui tenen per a nosaltres, l'artista Gerhard Richter en va utilitzar algunes en el seu projecte *Atlas*, en diversos plafons que les mostraven borroses i indefinides, com si, amb aquest gest de positivat que les presentava sense nitidesa i, en cert sentit, opaques, volgués denunciar, al mateix temps, l'oblit que començava a amenaçar amb un afebliment de la consciència històrica de la gravetat d'aquells esdeveniments.²⁴ No ha estat l'únic: també Bracha L. Ettinger va retornar a les imatges d'arxiu en diverses de les seves sèries, manipulant-les per mostrar el seu esborrament i les inscripcions posteriors que el treball de la memòria hi afegia.²⁵

El mateix Richter utilitzaria un procediment semblant amb un altre esdeveniment tabú en la cultura

22. La visita va ser objecte d'una agra polèmica. D'una banda, per les crítiques a Obama pel paper dels Estats Units en el cop d'estat i durant la dictadura, i, de l'altra, per l'ambigüïtat del posicionament del mateix Macri. Cal recordar, però, que Obama, en aquesta visita, va verbalitzar, per primer cop, una autocrítica explícita al paper del seu país, en una declaració més tímida i el·líptica del que molts li reclamaven, però insòlita per venir de qui venia: «Les democràcies han de tenir el valor de reconèixer quan no s'està a l'altura de mantenir els ideals que defensem». I allí mateix es va comprometre a desclassificar documentació dels arxius militars i d'intel·ligència nord-americans, «per continuar ajudant que les famílies de les víctimes sàpiguen la veritat i rebin la justícia que es mereixen». El gest d'Obama, en l'últim any del seu mandat presidencial, més enllà del debat sobre el seu abast, la seva sinceritat i els seus efectes, tenia sens dubte un immens poder simbòlic. Per a més informació sobre aquesta visita: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-295362-2016-03-25.html>> [Consulta: 15 de setembre de 2016].

23. Cfr. Rastier, François. *Ulises en Auschwitz: Primo Levi el sobreviviente*. Barcelona: Reverso, 2005.

24. Cfr. *Fotografia i pintura en l'obra de Gerhard Richter: Quatre assajos a propòsit de l'Atlas*. Barcelona: MACBA, 1999.

25. Per a més detalls, cfr. Bernard-Donals, Michael. *Forgetful memory: Representation and remembrance in the wake of the Holocaust*. Albany: University of New York Press, 2009.

alemanya i europea dels anys vuitanta: els crims d'estat mai no confessats d'alguns membres del grup armat Baader Meinhoff, la facció de l'Exèrcit Roig. L'any 1977 els cossos d'Andreas Baader i Gudrun Ensslin (amb els dels seus camarades Jan-Carl Raspe, moribund que va morir poc després, i la ferida Irmgard Möller) van ser descoberts en les seves cel·les de la presó d'alta seguretat de Stammheim, prop de Stuttgart, on havien estat empresonats acusats d'intent d'assassinat i altres crims amb motivació política. El govern alemany, evidentment, mai no va reconèixer la seva responsabilitat en aquestes morts, i les imatges policials que van permetre l'explicació i l'anàlisi de l'esdeveniment van donar la volta al món sense que això permetés, tanmateix, l'obertura de cap investigació solvent sobre els seus culpables. Una dècada després, l'any 1988, Richter va tornar a aquestes fotografies, banalitzades per la difusió massiva a través de la premsa gràfica i la televisió, en aquest cas per portar a terme una operació insòlita que consistia a pintar-les, en la seva memorable sèrie *18. Oktober 1977*, avui en la col·lecció del MoMA.²⁶

Els dos treballs de Richter sorgeixen d'una molt subtil reflexió sobre el deteriorament de la capacitat significativa de les imatges fotogràfiques per l'expansió de la seva vida independent de la realitat històrica dels esdeveniments, en un procés que, paradoxalment, va contribuir a l'opacitat d'aquests esdeveniments en relació directament proporcional amb la popularitat *mainstream* de les fotografies.²⁷ Amb això, en cert sentit, Richter semblava donar la raó a Roland Barthes, que ja va endevinar que «no tan sols la Fotografia no és mai, en essència, un record [...], sinó que encara el bloqueja, esdevé ràpidament un contrarecord.»²⁸ Des de l'àmbit de l'art, en un dels artistes més rellevants de la segona meitat del segle xx, i un dels que ha treballat més a fons la significació i el paper de la fotografia en la cultura visual de masses, aquest posicionament va tenir la rellevància d'un diagnòstic d'època: calia tornar a interrogar la naturalesa indicial i probatòria de les imatges fotogràfiques i la seva relació amb els esdeveniments denotats com a referents.

Pel que fa a l'altra qüestió, el paper del treball fotogràfic en absència d'imatges fotogràfiques d'esdeveniments traumàtics, la pregunta pertinent és aquesta: hi pot haver fotografies de l'oblit? Es pot ensenyar, en imatges fotogràfiques, la desaparició, en l'ordre del visible, d'allò que va tenir lloc i que, tanmateix, tant el pas del temps com la intervenció d'iniciatives cons-

cientment amnèsiques tendeixen a esborrar? Farem referència, en aquest sentit, només a un treball emblemàtic, significatiu sobretot per la seva novetat en el panorama espanyol, que és la sèrie *Campos de batalla* de Bleda i Rosa.²⁹ Es tracta d'un treball fotogràfic d'una potència i d'un rigor insòlits per a la generació de fotògrafs de la qual formen part. El treball es caracteritza, en primer lloc, per l'èmfasi en la dificultat d'accedir a la realitat dels espais, en les ciutats i el paisatge, a partir de la visibilitat del present, ja que allò que es veu és sempre, d'alguna manera, una mutilació del que hi va passar, de manera que el visible remet a un oblit que sembla inevitable. I, en segon lloc, apel·la a la realitat fantasmal de tota traça, a partir de la consideració que allò que va passar deixa sempre en l'espai en què va tenir lloc ferides i cicatrius, escriptures ben just llegibles d'una vida que ocupa l'imaginari dels llocs transformant allò que el present deixa veure, per una estranya densitat del temps esborrat, en un dipòsit estratificat de memòria visual que, malgrat tot, es resisteix a desaparèixer d'una manera completa.

Al llarg dels seus treballs durant més d'una dècada, Bleda i Rosa van perseguir alguns d'aquests espais carregats de fantasmes. Espais que ja no són el que van ser però que, en el seu buit i el seu abandonament, conserven l'estranya memòria, tot i que més aviat diluïda, del que hi va passar. Així, a les seves fotografies es congela un present que preserva la traça fugaç d'alguna cosa que va desaparèixer. I, tanmateix, davant de la dolorosa pèrdua del que se'n va anar, resta –i la imatge aconsegueix retenir-la i mostrar-la– una petjada que, en la seva precarietat, parla amb eloqüència del poder devastador de la memòria i, també, de la poderosa escriptura del temps, que no deixa d'inscriure les seves marques allí on l'experiència humana s'ha manifestat en forma de conflicte. Aquest treball té alguna cosa d'arqueologia fantasmal: quan la història s'esvaeix i perd el caràcter monumental, deixa, darrere seu, els signes d'una absència que, per estar ja desproveïts de vida, s'assemblen a un criptograma visual.

