

MÁQUINAS DO TEMPO: ARTEFATOS E DISPOSITIVOS DE MORTE NA FOTOGRAFIA ARGENTINA PÓS-DITADURA¹

Máquinas del tiempo: artefactos y dispositivos de muerte en la fotografía argentina posdictatorial

Natalia Soledad Fortuny²
(Universidade de Buenos Aires / CONICET, Argentina)
Tradução: Rodrigo Hipólito

Originalmente publicar em: FORTUNY, Natalia Soledad. Máquinas del tiempo: artefactos y dispositivos de muerte en la fotografía argentina posdictatorial. Question/Cuestión, [S. l.], v. 1, n. 20, 2008. Disponível em: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/663>

Resumo: Este trabalho se insere nas discussões sobre a relação entre as artes visuais e a memória, sobre as maneiras pelas quais certos artefatos culturais vislumbram, a partir do presente, o passado doloroso ou traumático. Nessa tensão, são focalizados os cruzamentos entre a fotografia artística argentina pós-ditadura e a memória da repressão. Em particular, estudam-se algumas obras que têm como tema-objeto as máquinas ou dispositivos de morte; mecanismos técnicos, racionalmente planejados e colocados em funcionamento como “máquinas de matar”. As máquinas do horror que ganham visibilidade nas fotografias analisadas são os *Ford Falcons* (nas obras de Zout, Gutiérrez, Kovensky), os aviões (Zout, Gutiérrez) e o matadouro como caso paradigmático do planejamento da morte (Luttringer).

Palavras-chave: arte. fotografia. memória. passado recente.

Resumen: Este trabajo se inserta en las discusiones sobre la relación entre las artes visuales y la memoria, sobre las maneras en que ciertos artefactos culturales se asoman desde el presente al pasado doloroso o traumático. En esa tensión, se focalizan los cruces entre la fotografía artística argentina posdictatorial y la memoria de la represión. En particular, se estudian algunas obras que tienen como tema-objeto las máquinas o dispositivos de muerte; los mecanismos técnicos, racionalmente planificados y puestos en marcha como “máquinas de matar”. Las maquinarias del horror que toman visibilidad en las fotografías analizadas son los Ford Falcon (en las obras de Zout, Gutiérrez, Kovensky), los aviones (Zout, Gutiérrez) y el matadero como caso paradigmático de la planificación de la muerte (Luttringer).

Palabras clave: arte. fotografía. memoria. pasado reciente.



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

¹ Este trabalho foi apresentado na mesa ‘Fotografia e memória’ das V Jornadas de Fotografia e Sociedade (FSOC-UBA), em setembro de 2007.

² Doutora em Ciências Sociais, mestra em História da arte argentina e latino-americana, licenciada em Ciências da Comunicação (Universidade de Buenos Aires) e investigadora Independiente do CONICET sobre fotografia argentina contemporânea. E-mail: nataliafortuny@gmail.com. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7239-6951>.

A humanidade também inventou, em seu desvio
crepuscular, isto é, no século XIX, o símbolo da
lembração; inventou o que parecia impossível; inventou
um espelho dotado de memória. Inventou a fotografia.

Autor desconhecido, citado por Benjamin

No início de seu livro *“Los trabajos de la memoria”*, Elizabeth Jelin (2002, p. 2) estabelece como uma de suas premissas “reconhecer as memórias como objetos de disputas, conflitos e lutas, o que aponta para prestar atenção ao papel ativo e produtor de sentido dos participantes nessas lutas, enquadradas em relações de poder”. Assim, toda sociedade que tenha atravessado um acontecimento social traumático assiste, em seu seio, às permanentes “batalhas da memória”: lutas para impor sentidos sobre o passado, em meio a políticas de memória e de silêncio. Um relato sobre o passado que não está, evidentemente, cristalizado, mas em permanente redefinição e questionamento. Cada nova geração, cada setor social, intervém – com pesos diversos – na construção narrativa das memórias.

Nessas batalhas, intervêm também os objetos culturais, neste caso, produzidos no campo estético. Florencia Battiti dá continuidade ao conceito de “memória-hábito”, de Elizabeth Jelin, e às propostas artísticas em torno da premissa de *“des-habituair”*, de Ricardo Carreira, para sustentar que:

(...) na cena das artes visuais da Argentina pós-ditadura, existem elaborações estéticas que se constituem em uma vertente a mais no trabalho sobre memória social. Nesse sentido, algumas produções de arte contemporânea operam como ferramentas valiosas para a problematização da memória “habitual”, essa memória rotineira e carente de reflexão que contrasta e se distingue das memórias narrativas que, por estarem imersas em afetos e emoções, são intersubjetivas e mantêm vigência no presente. (Battiti, 2005, p. 102).

Esse movimento da arte em direção à memória da ditadura também foi registrado em outros países do Cone Sul, como demonstram os estudos de Ticio Escobar, no Paraguai, Nelly Richard, no Chile, Olga

Larnaudie, no Uruguai, e Arfuch, Langland, Longoni e Pérez Fernández, na Argentina, entre outros.

Dessa forma, o quadro deste trabalho será a extensa discussão sobre as relações que a arte mantém com a realidade, a história e a memória, e sobre as maneiras pelas quais os artefatos culturais vislumbram, a partir do presente, o passado – doloroso ou traumático. Nessa tensão, a relação entre a fotografia artística argentina pós-ditadura e a memória da repressão torna-se um campo fértil para análise.

