

## Las fotos sacadas de la ESMA por Victor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar Argentina

Florencia Larralde Armas<sup>1</sup>

“Rostros, fotos sacadas de la ESMA” fue el título que llevó la muestra montada por el Museo de Arte y Memoria (MAM) de La Plata, en marzo de 2007. Se trató de una exposición de las fotografías rescatadas por Victor Bastera del centro clandestino de detención donde estuvo por más de cuatro años, secuestrado y forzado a realizar trabajo esclavo durante la última dictadura militar en Argentina. Estas imágenes, fueron mostradas por primera vez en un espacio de exhibición memorial y artístico, en esa ocasión. Es importante plantearnos aquí cómo estas imágenes, imágenes “sin arte”<sup>2</sup>, cómo las definiría Francois Soulages, ingresan a un espacio que admite que su lenguaje es el arte. Es por eso que nos parece necesario pensar en los desplazamientos, operaciones de edición y montaje a las que estas imágenes fueron sometidas por parte del MAM. Esta muestra nos interpela a preguntarnos sobre tensiones inherentes a la imagen fotográfica; ya que se encuentran entre la pérdida y la conservación; el registro y la evocación, lo documental y lo artístico; la información y la emoción, el pasado y el presente.

Poco se ha hablado de estas fotografías en el ámbito académico, solo Luis Ignacio García y Ana Longoni se han atrevido a pensar y reflexionar sobre el lugar de estas imágenes en lo que ellos definen como una “memoria visual de la última dictadura argentina”<sup>3</sup>. En un ensayo recientemente publicado en la revista brasileña *Sala Grumo*, los autores exponen una tesis que habla de una aparente invisibilización de esas imágenes, cuya base es la idea de que existe una noción común en los estudios sobre imagen, memoria e historia reciente en Argentina bajo el postulado de que “carecemos de imágenes del horror”. Los autores analizan las fotos extraídas por Bastera; en su trabajo reconstruyen el

---

<sup>1</sup> **Larralde Armas, Florencia.** Licenciada en Comunicación Social con Orientación en Periodismo, egresada de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Becaria doctoral del CONICET. Realiza su tesis de Maestría en Historia y Memoria (UNLP) sobre las problemáticas de la memoria del pasado reciente en Argentina y su representación en la fotografía artística contemporánea. Trabaja como Coordinadora Editorial de la revista académica *Aletheia*, perteneciente a dicha maestría. Ha participado en congresos y publicado ponencias y artículos vinculados a las problemáticas de la memoria.

<sup>2</sup> Francois Soulages califica como “sin arte” a una realidad o cosa que es realizada sin un proyecto ni una voluntad artística. Soulages, F. (2010) *Estética de la fotografía*. Ediciones La Marca. Buenos Aires. Argentina.

<sup>3</sup> García, L. I y Longoni A. (2012) *Imágenes Invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos*. Revista Sala Grumo, Número 9. Editorial Sala Grumo S. A. Brasil. Versión on-line en [www.salagrumo.org](http://www.salagrumo.org). Pág. 16

corpus de imágenes y sus trayectorias en el espacio público, y se preguntan “¿Porqué no han sido visibles estas imágenes, a pesar de estar disponibles a la mirada pública desde hace décadas?”, ya que estas imágenes son públicas desde que Víctor Bastera las llevó y dio su testimonio primero a la CONADEP en mayo de 1984, y luego al CELS el 17 de octubre del mismo año<sup>4</sup>. Escapa de nuestro análisis determinar si estas fotografías han sido invisibilizadas, lo cierto es que en el año 2007 el MAM realizó un primer esfuerzo por mostrar estas imágenes, cuestión que no fue analizada ni expuesta por los autores anteriormente citados. Coincidimos en que estas fotografías necesitan aún de una mirada atenta y crítica de lo que exhiben, por eso nos preguntamos aquí, ¿Cómo fueron mostradas estas imágenes? ¿Qué queda visible y oculto? ¿Qué nociones sustentan el armado? ¿Qué sentidos son elaborados y cuales quedan por trabajar? ¿Cómo estas imágenes ingresan del dominio del sin- arte al arte?