Tenia raó, també en això, Walter Benjamin quan va atribuir a l'àngel de la història l'estrany poder de veure, quan mirava enrere, una catàstrofe que acumulava sense cessar ruïna sobre ruïna.³⁰ Això és el que persegueixen les fotografies de Bleda i Rosa: el treball del temps i la desmemòria sobre els espais, la presència gairebé invisible del passat convertit en traça, la ruïna fantasmal que, amb el seu pes i la seva densitat, converteix qualsevol espai en una escriptura xifrada que espera ser llegida. Així passa

26. Storr, Robert. *Gerhard Richter: October 18, 1977*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2000.

27. Per a més detalls, es pot consultar el brillant treball de Bofill, Consuelo. *De lo pictórico a lo fotográfico: El caso Richter*. Tesi doctoral inèdita. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2005.

28. Barthes. *Op. cit.*, p. 120.

29. Es tracta de María Bleda i José María Rosa. Cfr. *Campos de batalla*. València: Fundación Cañada Blanch-Club Diario Levante, 1997.

30. Benjamin, Walter. «Sobre el concepto de historia». Dins: *Discursos interrumpidos*, I. Madrid: Taurus, 1973.

*Declive del Puig d'en Roca, Gerona
2011 (Original en color).
© Bleda y Rosa*



en alguna de les seves sèries més emblemàtiques, com *Campos de fútbol* o *Ciudades*, però també, d'una manera molt especial, a *Campos de batalla*. Sèries que destil·len imatges de quelcom que va marxar però que no acaba de desaparèixer del tot. Fragments precaris d'un temps, convertit ja en runes, que es resisteixen a l'oblit del passat que amenaça qualsevol espai. Perquè tot el que porten a sobre les marques de l'experiència humana està sotmès al devastador poder de l'oblit. I, tanmateix, en aquest trajecte que porta inevitablement a la desaparició de qualsevol marca humana, absentar-se o esvanir-se del passat deixa al seu pas una presència espectral, jeroglífica, que no acaba d'esborrar-se del tot. Les fotografies de Bleda i Rosa rastregen aquestes traces, en una mena d'arqueologia del present, i accentuen encara més, sense nostàlgia, l'extrema precarietat del que, en un altre temps, va passar, però que, després, va anar desapareixent fins a convertir-se gairebé en no-res. I aquest *gairebé* no-res, que encara hi és, que espera ser vist, encara que només sigui com una insinuació remota, conforma la mirada pròpia d'aquestes imatges sobre els llocs devastats: imatges que neixen de l'esvaïment de la memòria dels llocs.

Roland Barthes va saber mostrar com la fotografia sosté un combat essencial contra la mort, per tal que la fotografia, deia, no *sigui* la mort.³¹ Bleda i Rosa, en la seva peculiar posició en aquest combat que cap

fotògraf sembla negligir, van fixar en imatges la resistència d'alguns signes a aquesta poderosa forma de mort que és l'oblit, la desaparició de la memòria en l'espai llegible de les ruïnes. Aquests paisatges que la seva càmera deté, en l'instant gairebé final del seu esborrament, recorden la presència espectral d'allò que va desaparèixer, com una mena d'eco silenciosos. Això passa, d'una manera especial, en els camps de batalla que fotografien: paisatges, ara gairebé lunars, que evocuen amb el simple esment del seu nom i la xifra d'un any fatigues i enfrontaments, batalles i guerres, sense que tanmateix les imatges en puguin ni tan sols donar indici. Roncesvalles, Numancia, Navas de Tolosa, Calatañazor, Bailén, Sagunto, Villalar de los Comuneros, Girona... Ben just uns noms que, com a peus de fotografia, permeten reinterpretar la fúria devastadora de l'oblit. Però tot l'acarnissament i el furor, la traça de sang i odi continua estant a sobre del paisatge, tot i que invisible als ulls. La imatge, però, deixa veure aquest esborrament, aquesta invisibilitat del passat, com petjades ja il·legibles, com inscripcions d'una història que ha abandonat els llocs.

Tornem a Marcelo Brodsky, amfitrió d'Obama en el Parc de la Memòria de Buenos Aires el març de 2016. Brodsky es va exiliar a Barcelona el 1977, des de Buenos Aires, un any després del cop d'estat militar i d'haver patit un intent frustrat de segrest en el curs del qual va quedar ferit.³² És a Barcelona on es

31. «Diríeu que el Fotògraf, atemorit, ha de lluitar aferrissadament perquè la Fotografia no sigui la Mort.» Barthes. *La càmera lúcida*, p. 35.

32. «El 17 de maig de 1977 van intentar segrestar-me a la cantonada de la plaça Flores, a Buenos Aires. Aleshores va aparèixer un salvador desconegut que crida "deixeu-lo" als

va formar com a fotògraf, al costat, entre d'altres, de Manel Esclusa, i on farà les seves primeres imatges, entre 1979 i 1982, marcades d'una manera especial per l'experiència de l'exili. Són, realment, fotografies «pensatives», en el sentit que Barthes va donar a aquest terme: imatges en les quals «l'objecte hi parla» i «indueix poc o molt a pensar».³³ No són imatges, només, que certifiquin una presència i una realitat determinades, tot i que evidentment també, sinó sobretot imatges que mostren la precarietat, fragilitat i vulnerabilitat de la condició d'exiliat del seu autor (com la de molts altres), en aquesta situació, de la qual va parlar Edward W. Said, exiliat ell mateix, en un text del 1984, quan va escriure que l'exili «és l'esquerda, impossible de cicatritzar, imposada entre un ésser humà i el seu lloc natal, entre el jo i la seva vertadera llar».³⁴ Said analitza «l'aclaparadora recança de l'estranyament», caracteritzada per «la pèrdua d'alguna cosa que ha quedat enrere per sempre», tant si l'exiliat torna al lloc del qual ha hagut de marxar com si no, perquè el que defineix l'exili és «una condició d'abandonament terminal» que delimita «el perillós territori de la no pertinença» i «un sentit molt marcat d'experiència solitària fora del grup: les privacions sentides per no estar amb els altres en el lloc comú en què es viu».³⁵