Aparições

Roland Barthes considera que a fotografia é o reino da contingência, já que repete mecanicamente algo que jamais poderá se repetir existencialmente; é o Tal: “a *tuché*, a Ocasão, o Encontro...” (Barthes, 2006, p. 29). Isso implica que a foto seja, ao mesmo tempo, o retorno do que está morto, o *spectrum*. A morte é o *eidos* de cada fotografia. Assim como o *haiku*, ela apresenta ao espectador uma imobilidade viva, um tempo paralisado. Assim, há na fotografia tanto realidade quanto passado. Essa dupla posição conjunta se expressa no que Barthes acredita ser o noema da fotografia: o “isto foi” ou “o irreduzível”. O que se vê está diferido, mas esteve presente, ali, diante da câmera. Verdade e realidade se confundem em uma emoção única. A interpretação se detém frente à evidência do “isto foi”. É a “loucura da verdade” da emanção do real no passado, mais magia do que arte.³

Nesta linha, John Berger (1998, p. 70) sustenta que “diferente de outras imagens visuais, a fotografia não é uma imitação ou interpretação de um sujeito, mas uma verdadeira marca dele”. A evidência da marca, do que “esteve lá” e deixou seu rastro real, imprimindo seu reflexo de luz

³ François Soulages (2005: 32) sustenta que “a doutrina do ‘isto foi’ de Barthes parece mitológica. Talvez seja necessário substituí-la por um ‘isto foi atuado’ que nos permite esclarecer melhor a índole da fotografia. Diante de uma foto, a única coisa que podemos dizer é: ‘isto foi atuado’, afirmando assim que a cena foi encenada e atuada diante da câmera e do fotógrafo; não é nem o reflexo nem a prova do real; nos enganaram”.

sobre material fotossensível.

Segundo Barthes, a ênfase das fotografias, sua intensidade, corresponde ao *punctum*, que não é outra coisa senão o Tempo. “O *punctum* é: vai morrer [...]. A fotografia me expressa a morte no futuro” (Barthes, 2006, p. 146). No papel de cada foto ocorre ao mesmo tempo a presença (a pseudopresença) do objeto na imagem, além da certa ausência dele (o signo dessa ausência é, precisamente, a própria fotografia). Assim, a fotografia é falsa no nível da percepção e verdadeira no nível do tempo: constata, na segurança do “algo foi”, o certo “já não será”. Na mesma direção, Susan Sontag (2006) acredita que todas as fotografias são *memento mori*, atestando a passagem implacável do tempo.

Assim, a técnica fotográfica não é pensada aqui apenas como imagem (bela, artística, comovente, etc.), mas também como dispositivo paradigmático de representação da ausência. Em seu artigo sobre as obras dos chilenos Luz Donoso e Carlos Altamirano, Nelly Richard (2000b) sustenta que, diante da técnica do desaparecimento político, o fotográfico torna-se emblema político do desaparecimento dos corpos.⁴ Precisamente por todos esses jogos em torno das presenças/ausências que podem ser desenvolvidos em uma fotografia, serão analisados nestes objetos artísticos os vestígios, marcas e relações que se armam com o passado recente de repressão e censura: um passado traumático que será pensado em imagens.

Memória fotográfica

O uso da fotografia como recurso da memória tem uma longa história na luta pelos Direitos Humanos. Em nosso país, o ano de 1977 marca o início da luta das Mães da Praça de Maio por encontrar seus filhos

⁴ “A foto cria o paradoxo visual de um efeito de presença do vivo que se encontra ao mesmo tempo tecnicamente negado por seu congelamento em tempo morto. Esse paradoxo destemporalizador é a que leva a fotografia a ser frequentemente percebida e analisada (desde Barthes a Derrida) no registro do fantasmagórico e do espectral, por como ela compartilha com fantasmas e espectros o ambíguo e perverso registro do presente-ausente, do real-irreal, do aparecido-desaparecido” (Richard, 2000a: 31).

desaparecidos. Desde aquele momento, as fotografias dos ausentes têm acompanhado sua busca em cartazes, lenços, bandeiras, camisetas, lembranças em jornais e outros suportes. Posteriormente, já no período democrático, essa forma privilegiada de representação da ausência também se estabeleceu como um procedimento artístico.

No livro compilado por Jelin e Longoni (2005), o pesquisador Ticio Escobar contrapõe dois tipos de memória: a memória subjetiva, com cortes e suturas, e o modelo completo e arquivável, que busca dar a versão “verdadeira”, eterna, do passado. Em suas palavras, “às operações complacentes e encobridoras da história oficial se opõe a memória construída com resíduos e dobras, com silêncios, com a lembrança de ficções, com a esperança de um futuro que possa apelar a outras evocações” (Escobar, 2005). Parece que este último é o movimento da fotografia artística contemporânea argentina, que propicia novas formas da memória fotográfica, diferentes dos usos mais documentais deste dispositivo (mais típicos de uma memória de arquivo).

Trabalhos recentes, como o de Beatriz Sarlo (2005), discutem e ressignificam tanto o conceito tradicional de “memória” como o de “pós-memória”: proposto por Hirsch (1997), foi retomado por outros teóricos para pensar a memória da geração seguinte àquela que sofreu o genocídio ou outro fato traumático. Sarlo discute o caráter “pós” e sustenta que se trata, simplesmente, de uma memória diferente, marcada por uma forte subjetividade: a memória dos filhos diz mais respeito ao privado e à reconstrução do que ao público. “Às vezes, no lugar vazio dos desaparecidos, não há nem haverá nada, exceto a lembrança de um sujeito que não se lembra” (Sarlo, 2005, p. 153).