### **La historia de las fotos**

Víctor Bastera fue secuestrado junto a su esposa y su hija de dos meses, el 10 de agosto de 1979; los tres fueron llevados al centro clandestino de detención de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), que funcionaba en un predio de la Capital Federal Argentina. Allí fueron puestos en cautiverio y torturados; la esposa y la niña fueron liberadas a los 5 días, pero él estuvo detenido-desaparecido hasta terminada la dictadura. Luego de su liberación en 1983, y ya en democracia fue vigilado y perseguido por sus secuestradores hasta agosto de 1984.

Al momento de su secuestro, Víctor era obrero gráfico y militante de las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), por eso dada su condición de gráfico y fotógrafo fue puesto a trabajar, como mano de obra esclava, en el laboratorio fotográfico que funcionaba en el Centro de Documentación instalado en la ESMA. Allí se falsificaban pasaportes, documentos de identidad, carnets, escrituras, etc. para el grupo de tareas; por eso Víctor fue puesto a realizar las fotos carnets de los represores, utilizadas en ese tipo de documentación. Estuvo obligado a realizar esa tarea esta el momento de su liberación porque no había quien lo reemplace<sup>5</sup>.

A partir de 1980, y cuando su vigilancia se había ablandado un poco, comenzó a esconder y recolectar imágenes de los represores que fotografiaba; imágenes que sacaría a riesgo de su propia vida. Esta recolección, fue posible debido a que Víctor comenzó a sacar 5 fotos carnets en vez de 4, como le pedían los represores para su documentación; la imagen sobrante era escondida dentro del sobre que contenía el papel fotosensible, es por

---

<sup>4</sup> Publicación del Centro de Estudios y Legales (CELS). Testimonio sobre el Centro Clandestino de Detención de la Escuela de Mecaánica de la Armada (ESMA). Buenos Aires, Argentina. 1984.

<sup>5</sup> Texto del Folleto de la muestra “Rostros. Fotos sacadas de la ESMA”, Marzo de 2007. Museo de Arte y Memoria. La Plata, Argentina.

eso que no fue descubierta, pese a las innumerables requisas que realizaban a su laboratorio, debido a que abrir ese sobre a la luz implicaba velar el papel fotográfico<sup>6</sup>. Poco a poco las fue sacando escondidas en su ropa interior, durante el último tiempo de su cautiverio que le permitían algunas salidas para visitar a su familia. Siempre tenía que volver porque estaba amenazado, pero esas salidas a la calle permitieron sacar de la ESMA las fotos que había tomado de los represores. También, logró recuperar imágenes de sus compañeros desaparecidos; como el mismo explica “un día, trabajando en el laboratorio, ví que tenían una pila de fotos para quemar, era ya el 83’, viste, ya se venían los cambios. Y entre ellas vi mi retrato, mi propia foto cuando me acababan de chupar, la que sacaron el mismo día en que nos fotografiaron a todos contra la misma pared. Entonces metí la mano en la pila, y me guardé los negativos que pude agarrar, los escondí entre la panza y el pantalón, ahí los puse, cerca de los huevos”<sup>7</sup>.

Extraer estas imágenes de la ESMA fue un acto de resistencia<sup>8</sup> que ha servido para testimoniar sobre lo sucedido en la ESMA, para enjuiciar y reconocer a muchos de los represores que allí secuestraron, torturaron y asesinaron. Son fotografías que sirvieron de evidencia, y que analizaremos exhaustivamente más adelante. Durante el año 1984, Víctor llevó esas imágenes a la CONADEP, y luego al CELS, en octubre del mismo año.

Esas fotografías fueron utilizadas como prueba judicial en el Juicio a las Juntas en 1985 y en otras causas que investigan los crímenes del terrorismo de Estado, como la causa a Alfredo Astiz y Jorge “Tigre” Acosta, durante la reapertura de los juicios que se llevan a cabo desde el año 2007 y que continúan desarrollándose a la fecha<sup>9</sup>.

“Desde entonces lleva bajo el brazo una carpeta con las fotos como una ayuda permanente”<sup>10</sup>, según Basterra “Ver las fotos es preguntarnos qué nos pasó en la vida, son un pedacito de nuestra historia”<sup>11</sup>; y con esta carpeta, portando las fotos originales que había sacado de la ESMA, llegó al MAM a fines del año 2006. Como explica la actual

---

<sup>6</sup> Información recolectada en visitas guiadas al ex-Centro Clandestino de Detención de la ESMA. Marzo 2012.

<sup>7</sup> Brodsky, M (2005). *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Editorial La Marca. Buenos Aires, Argentina. Pág. 31.