Maria Zambrano, també exiliada, va escriure sovint sobre la naturalesa i els efectes de l'exili. I, en sintonia amb el que després escriuria Said, també va assenyalar que «comença la iniciació a l'exili quan comença l'abandó, el fet de sentir-se abandonat».³⁶ No basta, deia, estar fora del lloc propi: «trobar-se en el desterrament no fa sentir l'exili, sinó abans que res l'expulsió. I després, després la insalvable distància i la incerta presència física del país perdut. I aquí comença l'exili, el fet de sentir-se ja en el llindar de l'exili». El que Zambrano diu de l'exiliat té el valor d'un autoretrat amb paraules, i per això la convoquem aquí: «Camina fora d'ell mateix, quan camina sense pàtria ni casa. Quan en va *sortir*, en va quedar per sempre fora [...]. L'exiliat regala al seu pas, que per això camina tan a poc a poc, la visió promesa [...], enfonsant-se, a mig enfonsar-se, sempre a la deriva [...], extravagant com un cec sense nord, un cec que

membres d'aquella tropa i fa dos trets, un dels quals em toca la cama sense arribar a l'os. Vaig sortir corrent, amb sang pels cops i la bala. Un cop guarida la ferida, quan vaig poder caminar, vaig sortir del país cap al Brasil. Així m'exilio, primer a Sao Paulo i més tard a Espanya, a Barcelona, on m'instal·lo.» *Nexo: Un ensayo fotográfico*, p. 119.

33. Barthes. *La càmera lúcida*, p. 60.

34. Said, Edward S. «Reflections on exile». *Granta*, núm. 13 (1984); trad. *Reflexiones sobre el exilio*. Barcelona: Debate, 2005, p. 179.

35. *Ibid.*, p. 179-183.

36. Zambrano, María. «El exiliado». Dins: *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 1990, p. 29-44. Totes les citacions que segueixen procedeixen d'aquest text.

s'ha quedat sense vista per no tenir on anar». Pocs pensadors han formulat amb tanta precisió el desarrelament, la desorientació i la fragilitat de l'exiliat en el seu exili com Zambrano, que endevina, tanmateix, en el nomadisme i la vulnerabilitat, una nova forma d'estar en el món: «L'exiliat, a força d'esglais i desempatances, d'estar a punt de defallir a la vora del camí pel qual tots passen, entreveu, va entreveient la ciutat que busca i que el manté fora, fora de la seva, la ciutat no habitada, la història que, des del principi, va quedar esborrada». Zambrano assenyala el moment essencial en la vida i l'experiència de l'exiliat, aquell «instant de lucidesa», diu, en què s'adona de «la irreversibilitat del pas de la frontera»: la impossibilitat de tornar enrere, d'haver deixat, en un passat que ja no pot tornar, alguna cosa del que l'exiliat d'ara més pròpiament, fins aleshores, era.

En els mateixos termes es va expressar Hannah Arendt, també exiliada: «Els nostres amics ben just entenen que darrere les nostres descripcions dels temps passats d'esplendor s'hi amaga una veritat humana: que un cop vam ser persones per les quals algú es preocupava, que els nostres amics ens estimaven [...]. Hi va haver un temps en què podíem anar de compres i agafar el metro sense que ningú ens digués que érem indesitjables». «Quan vam perdre la nostra llar», escrivia Arendt, «vam perdre la nostra familiaritat amb la vida quotidiana. Quan vam perdre la nostra professió vam perdre la nostra confiança de ser d'alguna manera útils en aquest món. Quan vam perdre la nostra llengua vam perdre la naturalitat de les nostres reaccions, la senzillesa dels nostres gestos i l'expressió espontània dels nostres sentiments».³⁷

Però, com es pot plasmar, en fotografies que certifiquen sempre el present, la presència devastadora d'aquell pas irreversible de la frontera i de l'abandonament que tenen l'origen en un passat recent i que tanmateix només són indirectament visibles en les formes del present? Com es pot ensenyar l'exili que, tot i que pot caracteritzar una situació en present, remet, per força, a una violència inscrita en un temps ja inexorablement passat? És, sens dubte, un treball fotogràfic de memòria personal, per descobrir, a través de les imatges, les traces d'aquesta ferida en la vida present.

Marcelo Brodsky, en les seves primeres fotografies, extraordinàriament eloqüents, fetes a Barcelona, va provar de donar imatge i figura a aquesta situació. Fotografies que parlen del seu present, que és també un present compartit per molts altres, també exiliats, i a la mateixa ciutat, però que remetien a la memòria viva d'una *vida danyada* (de la qual també va parlar

37. «We refugees». *Menorah Journal*, vol. 31, núm. 1 (gener de 1943), p. 69-77; trad. «Nosotros, los refugiados». Dins: *Tiempos presentes*. Barcelona: Gedisa, 2002, p. 9-22.



© Marcelo Brodsky

Adorno, en el que més s'assembla a la seva autobiografia filosòfica a l'exili).³⁸

Anys després, Brodsky, retrospectivament, va recordar el caràcter paradoxal d'aquest exili: «De tots els "ex" possibles, l'exili és potser el més antic. Usat com a càstig en l'Antiguitat, en el nostre cas va ser un salconduit cap a la vida. Vam aconseguir sobreviure, i això era el que volíem. [...] Cadascú en va tenir el seu, i va formar part de la construcció d'una persona nova, definitivament diferent de l'anterior».³⁹

En una de les seves imatges del 1979, potser la més coneguda de les seves durant aquesta època, *Autoretrat afusellat*, feta a la plaça Sant Felip Neri de Barcelona, es va fotografiar recolzat en un mur, amb les cames i els braços oberts, amb el tronc d'un arbre que, de dalt a baix, li tallava el cos en dos, en un símil visual de l'afusellament. Més endavant reconeixeria el caràcter emblemàtic d'aquesta imatge: «És curiós que, quan mostrava aquesta fotografia als amics que van compartir l'exili, molts d'ells recorden tenir fotografies semblants de la mateixa època. Apareixem sent afusellats, crivellats, perseguits... Sembla que la imatge

38. Adorno, Theodor W. *Minima moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*; trad., *Minima moralia: Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Akal, 2004.

39. *Nexo: Un ensayo fotográfico*, p. 25.

hagués actuat com una mena de reconeixement de la situació que havíem passat i com un mecanisme per superar la por».⁴⁰ Vida, la de l'exiliat a Barcelona, escapada de la mort, però marcada per aquesta violència.