A fotografia como reconstrução, menos ligada aos pares real/irreal e verdade/mentira, do que aos procedimentos de construção do real, foi definida, entre outros autores, por Susan Sontag⁵ e Joan Fontcuberta.⁶ E

⁵ "Embora em certo sentido a câmera capture a realidade e não apenas a interprete, as fotografias são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos" (Sontag, 2006).

pode ser entendida assim a partir da teoria de Giorgio Agamben sobre a Shoah: se o verdadeiro testemunho — e único: o “testemunho integral” — dos campos de concentração é aquele que sucumbiu ali, que deixou sua vida no Lager, então qualquer testemunho sobre as experiências nesse lugar é aproximação, reconstrução e artefato. Agamben sustenta isso a respeito dos testemunhos falados, mas poderia dizer-se o mesmo das fotos “documentais” versus as “ficcionalis”: ambas no campo da reconstrução. Aqueles que podem dar testemunho são simples delegados dos afundados (esses não-homens que não têm pensamento nem língua).⁷ Assim, o testemunho está relacionado com a perda da condição humana (para a vida, mas também para a morte):

que no fundo do “humano” não haja outra coisa que uma impossibilidade de ver: tal é a Górgona, cuja visão transformou o homem em não-homem. Mas que seja precisamente essa não-humana impossibilidade de ver o que invoca e interpela ao humano, o apóstrofe ao qual o homem não pode se furtar; isso e nada mais é o testemunho (Agamben, 2000, p. 55).

O homem olha para a Medusa e esta o transforma: há lugar para pensar a fotografia a partir desse “inmirável”?

Máquina fotográfica

Dentro do universo da fotografia argentina contemporânea que tematiza o passado ditatorial traumático, um subconjunto se forma à primeira vista: aquelas fotos que têm como tema-objeto as máquinas ou dispositivos de morte; os mecanismos técnicos, racionalmente planejados e postos em funcionamento como “máquinas de matar”. As maquinarias do horror que ganham visibilidade nas fotografias

⁶ Joan Fontcuberta (1997) sustenta que “a arte é uma mentira que nos permite dizer a verdade” (o *Guernica* de Picasso, por exemplo, como um dos testemunhos mais acabados da guerra). Assim, tanto uma foto digital quanto uma analógica – uma maquete ou uma tomada direta, neste caso – têm iguais possibilidades no momento de criar um relato sobre algo, de construir verdade.

⁷ Será a figura do muçulmano a que evidencie, tanto para nazistas quanto para reclusos, o quão longe se chegou na degradação. Esses mortos-em-vida mostram que na situação extrema dos campos, o estado de exceção é a regra. Nele retrocede a ideia de ‘homem’.

analisadas são os *Ford Falcons* (nas obras de Zout, Gutiérrez, Kovensky), os aviões (Zout, Gutiérrez) e o matadouro como caso paradigmático do planejamento da morte (Luttringer).

Duas questões podem ser antecipadas acerca desse conjunto a ser analisado. Em princípio, não há sujeitos nessas fotografias: não há corpos — nem vivos, nem mortos —, não há retratos, não há sobreviventes. De fato, em nosso país, há pouquíssimos registros de fotos de desaparecidos em cativeiro (se há fotos em poder dos militares, até hoje não foram divulgadas). Uma exceção são as fotos que Víctor Melchor Basterra conseguiu contrabandear da ESMA, retratos dos detidos, muitas vezes depois das sessões de tortura. Retratos comoventes em preto e branco, de frente, de pessoas exaustas e com evidentes marcas de violência. No entanto, como afirma Langland (2005, p. 87): “... não se pôde fotografar uma desaparecimento em si. Não há fotos dos voos da morte. Não há fotos do ato de tortura”. As obras analisadas aqui dialogam com essa falta.

Por outro lado, a câmera mesma é um dispositivo mecânico, e aqui é onde as fotos se tornam também uma reflexão possível sobre a própria disciplina fotográfica. A câmera tem sido, desde seus primórdios, uma técnica usada para o controle e a vigilância da sociedade: basta como exemplo a foto no documento de identidade e o fato de que a fotografia é considerada uma prova legítima no mundo judicial (lista à qual podem ser adicionadas as fotos dos militares para fichar os desaparecidos — aquelas roubadas por Basterra). Sontag, por exemplo, pensa na câmera como uma arma:

A câmera, como o automóvel, é vendida como uma arma predadora, uma arma tão automática quanto possível, pronta para disparar. O gosto popular espera uma tecnologia confortável e invisível [...] tão simples quanto ligar a ignição ou apertar o gatilho. Assim como armas e automóveis, as câmeras são máquinas que codificam fantasias e criam vícios. [...] Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é cometer um assassinato sublimado, um assassinato leve, digno de uma época triste e aterrorizada. (Sontag, 2006, p. 30).

Ou seja, a câmera se torna uma das técnicas (de repetição, de padronização, etc.)⁸ próprias do tempo e das necessidades do mundo capitalista. Tal como Sontag afirma, outro dos dispositivos técnicos fundamentais da época atual é o automóvel, como será visto na seção seguinte.

Máquinas móveis: o Falcon

Em outubro de 1908, Henry Ford lança no mercado o carro modelo Ford T: produzido em série, simples e barato, é destinado ao consumo massivo da classe média norte-americana. Rapidamente, essa máquina se torna um símbolo da técnica de produção fordista, da sociedade de consumo baseada no *american way of life*, da cultura de massas e de outros traços do liberalismo capitalista próprio do século XX.

No final da década de 1950, a Ford decide lançar no mercado um carro compacto de seis cilindros e com capacidade para seis passageiros: o Falcon. Em nosso país, o Ford Falcon é comercializado desde os anos 1960 e é o automóvel mais vendido nos anos de 1965, 1971, 1972, 1974, 1979 e 1983.