<sup>8</sup> Didi- Huberman, G. (2004) “*Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*” Relata y analiza otro acto de resistencia que implicó sacar imágenes fotográficas de un campo de detención y exterminio Nazi. Se trataron de cuatro fotografías sacadas por miembros del Sonderkommando al crematorio V de Auschwitz con el objetivo de dar testimonio de lo que allí sucedía, ya que víctimas de los campos, arriesgaron su vida para sacar y dejar una huella que lo muestre. También se trató de un acto de resistencia y con la perspectiva de denunciar lo que allí sucedía. Pese a los puntos en común que puede haber entre estos dos sucesos no los analizaremos comparativamente, ya que hay especificidades e historiografías muy diferentes.

<sup>9</sup> Estas fotografías, así como el testimonio de Víctor Basterra sirvieron de prueba judicial en la “Causa ESMA”, cuyo fallo se dio a conocer el 27 de octubre de 2011.

<sup>10</sup> Instituto Espacio para La Memoria. *Entrevista a Víctor Basterra “Robarle la identidad a los milicos”*. Sin fecha. Argentina. Versión on- line en <http://www.institutomemoria.org.ar/>. Argentina. Pág. 1

<sup>11</sup> Id. Ibid. Instituto Espacio para La Memoria Pág. 1.

directora del museo, hubo un doble interés que hizo que convergiera en ese espacio de exposición; por un lado el MAM tenía presente las fotos y deseaba exponerlas; y por el otro Víctor Bastera llegó al MAM de la mano del fotógrafo Marcelo Brodsky que ya había expuesto en el año 2002<sup>12</sup>. Es por eso que junto a un equipo de curadoras pensaron cómo mostrar esas imágenes, en una muestra fotográfica que se adaptara al perfil de un museo de arte y memoria.

Entre el conjunto de imágenes rescatadas por Bastera se distinguen tres grupos- como analizan García y Longoni-. El primero, se trata de un centenar de retratos de los represores, fotografiados por Víctor. Otro gran grupo de fotos de los desaparecidos, éstas fueron rescatadas de un tacho de basura de la ESMA, momentos antes de ser quemadas. Y un último y reducido grupo de imágenes del edificio y de algunas oficinas de la ESMA, estas fueron tomadas adrede por Bastera y sus compañeros de cautiverio Daniel Merialdo y Carlos Muñoz, con la clara intención de construir pruebas de lo sucedido; algunas de ellas fueron publicadas en *Memoria en Construcción* (Brodsky, 2005: 96-97), en los pies de páginas se lee por ejemplo, “el playón de estacionamiento del Casino de Oficiales de la ESMA, con algunos Ford Falcon operativos y la camioneta SWAT al fondo. Esa camioneta era utilizada para pasear a los detenidos por la ciudad, para que señalaran otros militantes por la calle. En el mismo playón se estacionaban los camiones que se llevaban a los detenidos para su ejecución”<sup>13</sup> y “(...) éste es el aspecto que tenía cuando fue fotografiado por Víctor Bastera en 1982, mientras ‘probaba’ un flash”<sup>14</sup>, se tratan de imágenes que muestran retazos, fragmentos de esa realidad, son instantes que muestran algo de la verdad, es interesante pensar estas imágenes de acuerdo a la categoría de fragmento, tan desarrollada por Didi- Huberman<sup>15</sup>, porque nos ayuda a pensar en esas fotografías como una materialidad que si bien no muestran el todo de los sucedido, si son capaces de mostrar algo. Trataremos de ver qué nos muestran y cuál ha sido su tratamiento en el MAM.

En la muestra organizada en el MAM solo se utilizaron fotografías de los dos primeros grupos, es decir, de los represores y de los desaparecidos, y se hizo un fuerte hincapié en el montaje.

## **El museo**

El Museo de Arte y Memoria de la ciudad de La Plata fue fundado en el año 2002, por la Comisión Provincial por la Memoria (CPM). “El proyecto surge de la necesidad de pensar al arte como un vehículo de transmisión, para pensar todos los temas y

---

<sup>12</sup> Fuente:Entrevista a Laura Poncio, actual Directora del MAM, fecha: 27 de abril de 2012. Y Paula Bonomi, empleada del área de comunicación y prensa de la CPM, fecha: 7 de mayo de 2012.

<sup>13</sup> Op. Cit. Brodsky. Pág. 96.

<sup>14</sup> Id. Ibid. Brodsky. Pág. 97.