En una altra, del 1982, *Retrat d'un amic a l'exili*, va fotografiar de mig cos un amic exiliat, amb jersei de llana i coll alt alçat, i amb els cabells cobrint-li el rostre, que resta amagat i com encriptat, privat d'individualitat per la màscara que n'oculta els trets i que dóna, al retrat, un aire inequívocament clandestí. Suggeriment d'una vida anònima i de la dificultat per accedir a un rostre definit i visible. També en aquest cas ell mateix comentarà, més endavant, aquesta imatge: «Un retrat a l'exili ho és d'un fragment de persona que intenta reconstruir-se, ser de nou. Un rostre incomplet, de trets ocults, latents. Uns ulls entelats, obscurits, que miren a través de llana negra la nova realitat que proven de comprendre. Els amics a l'exili reemplacen la família i constitueixen un llaç semblant al de la sang, però diferent. Les festes, els aniversaris, se celebren amb la nova família integrada per la colla d'amics que van arribar més o menys junts. La intimitat de la relació familiar és completa, però el rostre i la història no ho són».⁴¹

En una altra fotografia, una de les més expressives d'aquesta època, tot i el caràcter el·líptic, Brodsky articula una imatge d'alt valor metafòric, *Les claus. Amèrica 34* (1979), sobre la qual escriurà: «Com els jueus expulsats de Sefarad, que van portar amb ells la clau de casa seva i la van guardar durant cinc-cents anys, les nostres claus van venir amb nosaltres en maletes i butxaques. Claus de cases assaltades, destruïdes, violades... compartint el mateix clauer amb les noves, que van obrir unes altres portes i ens van permetre construir un altre cop una llar potser definitiva, potser passatgera».⁴² Les claus sense pany, una poderosa imatge de l'exili, de la desposseïció, de l'abandonament de la llar.⁴³

Encara dues fotografies de Brodsky més d'aquests anys. En una, *Autoretrat cremant coses* (1981), al barri del Guinardó, en un pla inclinat, el mateix Brodsky llança coses seves a les flamarades d'una foguera que crema mobles vells. Una altra metàfora visual del trencament, de la necessitat, pròpia de tot exiliat, de trencar amb un passat traumàtic que tanmateix acompanya la nova vida. El fotògraf recordarà aquest ritua de passatge: «Per fer lloc al que és nou, cal alleugerir pes. Cremar les coses que ja no servien, en un capvespre barceloní, va ser un ritua necessari, de passatge

40. *Ibid.*, p. 34-35.

41. *Ibid.*, p. 28-29.

42. *Ibid.*, p. 27.

43. He parlat d'aquestes claus en un altre text, «Claus sense pany». Dins: *La voluntat de comprendre: Filosofia en minúscula*. Barcelona: Arcàdia, 2016, p. 22-24.

ge i d'apertura. Com rostolls les cendres dels quals fertilitzen, els vells mobles, fotos i cartes van trobar en el foc el repòs, i van deixar un lloc en el cor per al que hagués de venir».⁴⁴ En l'altra, *A l'escullera. Port de Barcelona* (1979), s'hi veu un pla inclinat que talla en diagonal la imatge, per on caminen un adult i un nen, en equilibri precari i inestable accentuat, dramàticament, pel caràcter borrós de la fotografia. I el fotògraf comenta: «Quan vaig arribar a l'exili, tenia una família, que ja no tinc. La meua família de l'exili travessa l'escullera del port de Barcelona i sembla que està a punt de caure. La seva imatge s'ha reduït a uns traços. Una mà s'aixeca, buscant agafar-se d'una maneta que no hi és. O s'està acomiadant? El pla és inclinat, l'equilibri és inestable».⁴⁵

Totes aquestes imatges, que certifiquen la presència d'una experiència traumàtica, sobretot fan veure allò que, per ser passat, i tot i marcar la nova vida, no és del tot visible. Per això el seu valor, com a fotografies *pensatives*, per reflexionar al voltant de la incidència del passat en el present i sobretot per explorar formes fotogràfiques capaces de figurar una doble memòria: el record de la vida present d'exili i la memòria de la violència soferta en el passat immediat. Imatges que busquen figura per aquest «estat discontinu de l'ésser» que, a judici de Said, defineix l'exili i que l'apropa a la figuració d'un relat explicatiu: «El nou món de l'exiliat és antinatural, cosa força lògica, i la seva irrealitat recorda la ficció». I és que «l'exili no és mai un estat satisfactori, plàcid o segur de l'ésser», sinó que, al contrari, «una vida d'exili transcorre d'acord amb un calendari diferent, i és menys estacional i està menys assentada que la vida a casa. L'exili és la vida arrencada de l'ordre habitual. És nòmada, descentrada, contrapuntística».⁴⁶

Fins aquí l'exemple de les fotografies de Brodsky al voltant d'aquesta situació liminar i traumàtica de l'exili, en un espai i un temps indefinit, marcat per la precarietat i el desarrelament. En la recerca fotogràfica de motius capaços d'ensenyar aquesta vida en terra de ningú, una imatge es revela com a extremadament significativa, *El telèfon* (1981), en què el mateix fotògraf apareix en una de les velles cabines telefòniques urbanes, imatge paradigmàtica de la necessitat vital de mantenir, malgrat la distància, els vincles amb el lloc del qual l'exiliat ha estat arrencat: «Tots teníem necessitat urgent de parlar per telèfon amb l'Argentina, en primer lloc amb la família. Volíem explicar que estàvem bé i escoltar les notícies, encara que fossin dolentes. S'usaven tota mena d'artefactes per aconseguir parlar de franc. Filferros que es posaven per un

costat i que, quan tocaven un punt clau, produïen una vibració que permetia la trucada. També es posava vinagre per la ranura de les monedes, per produir un fals contacte. Llavors ningú no tenia diners per pagar aquestes comunicacions imprescindibles».⁴⁷ Però si esmentem aquesta imatge, ara, és precisament perquè va ser en una cabina com aquesta i en un lloc així on el mateix Marcelo Brodsky es va assabentar, des del seu exili a Barcelona, quan parlava amb Buenos Aires, l'agost de 1979, que el seu germà Fernando, de vint-i-dos anys, havia estat segrestat il·legalment pels anomenats «Grupos de Tareas» a casa seva, a la província de Buenos Aires. No el va tornar a veure mai més. I, amb aquesta detenció, l'aleshores previsible tortura, a mans de les forces policials, militars i paramilitars, i la posterior certesa inequívoca del seu assassinat, els reptes per a la imatge fotogràfica canvien d'escala. Fernando Brodsky serà, també ell, un desaparegut: com tants altres milers, a l'Argentina, un jove detingut il·legalment, torturat, assassinat i fet desaparèixer. Com ens podem acostar, a través de la fotografia, a la violència del terrorisme d'estat de la dictadura en aquest crim del qual, com tants altres milers, la violència policial s'esforçarà per esborrar qualsevol traça, vestigi i testimoni? El repte, aquí, per a la imatge fotogràfica, ateny directament un problema radical per a la cultura visual, especialment greu en el context de les dictadures llatinoamericanes, com l'argentina, que faran de l'esborrament del crim d'estat una política articulada i sistemàtica. Des d'aleshores, bona part del treball fotogràfic de Brodsky s'encara a l'immens problema i a les enormes dificultats de la imatge fotogràfica per mostrar allò que no és només passat, sinó un passat institucionalment amnèsic del qual els responsables han esborrat el rastre i que l'Estat ni confessa ni reconeix.