Durante a ditadura, o Falcon é o veículo de mobilização das patrulhas policiais que realizam seus “operativos” de assassinato, traslado, sequestro e desaparecimento. Em um decreto de 1977, o ministro do Interior da ditadura, Albano Harguindeguy, dá a ordem para adquirir noventa Falcons verdes para equipar as polícias provinciais, com a instrução de que não fossem identificáveis — ou seja, que fossem carros particulares, de civis; carros nascidos para operações ilegais.⁹

Maria Seoane (2006) escreve:

Os proprietários se gabavam de que era “um ferro”, com um porta-malas enorme. A partir de 1976, o Ford Falcon abandonou esse ar familiar. De cor verde, em geral, era o

⁸ Fernando Gutiérrez. Sem título (2001). Tomada direta, cópias digitais, 200x200cm. Instalação. Série Secuela. Próxima a ser editada pela editora La Marca.

⁹ Declarações publicadas no jornal La Nación, suplemento Vía Libre, 9 de maio de 2003.

carro preferido da ditadura para sequestrar. Mas esses “ferros”, que carregavam nas madrugadas corpos amarrados, encapuzados ou com os olhos vendados nos porta-malas ou entre os assentos, se desgastavam rapidamente devido à intensidade da caça a cidadãos entre 1976 e 1977.

As linhas do Falcon, desde então, estão claramente unidas à repressão daqueles anos, são um nó de significações e lembranças dolorosas que, em um período democrático, serão retomadas pelo universo das produções artísticas.

Em 2001, Fernando Gutiérrez produz uma das obras de sua “*Série Secuela*”.¹⁰ Trata-se de uma instalação de doze fotos de tomadas diretas de diferentes Ford Falcons, estacionados no meio do nada, com o chassi iluminado em escuras e anônimas ruas das quais nada se mostra. Nas fotografias predomina o preto e branco, exceto em três carros que são de um azul — policial — metalizado. Alguns dos veículos estão amassados, descascados, batidos: os objetos retratados levam as marcas de alguma violência.

Aqui é a repetição obsessiva do ícone e, em meio à repetição, a memória da dor que “se infiltra”, insiste neste conjunto de repetição e diferença. Assim o vê o fotógrafo:

Secuela trabalha sobre essa questão da reiteração, da repetição. Uma espécie de bombardeio, como um martelada que golpeia tuc, tuc... uma e outra vez no mesmo lugar. Algo que muitas vezes acontece quando você se obsessionaliza com determinada situação, e a vê em todos os lugares, porque te afeta em determinado ponto... E um pouco essa é a ideia de tudo isso: uma investigação sobre a sequela paranoide que hoje governa as ruas, os vínculos e os laços cotidianos.¹¹

¹⁰ Martín Kovensky: Desaparecimento de um Ford Falcon na ESMA (2005). Fotografia impressa em lona intervenida com acrílico, 40x34cm. Esta obra se dá no marco do debate — ainda não concluído — sobre qual deveria ser o destino do edifício da ESMA (debate que inclui setores da política, das artes, dos organismos de direitos humanos, etc.).

¹¹ A lona poderia remeter, além do campo estético, a essas colchas de alguns povos latino-americanos onde se tecem as memórias dos eventos traumáticos, para se transmitirem assim entre gerações.

Uma sequência trata sempre de restos: resíduos de um carro, ferros enferrujados, restos de memória, restos do passado que sobrevive e pontua desde as fotografias (tal o *punctum* barthesiano). Aqui não é um corpo humano deteriorado, mas o corpo arruinado da máquina: o dispositivo de morte em decomposição.

Nesta mesma linha conceitual, embora com uma resolução formal diferente, encontra-se a obra do artista plástico Martín Kovensky: “*Desaparecimento de um Ford Falcon en la ESMA*”,¹² de 2005. Trata-se de uma fotografia sobre lona, com intervenção em acrílico. Quatro fotos nas quais um Falcon vai se desintegrando para ser absorvido pela vegetação que o rodeia, pintada em acrílico. Cada foto tem um número e leva embaixo uma das seguintes legendas:

1. Hipótese de uma intervenção artística: Dissolução de um Ford Falcon no jardim da ESMA.
2. A ideia é colocar um Ford Falcon em algum ponto visível de um jardim da ESMA e deixar que cresça livremente a vegetação nativa em um raio de aproximadamente dois metros ao redor do mesmo.
3. Leituras possíveis do carro enferrujando, sendo dissolvido pela vegetação:
4. A vida lutando contra a morte. O tempo lento da dissolução do ferro na terra e no ar é paralelo ao tempo que levará para nós, argentinos, assimilarmos a magnitude do genocídio. Criar um fato físico que dê testemunho público da relação entre esses dois símbolos do terrorismo de Estado.

Enquanto na primeira fotografia da série o Falcon celeste se observa nítido e a vegetação é apenas uma linha verde onde se apoia; na última das quatro, o que aparece em primeiro plano é a árvore, firme e cheia de brotos. Essa espécie de árvore da vida se ergue sobre o fundo algo indefinido do esqueleto do Falcon, cujo chassi é dificilmente apreciável se não o julgarmos em conjunto com as outras imagens. Já não há portas,

¹² Helen Zout, Falcon incendiado com duas pessoas não identificadas dentro. Trata-se, presumivelmente, de dois desaparecidos (2004). Fotografia tomada de imagens pertencentes a um arquivo policial. P&B, gelatina de prata 30x40cm. O trabalho “*Huellas de desapariciones*” rendeu à artista a Bolsa Guggenheim em 2002: lá ela entrevistou filhos, mães e pais de desaparecidos, e ex-detidos (entre eles, Jorge Julio López, a quem fotografou).

nem vidros, nem rodas, nem porta-malas, nem faróis. Mas não desapareceu: o novo cresce na ESMA sobre o fundo nunca apagável do velho; a vida cresce sobre o passado da morte, mas a lembrança da dor nutre de alguma maneira a vida.