<sup>15</sup> Op. Cit. Didi- Huberman.

problemáticas sociales que trata la CPM. Y ver que hay y que hubo una producción artística, donde uno puede abordar y transmitir ideas, sobre todo los temas más vinculados al horror y al pasado reciente, para poder pensar con las nuevas generaciones. Y el arte en ese sentido es un canal maravilloso porque no paraliza, sensibiliza y amplía fundamentalmente el círculo de los convencidos (...) entonces surge por esa necesidad de poder pensar la transmisión de la memoria”<sup>16</sup>. Es así que entre los objetivos del museo se encuentran el de generar un espacio de sensibilización y transmisión de la memoria colectiva a través del arte. También tienen un fuerte trabajo con las nuevas generaciones, que es canalizado por medio de visitas guiadas a escuelas secundarias y un trabajo de extensión cultural con muestras itinerantes, de la que es parte la muestra “Rostros. Fotos sacadas de la ESMA”.

Desde su fundación y hasta el año 2012 el MAM estuvo bajo la dirección de Ana Cacopardo; durante su gestión se expusieron muestras artísticas de diferentes disciplinas como plástica, fotografía, teatro, cerámica y cine; y muestras de producción propia de la CPM, donde por ejemplo se exhiben contenidos del archivo de la DIPBA (Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires), estos trabajos han sido realizados en conjunto con el MAM, muchas veces a cargo de la fotógrafa Helen Zout y con un montaje de carácter artístico. El museo hace desde su fundación una muestra de elaboración propia todos los años. Es por eso que ya tienen experiencia no solo en la exposición y curaduría, sino también en la creación de muestras y objetos artísticos. Cuestión que permite entender algo del lugar que tomó el MAM a la hora de pensar la muestra, ya que, como han explicitado las curadoras, hubo una creación de la obra a partir de las fotos. Hubo una puesta en escena, montaje, edición de las imágenes y hasta la creación de una instalación audiovisual. “El arte en nosotros está en otro lado, en cómo lo mostrás”<sup>17</sup>, es decir que aquí el arte no solo está en las piezas, sino también en las formas de montaje.

Entre las características que tienen las instituciones museísticas a lo largo de su historia, es la de poseer un horizonte de expectativas prevaleciente en su público (Edwards, 2006; 251), es decir que existe una “colaboración tácita entre los conservadores y el público para mantener una expectativa”<sup>18</sup> de lo que va a encontrar un visitante al ingresar a un museo, sea del tipo que sea. Por lo que al tratarse de un Museo de “Arte” y “Memoria”, el nivel de expectativas no solo se amplía sino que se complejiza, requeriría de un estudio de recepción poder vislumbrar fehacientemente la perspectiva del visitante que llega al MAM, pero lo cierto es que esta relación entre arte y memoria dentro de este espacio aún es objeto de amplias reflexiones y debates.

---

<sup>16</sup> Fuente propia. Entrevista a Paula Bonomi. Fecha: 7 de mayo de 2012.

<sup>17</sup> Fuente propia. Entrevista a Laura Poncio, actual directora del MAM, curadora de la muestra “Rostros, fotos sacadas de la ESMA”. Fecha: 27 de abril de 2012.

<sup>18</sup> Edwards, E. (2001). *Replantear la fotografía en el museo etnográfico*. En Naranjo, J. Ed. Fotografía, antropología y colonialismo (1845- 2006). (2006). Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona, España. Pág. 253

## Las fotos. Sacadas “DE” la ESMA

Como hemos explicado más arriba las fotos rescatadas por Victor Basterra son públicas desde que las llevó al CELS en 1984, desde el Juicio a las Juntas han circulado por juzgados, en periódicos y en internet, y fueron publicadas en el diario del juicio. En el año 2005, algunas de las fotos de los desaparecidos, fueron publicadas en el libro “*Memoria en Construcción*”, cada una de ellas ocupaba una página, sobre un fondo negro. Se seleccionaron para esta publicación solo las imágenes en que los detenidos están de frente, mantuvieron el encuadre original, es decir, el plano completo hasta los pies, y algunas en  $\frac{3}{4}$  hasta la rodilla. Cuestión que no se mantuvo en la publicación del CELS donde casi todas las fotos fueron cortadas, generando un reencuadre del tipo foto carnet. El MAM realizó otro tipo de recortes, diferentes a los del CELS, a continuación los analizaremos más puntualmente.