Marcelo Brodsky torna a l'Argentina, per primer cop, el 1985 i, fora del país de nou a partir del 1989, no s'hi instal·la fins a l'any 1995. És aleshores, a punt de commemorar-se el vintè aniversari del cop militar i quan l'exmilitar Adolfo Scilingo va reconèixer públicament la seva participació en els anomenats *vols de la mort* i l'existència sistemàtica, durant la dictadura, del terrorisme d'estat,⁴⁸ quan moltes coses comencen a canviar en la consciència pública argentina: s'organitzen commemoracions públiques, s'elaboren recomptes i llistes de víctimes i desapareguts, es comencen a materialitzar accions memorials i monuments recordatoris als llocs dels crims... És llavors quan Marcelo Brodsky s'involucra, de manera militant, en els moviments de drets humans i quan realitza el que ell mateix consi-

44. *Nexo: Un ensayo fotográfico*, p. 33.

45. *Ibid.*, p. 30-31.

46. Said. *Op. cit.*, respectivament, p. 184, 189 i 195.

47. *Nexo: Un ensayo fotográfico*, p. 32.

48. Per a més informació, cfr. Verbitsky, Horacio. *El vuelo*. Buenos Aires: Planeta Argentina, 1995.



© Marcelo Brodsky

dera «una obra seminal per al meu treball»:49 *Buena memoria*. En el marc de l'homenatge als alumnes i exalumnes que, com el mateix Brodsky, havien estudiat al Col·legi Nacional de Buenos Aires, i en el context del treball iniciat pel fotògraf, a través d'una incursió en els àlbums amb fotografies familiars i domèstiques, Brodsky va recuperar una fotografia del grup de classe del seu primer any en aquella escola. Es tracta d'una imatge de trenta-dos estudiants, nois i noies, asseguts a les grades d'una sala del col·legi, entre els quals es troba el fotògraf, i que està perfectament documentada amb un lema en la mateixa imatge: «1er año, 6a división, foto de clase, 1967» («La clase»).

Brodsky va decidir que volia saber què havia estat de cadascun dels seus antics companys de classe. Els va anar buscant, un per un, i a part de conèixer-ne la vida posterior a la fotografia, amb una atenció especial a com la dictadura havia colpit les seves vides, els va anar fotografiant, individualment, en retrats que inclouen la fotografia del 1967.⁵⁰ Els rostres, en les fotografies noves, confrontaven dues temporalitats diverses: aquella fotografia de grup, amb els rostres en general somrients i plàcids, d'uns nois i noies a punt d'entrar a l'adolescència, i el retrat individual, tres dècades després, que mostrava, un per un, de nou, aquells joves, intentant trobar la forma en què aquelles vides que començaven havien acabat cristal·litzant. De retorn a la imatge de grup, després de les converses i les noves fotografies, Brodsky va anar inscrivint, amb llapis de cera de diferents colors, després d'emmarcar cadascun dels rostres en una circumferència, el més

essencial del que havia estat, bé el record que tenia d'ells, bé el que el pas del temps havia fet amb les seves vides. La nova fotografia, escrita a sobre, recorria a la paraula i els grafismes per descriure el futur del que aquella imatge mostrava. Com ha escrit Horacio González, «aquestes petites intervencions de dibuix ràpid i comentari breu assoleixen una gran contundència i dramatisme. Contrasta l'exigüitat del mètode d'intervenció amb la greu invocació del destí que està en joc. És la mateixa història col·lectiva viscuda amb tanta torbació la que pren per assalt la imatge: diem millor que és el temps contra la imatge».⁵¹

Excavar en la memòria de la imatge fotogràfica, que és sempre un moment congelat del passat, a través de la confrontació amb el futur que la imatge, potencialment, conté, però que només la història revela: vet aquí el mètode de Brodsky a *Buena memoria*. Fotografies que omplen de vida la imatge estàtica del passat i que revelen, per un enigmàtic viatge d'anada endavant i retorn enrere, allò que la fotografia immòbil, per si sola, no sabia dir. Un procediment anàleg al que va utilitzar Kacper Pempel, a principis del 2015, per al diari britànic *The Telegraph*, per commemorar el 70è aniversari de l'alliberament del camp de concentració i extermini d'Auschwitz, a través dels retrats d'alguns supervivents.⁵² En aquest cas, Pempel també va fotografiar un grup de persones que tenien en comú el pas, com a presoners, a Auschwitz: des de Zofia Wareluk, de 70 anys en el moment de fer la fotografia, que va

49. Nexo: *Un ensayo fotográfico*, p. 120.

50. Brodsky, Marcelo. *Buena memoria*. Buenos Aires: La Marca Editora, 1997 [reed. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003].

51. González, Horacio. «Mármol, imagen y martirio». Dins: *Nexo: Un ensayo fotográfico*, p. 14.

52. Es pot consultar la sèrie sencera a: <<http://www.telegraph.co.uk/news/picturegalleries/worldnews/11365799/Auschwitz-70th-anniversary-Nazi-concentration-camp-survivors-in-pictures.html>> [Consulta: 15 de setembre de 2016].

néixer al camp dues setmanes abans que fos alliberat, ja que la seva mare hi va ser deportada quan estava embarassada de quatre mesos, fins a Eva Fahidi, de 90 anys, que sosté entre les mans una fotografia de la seva família, tots els membres de la qual van morir al camp. Pempel fa els retrats dels sobrevivents, en alguns casos amb certs objectes especialment significatius entre les mans: Lajos Erdelyi sosté un dibuix d'Auschwitz fet per una camarada del camp; Elzbieta Sobczynska, el rellotge del seu pare. Alguns, com Halina Brzozowska, Barbara Doniecka o Stefan Sot, però, sostenen la seva pròpia imatge d'infants, abans de viure l'experiència del camp i de sobreviure als seus horrors. Aquestes imatges, que també excaven, a la seva manera, en les fotografies del passat, ens confronten amb identitats escapçades i vides troncades per l'experiència del camp. Vides que, per dir-ho amb una precisa expressió de Jorge Semprún, que va ser deportat a Buchenwald, van viure la seva pròpia mort: «He tingut una idea, de cop [...], no d'haver-me deslliurat de la mort, sinó d'haver-la travessat. D'haver estat, millor dit, travessat per ella. D'haver-la viscut, en certa manera. D'haver tornat de la mort com qui retorna d'un viatge que l'ha transformat: transfigurat, potser. He entès de sobte que [...] no havia realment sobreviscut a la mort, no l'havia evitat. No me n'havia deslliurat. L'havia recorregut, més aviat, de punta a punta. Havia recorregut els seus camins, m'hi havia perdut i m'havia tornat a trobar, comarca immensa on s'escola l'absència. Jo era un aparegut, en suma».⁵³ Com els sobrevivents fotografiats per Pempel, també la seva és una mort defugida, ajornada, travessada: una mort que, des de llavors, se'ls va quedar enganxada al rostre i que les imatges de Pempel revelen. És a través d'aquesta doble temporalitat, que la fotografia posa en joc, que la tragèdia es fa, només llavors, visible.