Mais uma vez, o jogo de presença/ausência próprio da fotografia. De fato, Kovensky é majoritariamente pintor e desenhista: ele escolheu a técnica fotográfica para esta obra espectral (embora o fantasma seja aqui o fantasma da máquina). E essa escolha tem várias implicações, além da mencionada. Em princípio, a obra se torna um híbrido que interpela tanto os campos da pintura (a tela,¹³ o acrílico) quanto da fotografia (a impressão fotográfica do Falcon). Assim, a obra excede os limites da fotografia e os ultrapassa “com” pintura, que representa o futuro e a vida frente à imagem fotográfica congelada. E excede o mundo da plástica em duas dimensões para se tornar instalação: especialmente na medida em que cada imagem é explicada e necessita de um marco conceitual para ser apreendida. As palavras explicam, planejam, explicitam as “intenções” do artista e os possíveis sentidos. São o plano de instalação, convertem estas imagens em uma obra conjugada no futuro. A obra como intermediária, como esboço fotográfico que traz consigo sua própria interpretação. Porque não é apenas o Falcon que desaparece: a própria obra não está mais do que em projeto. O que falta nesta série de fotos com intervenção de Kovensky é precisamente a obra. O que se vê é uma flecha ao futuro, uma proposta sobre o tempo.

Por último, em relação a isso, a obra não está exatamente em nenhuma das fotos, mas sim na passagem entre elas. Assim como Merleau-Ponty situava o movimento do cinema não em cada fotograma, mas no interstício entre uns e outros, a obra de Kovensky – ainda essa obra ausente – se faz presente na série, característica compartilhada pelos Falcons repetidos nas fotos de Fernando Gutiérrez.

Outra das obras que alude a esse ícone da ditadura é a fotografia “*Falcon incendiado con dos personas no identificadas dentro. Se trata*

¹³ Sem título (1994). Fotografia P&B prata sobre gelatina 33x11cm. Da série Treintamil.

presuntamente de dos desaparecidos”,¹⁴ de 2004, da fotógrafa argentina Helen Zout. É uma fotografia de uma fotografia: uma tomada direta de imagens pertencentes a um arquivo policial. A isso se deve o deterioro da imagem, o preto e branco granulado e evanescente. A foto é confusa, indeterminada, próxima a desaparecer. O título, que remete à gíria policial, marca também a instabilidade e indecisão da imagem (“não identificadas”, “presumivelmente”). Nada é certo nela. As pessoas que — presume-se — estão no carro incendiado, não aparecem, seus espectros mal são adivinhados — e apenas pelo paratexto — entre o branco dos ferros. Nem mesmo o corpo do carro está completo: o porta-malas e as rodas são absorvidos pelo fundo negro. Máquina assassina, vítimas e fotografia se evaporam ao mesmo tempo: resistem a ser vistas e essa resistência é, embora pobre e insuficiente, sua única visibilidade possível.

Por outro lado, o fato de tratar-se da foto de uma foto instala o espectador diante de uma dupla ausência. Willy Thayer (2000) afirma que

o negativo derivado de uma fotografia não abriga, então, a luz de um rosto vivo, mas o sombrio de um papel inanimado. [...] Na fotografia de uma fotografia, parece gesticular o fim da luz (*fotós*). Fotografar uma fotografia é imortalizar um cadáver solar.

A fotografia-mãe não é, além disso, uma imagem qualquer: pertence ao arquivo policial, foi instrumento de controle, perseguição e morte. Esta obra se introduz, assim, no arquivo do controle-poder, pura cristalização e determinação de significado, para usar suas mesmas imagens e gerar sentidos vacilantes.

Cabe fechar este trecho com as palavras de Justo Pastor Mellado (2006):

Enquanto escrevo este ensaio, percorro as páginas de Memória em construção, o debate sobre a ESMA, de Marcelo Brodsky, e me detenho, literalmente, nas páginas em que se reproduzem obras de Fernando Gutiérrez, Helen Zout e Martín Kovensky. Não há dúvida: o Falcon é a parte invariável.

¹⁴ Helen Zout Interior de um avião semelhante aos usados nos voos da morte (2002). Tomada direta 35mm, gelatina de prata 30x40cm.

Máquinas móveis: o avião

Em março de 1995, aparece na Argentina o livro *“El vuelo”*, de Horacio Verbitsky, que contém as declarações do ex-militar Adolfo Scilingo sobre sua participação, entre 1976 e 1977, no centro clandestino da ESMA e em voos militares durante os quais eram lançados ao mar, vivos e nus, os detidos ilegalmente. Essas declarações sobre os “voos da morte”, até então inéditas, foram a chave para que o juiz espanhol Baltasar Garzón pedisse a extradição do repressor, o detivesse na Espanha, em 1997, e o condenasse a 1.084 anos de prisão.

Aqui está a segunda das máquinas de matar das quais dará conta a fotografia artística argentina contemporânea: o avião das Forças Armadas.