Un altre fotògraf argentí, també exiliat arran de la dictadura militar, Gustavo Germano, va elaborar una sèrie, extremadament subtil, titulada *Distancias* (2008-2011),⁵⁴ en què aplicava un procediment anàleg al cas d'un grup d'exiliats espanyols després de la derrota republicana en la guerra civil. En aquest cas, Germano va anar a trobar, a molt diversos llocs del planeta, de París o Moscou a Buenos Aires o Santiago de Xile, sobrevivents d'aquell exili del 1939 i els va proposar refer, setanta anys després, alguna de les fotografies prèvies a la sortida cap a l'exili, feta quan eren en plena joventut. El resultat és un conjunt de díptics formats per la fotografia vella, en plena joventut, i la fotografia nova, quan l'exili ja és potser un

passat remot, separades per una franja blanca, el·lipsi del temps transcorregut que ha marcat aquelles vides i que els parells fotogràfics convoquen, sense acabar-ho de deixar veure explícitament, però mostrant-ne el pes de l'experiència. «El parell fotogràfic de Germano», va escriure Rubén Chababo, «em retorna [...] el gruix de la història habitant entre hiat i hiat, entre pell i pell de cos jove i cos vell».⁵⁵

Tornem a *Buena memoria*, de Brodsky. Perquè en el treball d'excavació del futur, en el si de la imatge, és on, al final, el fotògraf s'encara al drama dels desapareguts, perquè els cercles que emmarquen els rostres de dos dels seus antics companys, pintats de vermell, estan travessats per una diagonal que n'anticipa la certesa. «A Claudio el van matar en un enfrontament», explica el lema que acompanya un d'aquests rostres. I al costat de l'altre, hi escriu: «Martín va ser el primer que se'n van emportar. No va arribar a conèixer el seu fill, Pablo, que avui té 20 anys. Era el meu amic, el millor». La duresa de les anotacions i del signe gràfic bloqueja qualsevol possibilitat d'anar més enllà. De cap dels dos, òbviament, no hi ha fotografies equivalents a les dels altres companys de classe: al seu lloc, només fotografies d'arxiu, procedents de l'àlbum familiar, que parlen d'aquella època estroncada pel terrorisme d'estat. Amb ells, la fotografia s'atura, perquè no pot restituir més que l'absència, la certificació d'allò que hi va haver però que no va tenir futur ni vida. La mort, la desaparició.

Com es pot abordar, fotogràficament, a través d'imatges fotogràfiques, la memòria d'aquestes vides troncades i, d'altra banda, esborrades sota la figura jurídica del «desaparegut»? Part del treball fotogràfic de Brodsky a partir del 1979, quan desapareix el seu germà Fernando, està marcat per aquesta preocupació. Gustavo Germano, en una sèrie precedent a aquella de la qual ja hem parlat, titulada *Ausencias*, va abordar el mateix problema. A partir del material fotogràfic d'imatges dels àlbums familiars, Germano va seleccionar una imatge del passat per a cada desaparegut de la sèrie: en aquestes fotografies, d'abans del 1976, apareixen al costat dels seus familiars als llocs habituals de la seva vida abans del cop d'estat. Trenta anys després, Germano refà la mateixa fotografia, amb els seus protagonistes sobrevivents, al mateix lloc on la fotografia anterior va ser feta, però, és clar, amb el buit eloqüent de l'absència dels desapareguts.⁵⁶ Com va analitzar Rubén Chababo, «Germano va construir parells fotogràfics, com una forma de mostrar l'hiat existent entre el passat i el present. Va

53. Semprún, Jorge. *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets, 1995, p. 27.

54. Es pot trobar informació sobre el projecte a: <<http://distancias-gustavogermano.blogspot.com.es>> [Consulta: 15 de setembre de 2016].

55. Chababo, Rubén. «Padre». Dins: Loureiro, Elcio; Amorín, Elisa; Seligmann-Silva, Márcio (ed.). *Imagem e memória*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012, p. 143-157.

56. *Ibid.*, p. 146.

tornar amb la seva càmera als llocs on l'ahir no presagiava la tragèdia de l'última dictadura militar i els va confrontar amb l'avui signat pel buit de les absències generades per la desaparició forçada de persones. Els parells fotogràfics no necessiten gaires explicacions, allí està la platja buida, allí la reunió d'amics que mai no tornarà a ser, allí la mare al costat del fill i després la mare en l'absoluta solitud de la llar. Tot l'efecte, l'impacte brutal de la dictadura, és en aquestes fotografies, en aquesta solitud absoluta a la qual van ser llançats els familiars sobrevivents. Paisatges desolats, taules a l'espera de qui mai no tornarà, miralls que ja no reflecteixen els rostres esperats. Germano va intentar atrapar no la densitat del cos, sinó la seva estela, el seu rastre, el que perdura com l'atmosfera en els espais habituals de la vida quotidiana comuna de qualsevol de nosaltres.»

Tornem de nou, per acabar, a Marcelo Brodsky. I tornem, de la seva mà, al problema radical que confronta la fotografia amb la possibilitat de fer veure una absència negada per l'esborrament planificat i institucional del crim. Marcelo recorre a les fotografies de Fernando, a l'àlbum familiar, per retrobar la imatge del germà assassinat.⁵⁷ Però, com en el cas de Claudio i Martín, a *Buena memoria*, la fotografia topa amb la seva pròpia impotència, perquè les imatges que troba són d'aquell passat que ni tan sols prefigura el crim i la mort, perquè els precedeix. No hi ha, amb aquestes imatges, restitució possible: només queda la mort, paradoxalment, perquè la mort ha quedat escamotejada, negada, invisibilitzada. Una mort sense dol. Sense imatge. Vida estroncada. Ferida oberta. El problema radical: com va escriure Felipe Pigna, referint-se al cas dels desapareguts, i que recordàvem al començament, «cap fotografia ens il·lustra sobre la repressió i les seves víctimes».⁵⁸

El llibre *Buena memoria*, però, gairebé tancant la publicació, inclou una fotografia inèdita de Fernando, quadrada, amb el rostre emmarcat. És, com explica el fotògraf, una de les seves últimes fotografies, i va ser feta, al lloc on va ser detingut, l'ESMA, per un fotògraf, també pres, que treballava forçat pels torturadors. La fotografia va ser descoberta, i literalment robada i salvada, per Víctor Bastera, ell mateix segrestat el 1979 i alliberat el 1983. Com ha explicat el mateix Bastera, un dia del 1983, treballant en el laboratori

del centre de detenció, va descobrir una pila de fotografies que estaven a punt de ser cremades. Entre les fotografies, va veure el seu propi retrat, la seva pròpia fotografia quan l'acabaven de detenir. Com totes les altres, el cos contra la mateixa paret. Bastera va posar la mà a la pila i es va guardar els negatius que va poder agafar, els va amagar i els va treure de l'ESMA. L'agost de 1983 els va portar al Centre d'Estudis Legals i Socials (CELS). Entre les imatges, hi havia la de Fernando Brodsky inclosa en l'edició del 1997 del llibre *Buena memoria*. Aquesta imatge, com totes les altres recuperades per Bastera, van ser usades com a prova en el judici a les Juntes Militars.⁵⁹

Durant un temps, va ser l'única imatge de Fernando Brodsky, el germà del fotògraf, que aquest va utilitzar com a indici, com a vestigi del segrest i com a prova incriminatòria de l'assassinat. Marcelo Brodsky va continuar amb diversos projectes fotogràfics lligats als arxius policials, a la confiscació i l'esborrament de les proves, i a l'hermetisme de l'Estat amb la informació dels crims de la dictadura.⁶⁰ Va aparèixer alguna altra fotografia policial, alguna fitxa amb informació dels torturadors. Però el treball fotogràfic que buscava excavar en la memòria de les imatges semblava aturat en aquest punt.

Fins que una visita del mateix Marcelo Brodsky amb Víctor Bastera als jutjats on es tramitava la causa ESMA va permetre que descobrissin, enganxada en el full grogós de l'expedient, la fotografia sencera, tal com havia estat feta, sense l'enquadrament posterior. Allí estava la imatge, en el full groc de l'expedient. Els fulls grocs, sobre els quals va escriure, amb tanta eloqüència, Estela de Cardotto: «Aquests fulls grocs no només parlaran de mort, de tortura, de destí final, sinó que seran missatgers de vida, ja que poden contribuir a tornar els nens robats, als “desapareguts vius”, el seu autèntic nom, la seva història i la seva identitat».⁶¹ Marcelo Brodsky va fer una fotografia, la fotografia d'aquest descobriment: s'hi veu, sobre un fons negre, el full esgrogueït, trencat i rebregat per les vores, pel seu ús, amb la fotografia enganxada de Fernando Brodsky, quan havia estat detingut i torturat, i amb els dits de la mà de Bastera, el testimoni, aguantant-la i sobretot fent veure el fil que lliga aquesta fotografia nova, de Marcelo Brodsky, a la fotografia del cos torturat feta pels torturadors, i el fil que lliga el present del judici al passat del crim, i l'espai dels

57. Cfr. les 14 imatges de Fernando Brodsky, procedents de l'àlbum familiar, incloses a *Buena memoria*, ed. cit., i agrupades sota el lema «Nando, el meu germà». Per a més detalls, cfr. Larralde Armas, Florencia. «Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell'Oro, Lucila Quieto)». *América Latina Historia et Mémoire: Les Cahiers ALHIM* [en línia], núm. 30 (2015). <<http://alhim.revues.org/5374>> [Consulta: 15 de setembre de 2016].

58. Cfr. *supra*, nota 3.

59. Per a més detalls, cfr. Feld, Claudia. «¿Hacer visible la desaparición?: las fotografías de detenidos-desaparecidos de la ESMA en el testimonio de Víctor Bastera». *Clepsidra: Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, núm. 1 (2014), p. 28-51.

60. Així, els seus treballs *Entremanos* i *Los archivos*. Cfr. *Nexo: Un ensayo fotográfico*, p. 48-65.

61. Carlotto, Estela. «Las hojas amarillas». Dins: *Nexo: Un ensayo fotográfico*, p. 52.

tribunals de justícia als espais de detenció, tortura i assassinat de l'ESMA.

Marcelo Brodsky va incloure aquesta fotografia, per primer cop, a la publicació del 2005 *Memoria en construcción*, amb algunes altres de les fotografies rescatades per Basterra, i hi va publicar, també, com a comentari, un text, titulat «La camiseta», que val la pena de reproduir íntegrament en la seva versió original:

La fotografía no tiene fin. La imagen que había conseguido reconstruir, el retrato de mi hermano de los hombros para arriba detenido en la ESMA resultó estar incompleta. Durante la visita que realicé con Víctor Basterra al Juzgado número 12, donde se tramita la causa ESMA, Víctor reclamó su derecho a revisar el expediente para ver las pruebas que él mismo había aportado. El primer expediente que vimos mostraba solo fotocopias. Pedimos los originales. Aparecieron.

Y la foto estaba allí, pero completa. De los hombros continuaba hacia abajo, hacia la cintura. Y se veía la camiseta. Una prenda desgarrada, irregular, básica. Una camiseta mínima, arrugada, envolviendo un cuerpo púber después de una sesión de tortura.

Los hombros se ven jóvenes, cruzados por las tiras de la prenda (los tiempos en la fotografía se superponen, continúan). La indefensión y al mismo tiempo la belleza de la juventud, asomando entre los trozos de tela tras la paliza. El rostro un poco desencajado, pero aún íntegro. La fotografía amplía, agrega información. Tiene pequeños detalles tan irrelevantes como reales. Permite vislumbrar los pasadizos oscuros que llevan a la pared contra la que se hizo, los ruidos de las cadenas arastradas al caminar, los grilletes... (otra foto muestra las marcas en las muñecas de las cuerdas de amarrar, en una mujer joven, hermana de otro).

El ligero abrigo que da la camiseta viste al cuerpo en su dolor, lo marca. No es un cuerpo desnudo. Recuerda el taparrabos de otro torturado, en la cruz. Y los pañuelos. Géneros blancos en lugares distintos, retazos.

Me cuentan que hacía gimnasia en la celda, un espacio similar a un chiquero para criar chanchos –convinimos en la charla con Basterra–, con paredes de apenas un metro de alto. Un lugar rectangular, pequeño, del tamaño de una colchoneta, por el que apenas se podía asomar la cabeza. Allí mismo hacían lo posible por charlar. Una colchoneta que solo tenía goma espuma y frazadas: ni forro ni sábanas. Lo mínimo, lo que se da a un esclavo, lo básico para subsistir y no morir de

frío, porque las sesiones debían continuar.