Em 1996, Fernando Gutiérrez recebe, em Cuba, o Prêmio Ensaio Casa de las Américas por seu ensaio fotográfico *“Treintamil”*, um dos primeiros a evocar o passado traumático recente (os fotógrafos Res e Juan Travnik também tematizaram essa questão, na década de 1980). A essa série corresponde sua imagem “Sem título” (1994),¹⁵ uma fotografia em preto e branco, que mostra um avião a hélice parado e com um pano preto cobrindo o para-brisa. A tromba do avião aponta para o céu, e deixa na escuridão a parte inferior da fuselagem. Estacionado em um lugar sem referências (que lugar é esse? Apenas se vê ao fundo algumas construções baixas), espera cumprir seu destino ao relento, sozinho e tenebroso.

Se continuamos a lógica de antropomorfização de objetos, típica das fábulas da infância e dos desenhos animados, não é difícil pensar que o avião, nesse caso, está “cerrado”: se a tromba é o nariz, então o para-brisa desempenha o papel dos olhos e o pano preto cobre o para-brisa/olhos. Ao mesmo tempo máquina e metáfora.

Segundo Julio Menajovsky (2006), sobre essa obra:

¹⁵ Um dos conceitos que Michael Pollak utiliza para trabalhar as memórias e as identidades em permanente construção social, em especial no campo da história oral, é o de ‘memórias subterrâneas’. Memórias que, opostas às memórias oficiais ou nacionais, transmitem personagens, lugares e acontecimentos em meio a sombras, silêncios e um forte componente do não-dito.

Quando se pergunta a Fernando Gutiérrez como definiria seu *Treintamil*, ouve-se dizer que é um trabalho que se encontra entre o documental e a ficção. De fato, Gutiérrez se serve de elementos reais, tomados em espaços reais cujo posicionamento e retórica visual o situam independente da circunstância histórica (imprescindível para o tratamento documental), mas a imagem resultante remete o espectador ao campo terrorismo-de-Estado-campo-sequestro (passado real, constatado historicamente) por intervenção da metáfora que, como se sabe, é um recurso literário poético.

A metáfora é dupla, tripla, múltipla: a máquina-presa-presos-encerrada, máquina de morte em estado de repouso, sem sinais de localização espaço-temporal, aponta sua tromba para o céu.

Essa exterioridade do avião dos voos da morte se torna interior em uma das fotografias de Helen Zout, chamada “*Interior de un avión similar a los usados en los vuelos de la muerte*” (2002).¹⁶ Nela, observa-se ou adivinha-se a parte interna de um avião, quase vazia (exceto por algo que se assemelha a algumas tábuas ou assentos ao fundo), movida, em preto e branco difuso, fora de foco, instável. A imagem mostra o lugar onde teriam sido levados os corpos adormecidos dos desaparecidos em seu último voo. A foto convoca os fantasmas dos fantasmas (porque o desaparecido não está “nem vivo nem morto”, simplesmente não está: isso torna a foto duplamente espectral).

Na obra de Zout, expõe-se uma memória desfocada, sempre em movimento, que não clarifica nenhum fato pontual. Uma memória que enfrenta o discurso homogêneo e conclusivo do totalitarismo (pleno de estereótipos, de condenáveis, de certezas de morte). Uma forma das “memórias subterrâneas”, talvez, ao dizer de Pollak.¹⁷

Também há um deslocamento, próprio de todo fato artístico em geral e da fotografia em particular. O que se faz presente não é o objeto real do

¹⁶ Esteve cinco meses em um centro clandestino de detenção e depois exilada na América Latina e na Europa até 1993.

¹⁷ Série exposta na Fotogaleria do TMGSM em Buenos Aires em 1998. Recebeu o Prêmio Portfolio de PotoEspaña 1999.

outro lado da câmera: este avião é similar, não é o mesmo dos voos da morte, mas sim um equivalente. Nas fotografias de Zout, ao contrário das de Fernando Gutiérrez, o título tem uma importância central, e aqui reforça essa ideia do fato artístico como dupla inexata. Novamente, nada há de seguro ou visível: nem os corpos, nem o avião propriamente utilizado naqueles voos, nem há nitidez para a contemplação deste avião similar, etc. Aquele “presumivelmente” que Zout toma da gíria policial para o título de sua outra foto (analisada mais acima), se confunde com outros sentidos, dando a suas obras a espessura de uma memória plena de silêncios, vazios e fraturas, sempre em movimento.

Máquina fixa: o matadouro

Em 1998, a fotógrafa e gemóloga Paula Luttringer, ex-detida desaparecida,¹⁸ expõe sua série “*El matadero*”, em Buenos Aires. Nessas fotos em preto e branco, e em movimento, mostra-se a atividade cotidiana de um frigorífico. A maioria das tomadas se concentra em detalhes e utiliza luz ambiente para mostrar em primeiros planos as imagens, parcialmente desfocadas ou movidas, das vacas no momento imediatamente anterior e posterior à morte. O que as fotos mostram é o planejamento, racional e premeditado, do assassinato. A impotência do animal preso. A vitória da razão técnica (cf. Adorno e Horkheimer, mais uma vez) e da economia para a morte. Essa economia é, ao mesmo tempo, a agropecuária da velha indústria da carne e a economia de recursos para administrar a morte. O crime é planejado antecipadamente, com métodos, fins e racionalização de gastos. Na série não aparecem os rostos dos trabalhadores do frigorífico.

¹⁸ Em relação a este ponto, Leonor Arfuch (1996) escreve o seguinte: “Philippe Ortel postula que o sucesso da fotografia no relato contemporâneo provém do fato de que se encontra na encruzilhada dos modelos: o da cura (analítica), ‘metáfora privilegiada de instantâneas afundadas na memória’ e, seguindo Carlo Ginzburg, o da caça (de indícios materiais, de acontecimentos do mundo exterior e interior). Em ambos os casos, afirma, ‘faz remontar do passado os espectros de uma história coletiva ou individual, cujo sentido poderia ter se perdido, e que muitos autores, como os caçadores de outrora, estão tentados a recobrar’”.

Quando há figuras humanas, o que se vê são corpos envoltos em plástico branco: botas, aventais e máscaras que cobrem completamente a cabeça. São engrenagens do mesmo material que a maquinaria; são objetos, partes, coisas da morte no matadouro.

De tempos em tempos, em meio ao movimento (que é também o movimento das vacas que se amontoam, que se negam a seu destino, que sobem umas sobre as outras) e ao fora de foco, em meio a um clima de opressão e violência, um olho de vaca — talvez o único em foco — olha para a câmera. Um olho delator interpela quem vê. Esse olho bovino se torna um olho humano, um olho vítima e denunciador. O olho faz ver.

Essas fotos de Luttringer — em comparação com as anteriores — têm um tratamento mais metafórico ou mais cru do que contam? Mais literal ou mais metonímico? De todas as fotos analisadas aqui, as de Luttringer são as únicas que expõem uma máquina em uso, que opera, funciona e mata. No entanto, essa única máquina em funcionamento não mata pessoas: mata vacas. O deslocamento se registra em outro nível, e os fantasmas continuam sendo o objeto dessas obras.

A própria Luttringer fala assim sobre esta série:

Em meu trabalho, não tentei fazer imagens violentas, simplesmente escolhi a carne porque, para mim, era um tema que representava muito o que é argentino. Comecei indo ao mercado de gado, mas percebi que isso não despertava em mim grande coisa. Então consegui entrar em um matadouro. No dia em que cheguei lá e compartilhei os diferentes aspectos da matança, percebi que ali era precisamente o lugar apropriado para expressar o que queria dizer. O “*Matadero*” são as primeiras 48 horas que passei em detenção, minha busca para ver o que restava daquelas lembranças. [...] Tenho a sensação de que a fotografia me devolveu a palavra. (Em Hispanart Revista cultural).

Muitas das imagens dessa série mostram indícios e vestígios: marcas de sangue nas paredes, nos jalecos, no chão, ou um selo sobre os bovinos que diz “consumo especial”. Assim como os possíveis sentidos da série se infiltram através do detalhe, assim também uma memória não oficial dá suas batalhas e se transmite. Intervém de seu campo nas políticas de imagem e nas políticas de memória. Encontra sua palavra.

Mapas de memória

Nas palavras de Jameson, que imagina a nova arte política com a difícil missão de traçar mapas em meio a um espaço global pós-moderno, essas obras poderiam conformar uma estética do traçado de mapas cognitivos. São esses novos modos de representação que permitirão "apreender nossa localização como sujeitos individuais e coletivos e recuperar a capacidade para agir e lutar que se encontra neutralizada atualmente por nossa confusão espacial e social" (Jameson, 1991). Essa tarefa de localização pode se estender ao plano das memórias. Langland (2005) vê a fotografia — entre outras marcas possíveis — mais como uma ferramenta para as lutas pela memória do que como uma encarnação da memória (por sua relação com a "verdade", por seu impacto emocional e por sua possibilidade de reprodução, útil para implementar políticas de memória). Nesse mesmo sentido, Hugo Vezzetti (*apud* Escobar, 2005) propõe que, mais do que como faculdade, a memória seja entendida como correlato de construção: um esforço trabalhoso e permanente que inclui a elaboração estética.

Nessa construção, as obras fotográficas de Zout, Gutiérrez, Kovensky e Luttringer possibilitam a discussão, a instalam a partir do campo estético, denunciam a estreiteza do vínculo entre máquinas e poder, e desenharam um traço sempre aberto (não cristalizado) em meio aos debates sobre o sentido do passado. Dessa maneira, antes de pensar o dispositivo fotográfico como a possibilidade do testemunho ou documento, essas fotografias fazem aparecer uma forma velada da memória, oblíqua, transversal, que, embora não linear, por sua própria não linearidade alude àquilo que não mostra. E, apesar desse velamento para falar do horror (uma transformação própria de todo fato artístico, por certo), podem ser lidos, ali, certos relatos sobre o passado.

Como naquele relato de Kafka, "Na colônia penal", onde um oficial explica ao visitante as bondades de uma nova e peculiar máquina de tortura para assassinar condenados. Trata-se de um mecanismo onde o

culpado se deita e a máquina vai escrevendo com agulhas sobre o corpo qual foi o delito cometido, até provocar a morte. A máquina grava sobre a pele do réu, “explica” no último instante as “razões” da condenação. Grava em imperativo, como em um quadro escolar: “não devo fazer isto, nem aquilo...”, até que a letra entre definitivamente na carne. E, então, ficaria sobre os lençóis uma mistura de tinta, sangue e pele: ícone, fotografia ou mapa da maquinaria do poder sobre os corpos.

Referências

AAVV. **Buena memoria**. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky. Roma, La Marca, 2000.

AAVV. **Memoria en construcción**: el debate sobre la ESMA compilado por Marcelo Brodsky. Buenos Aires, La Marca, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. El testigo”, páginas; El ‘Musulmán’, *In: Lo que queda de Auschwitz*. El archivo y el testigo. Homo sacer III, Valencia: Pre-textos., pp. 13-40, 2000.

ARFUCH, Leonor. Álbum de familia. **Punto de Vista**, Año XIX, nro. 56. Buenos Aires, 1996.

ARFUCH, Leonor. Presencias de la desaparición. *In: Violencia social y derechos humanos*. Buenos Aires, EUDEBA, 1998.