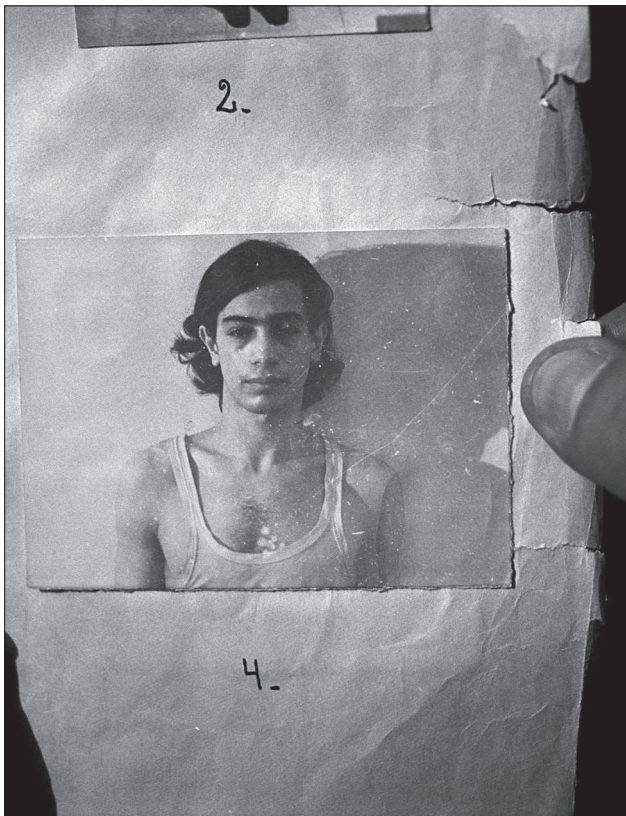
Siempre me gustaron las camisetas. Cuando duermo me pongo una, más bien una remera. Esta es distinta, es la clásica, la del barrio, la del carnicero tomando mate. Encima –es de suponer– bastante sucia, con su olor pegado, y sus pliegues, sus sombras y sombritas en la fotografía, pegadas al cuerpo de mi hermano todavía vivo.

Y una cosa le dijeron los nueve a Basterra, un día que consiguieron reunirse con él con la complicidad de un guardia «bueno», asomando sus cabezas por el hueco de esos cuartuchos. Le preguntaron «qué será de nosotros». Silencio. Víctor no sabía, no podía ni quería imaginar lo que sería. Él había conseguido cambiar de escalafón: ahora era fotógrafo: lo necesitaban para algo más que para darle máquina. «Que no se la lleven de arriba, Víctor». Eso le dijeron, los nueve, a oscuras. Que no se la lleven de arriba.⁶²

Allan Sekula, que va estudiar els orígens de la fotografia policial en el segle XIX en un text de referència, «The body and the archive», publicat el 1989, va analitzar amb detall el caràcter neutralitzador de la fotografia policial respecte al cos i les seves marques i, sobretot, la capacitat d'aquesta imatge per transformar els signes del cos en un text. Com va saber veure Sekula, aquells pioners de la «ciència policial», en el moment del sorgiment de la societat de vigilància i control moderna, per dir-ho amb l'expressió de Michel Foucault, van establir els «paràmetres generals per al tractament burocràtic dels documents visuals» i, amb això, van fer «el treball brut de la modernització».⁶³ La fotografia de l'ESMA de Fernando Brodsky, ja que tota fotografia és un índex denotatiu («això va passar», «aquest que hi apareix, en la fotografia, va estar aquí llavors»), és *malgré lui* el testimoni burocràtic d'un crim: la detenció il·legal, les tortures, l'assassinat i la desaparició. Com a testimoni de tot això, aquesta fotografia, com totes les altres, havia de desaparèixer. Però no ho va fer, gràcies a la decisió, realment intrèpida, de Basterra. La fotografia, ulterior, de Marcelo Brodsky, treballa sobre tot això, excavant, en l'interior de la fotografia policial, per fer-li dir tot allò que conté i que hauria volgut amagar i fer desaparèixer. Per a qui conegui els treballs de John Tagg sobre la fotografia policial, la rellevància d'aquests materials no hauria

62. Brodsky, Marcelo. «La camiseta». Dins: *Memoria en construcción*, p. 32. Cal aclarir que «llevarse de arriba» equival a sortir airós d'un problema o escapar d'algun delictes sense pagar-ne les conseqüències. La frase «que no se la lleven de arriba», doncs, equival a «que no els surti de franc».

63. Cfr. Sekula, Allan. «El cuerpo y el archivo». Dins: Picazo, Glòria; Ribalta, Jorge (ed.). *Indiferencia y singularidad: La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 133-200.



© Marcelo Brodsky

de constituir cap sorpresa, perquè, com ell va escriure, és precisament «en els procediments d'aquestes institucions on haurem de buscar la fotografia si volem entendre el *poder* que es va començar a atorgar a la fotografia en el darrer quart del segle XIX»⁶⁴.

El trànsit de la fotografia policial de l'EMSA a la fotografia de Marcelo Brodsky modifica la realitat de la (primera) imatge fotogràfica, el seu sentit i la seva funció: d'instrument de control en les polítiques de repressió a prova judicial en el judici contra els responsables de les tortures i els crims; d'imatge per a

ús dels torturadors a imatge que els incrimina; d'imatge amagada, ocultada i (gairebé) feta desaparèixer, com una mena de segon assassinat del desaparegut, a imatge memorial, a imatge d'història i record inesborrable. Amb això, com va escriure Claudia Feld, «les fotos dels detinguts-desapareguts comencen a constituir una altra mena de prova. Vint anys després del judici, quan ja es va comprovar l'existència d'un sistema *desapareixedor* i se'n van establir els detalls, quan se sap quin va ser el rol de l'ESMA i es disposa dels noms de molts dels que hi van desaparèixer, aquestes fotografies comencen a ser mirades ja no com a proves de l'existència dels desapareguts o com a restes del captiveri, sinó com a mostres visuals dels turments soferts en aquest centre pels segrestats, i això habilita nous usos memorials d'aquest conjunt de fotografies».⁶⁵ Nous usos memorials per a les fotografies: aquesta és la qüestió.

Al capdavant, la fotografia de Brodsky de la fotografia dels torturadors aguantada per Basterra, el testimoni, acaba fent, precisament, exactament el contrari d'allò que Roland Barthes deia que feia sempre la fotografia, quan parlava, referint-se al referent d'una fotografia, anomenat *Spectrum* per Barthes, d'aquell «quelcom de terrible que hi ha en tota fotografia: el retorn d'allò que és mort».⁶⁶ No: la fotografia de Marcelo Brodsky de la fotografia de Fernando Brodsky, en el full groc, a les mans de Basterra, permet, al contrari, el retorn en vida del mort d'una mort negada. I això, sens dubte, constitueix una victòria pòstuma, operada per la fotografia, llançada a la cara dels torturadors que, com qualsevol criminal, haurien volgut, per dir-ho amb una encertada formulació del filòsof Emmanuel Lévinas,⁶⁷ que la mort s'identifiqués amb el no-res.

64. Tagg, John. «Un medio de vigilancia: la fotografía como prueba jurídica». Dins: *El peso de la representación: Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 89. També es pot consultar: «Prueba, verdad y orden: los archivos fotográficos y el crecimiento del Estado», *ibid.*, p. 81-88.

65. Feld. *Op. cit.*, p. 47.

66. Barthes. *La cámara lúcida*, p. 30.

67. Com recorda Jacques Derrida, «identificar la mort amb el no-res és el que voldria fer el criminal», a *Adieu à Emmanuel Lévinas*. París: Galilée, 1997.