BARTHES, Roland. **La cámara lúcida**. Nota sobre la fotografía. Buenos Aires, Paidós, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Sobre la fotografía**. Valencia, Pre-Textos, 2005.

BERGER, John. **Mirar**. Buenos Aires, De La Flor, 1998.

BRODSKY, Marcelo. **Buena memoria** / Good Memory. Buenos Aires, La Marca, 1997.

DA SILVA CATELA, Ludmila; Elizabeth JELIN. **Los archivos de la represión**: documentos, memoria y verdad. Madrid y Buenos Aires: Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2003.

DANDÁN, Alejandra. Ford Falcon, modelo 76. **Clarín**, Buenos Aires, 26 fev. de 2006.

DÉOTTE, Jean-Louis. El arte en la época de la desaparición. *In: Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago, CuartoPropio, 2000.

DURÁN, Valeria. Territorios de la memoria: Dilemas en torno a la representación del pasado reciente. **Terceras Jornada de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani**, realizada em IIGG, UBA, 29 e 30 de set. de 2005.

ESCOBAR, Ticio. Memoria Insumisa (notas sobre ciertas posibilidades críticas del arte paraguayo). *In: JELIN, Elizabeth; LONGONI, Ana. Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2005.

Entrevista a Paula Luttringer. La fotografía me ha devuelto la palabra'. **Hispanart Revista Cultural**. Edición: 22. Disponível em: http://www.hispanart.com/CiudadanoArte/ca_veintidos/personajes_doce.htm.

FONTCUBERTA, Joan. **El Beso de Judas** - Fotografía y Verdad. Barcelona, Gustavo Gili, 1997.

FREUD, Sigmund. Duelo y melancolía. *In: Obras completas*, Tomo XIV. Buenos Aires, Amorrortu, 1976.

HALBWACHS, Maurice. **Los marcos sociales de la memoria**. Barcelona, Anthropos, 2004.

HIRSCH, Marianne. **Family, Photography, Narrative and Postmemory**. London, Harvard University Press, 1997.

JAMESON, Fredric. **Ensayos sobre el Posmodernismo**. Buenos Aires, Imago Mundi, 1991.

JELIN, Elizabeth; LONGONI, Ana. **Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión**. Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2000.

JELIN, Elizabeth; KAUFMAN, Susana. Los niveles de la memoria: reconstrucciones del pasado dictatorial argentino. **Entrepasados**, año X, N° 20/21, 2001.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid y Buenos Aires: Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2002.

KAFKA, Franz. En la colonia penitenciaria. Madrid, Alianza Cien, 1995.

KAUFMAN, Susana. Sobre violencia social, trauma y memoria. **Seminario sobre Memorias de la Represión**, Montevideo, 1998.

LACAPRA, Dominick. Escribir la historia, escribir el trauma; La escritura del trauma. *In: Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

LANGLAND, Victoria. Fotografía y memoria. *In: JELIN, Elizabeth; LONGONI, Ana. Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2005.

MELLADO, Justo Pastor. Efecto Downey: novela local. *In: Efecto Downey* (cat.). Buenos Aires, Fundación Telefónica, 2006.

MENAJOVSKY, Julio. Terrorismo de Estado y fotografía. Entre el documento y la intervención (conferencia). **Segunda Bienal Argentina de Fotografía Documental**, San Miguel de Tucumán, ago. de 2006.

MOLAS Y MOLAS, María. Fotografías, memorias y silencios en la escuela-calabozos de Campo de la Rivera. *In: JELIN, Elizabeth; KAUFMAN, Susana. Subjetividad y figuras de la memoria*. Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno de España. Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2006.

Muestra de Fernando Gutiérrez. Imágenes del pasado que resuenan en tiempo presente. **La Nación**, suplemento Vía Libre, 9 mai. de 2003. Disponible em: <http://www.lanacion.com.ar/494725>.

OBERTI, Alejandra. La memoria y sus sombras. *In: JELIN, Elizabeth; KAUFMAN, Susana. Subjetividad y figuras de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2006.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Silvia. Fin de dictadura, inicio de disyuntivas: la fotografía argentina frente a la recuperación de la vida constitucional. **Ojos crueles**, n. 3, Buenos Aires, Imago Mundi, outono de 2006.

POLLAK, Michael. **Memoria, olvido, silencio**. La producción social de identidades frente a situaciones límite. La Plata: Ediciones Al Margen, 2006.

RICHARD, Nelly. Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas. **Punto de Vista**, n. 68, Buenos Aires, dez. de 2000a.

RICHARD, Nelly. Imagen-recuerdo y borraduras. *In: Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago, Cuarto Propio, 2000b.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado**. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

SCHINDEL, Estela. **Desaparición y sociedad**. Una lectura de la prensa gráfica argentina (1975-1978), 2005. Disponível em: <http://www.diss.fu-berlin.de/2005/5/>.

SEOANE, María. La orden que dio la dictadura para la compra de Falcon verdes sin patentes. **Clarín**, Buenos Aires, 23 mar. de 2006.

SONTAG, Susan. **Sobre la fotografía**. Buenos Aires, Alfaguara, 2006.

THAYER, Willy. El xenotafio de luz. *In*: **Políticas y estéticas de la memoria**. Santiago, Cuarto Propio, 2000.

TRAVNIK, Juan. Paula Luttringer. *In*: **Mapas Abiertos**. Fundación Telefónica Chile, 2007. Disponível em: http://www.telefonicachile.cl/fundacion/educacion/mapas_abiertos/mapas_obras_22_8.htm

Recebido em: 10 de abril de 2022.
Publicado em: 15 de junho de 2022.