Fancois Soulages reconoce dos grandes grupos de fotografías, las “sin-arte” y las artísticas, y la característica primordial que las diferencia es la voluntad del fotógrafo a la hora de tomarlas, es decir, si en el momento de toma había o no una intención u objetivo artísticos, un proyecto, o una pretensión artísticas. Obviamente las fotos de Basterra no fueron tomadas con intención artística; pero otras de las cuestiones que suceden con la imagen fotográfica es que ella no es algo estático, por lo que se dan movimientos que permiten que imágenes “sin- arte” de pronto puedan ser consideradas arte, y viceversa. Entonces es posible preguntarse por esta transformación, imágenes que eran documentos y hasta prueba judicial de pronto se encuentran exhibidas artísticamente, ¿qué pasó en el medio? ¿Cómo se dio este desplazamiento?

Las curadoras de la muestra relatan que las fotografías de los desaparecidos las escanearon del libro de Brodsky porque Victor no las tenía. Y con respecto a las de los represores ambas cuentan que se reunieron con Basterra que tenía los originales y junto a él realizaron la sistematización de ese material, es decir, lo escanearon en alta calidad, para poder hacer copias de mayor tamaño. Con Laura Poncio realizaron la tarea de ponerle nombre a cada uno de los rostros de los represores, “no tenía bien el nombre de cada uno de ellos, tenía los sobrenombres de cómo se llamaban ahí (en la ESMA), así que me trajo un sobrecito, con todas las fotos y yo iba agarrando una foto y la pegaba sobre una hoja y él me iba diciendo los nombres de cada uno” comenta. Y es que tal cual explica Bonomi, “construimos con él ese material”; esto es algo interesante que marca más interrogantes que certezas la pregunta es porqué no utilizaron la información de la Publicación del CELS, y volvieron a hacerlo, cuando 23 años antes ya se había realizado esa tarea. Victor vuelve a contar esta historia, testimonio que ha repetido desde la primera vez que hizo su declaración para la CONADEP y al CELS, y luego en los juicios. Actualmente suele ir a la inauguración de la muestra, que fue reeditada por el Instituto Espacio para la Memoria, y

que es instalada en distintos puntos del país, y en cada presentación vuelve a dar su testimonio<sup>19</sup>.

Aquí, hubo una primer tarea, la de construir el archivo, de reunir, y transformar esos documentos en un conjunto definido. De diferenciar los dos grupos, rastrear las imágenes faltantes y producirlos a nivel visual, escanear el conjunto y cambiar su tamaño. El MAM junto con Basterra tuvo la tarea de producir esos documentos, y de esta manera cambiaron el estatus y lugar de esa materialidad, y pasan de ser vistas solo como un documento histórico probatorio de causa judicial, a objetos plausibles de mostrarse en una muestra artística, ya que como nos explicaba Laura Ponicio “el lenguaje del museo es el arte” y es con ese objetivo que se trabajó sobre ese material.

### **Las fotos**

Reconocemos el lugar de ratificación o construcción de una verdad por parte de las fotografías expuestas, y es esa una de las intenciones explícitas por parte del museo. Son imágenes que tienen el valor de prueba, que nos especifican que esas personas estuvieron dentro de la ESMA, algunos como detenidos y otros como represores. Pero al analizar las fotografías en tanto materialidad, observamos que si bien su uso recae en su valor referencial, la certificación del contexto al que pertenecen recae en el testimonio que da Basterra. Las imágenes, en sí mismas y por tener esa característica, tan analizada por Didi-Huberman, de ser fragmentarias, de poseer lagunas, de ser incompletas y no mostrar *todo* lo sucedido, en este caso en la ESMA, muestran retazos, trozos dentro del continuo de lo que fue ese centro clandestino de detención, son imágenes que *pese a todo*, nos muestran instantes de esa realidad; y que nos permiten en tanto espectadores imaginar y completar esa información con otras fuentes de las que disponemos, como testimonios o libros. Edwards dice que es una posibilidad que otorga la fotografía, al tratarse de “un relato inacabado que puede utilizarse en el espacio del museo para ampliar una autoridad cerrada y posicionar al sujeto-espectador en la construcción colectiva del conocimiento”<sup>20</sup>. En este sentido el autor sostiene que “‘Museos de la memoria’, como los que conmemoran e informan sobre el Holocausto, también tienen estrategias fotográficas muy claras, vinculadas a experiencias históricas concretas, en las que la certeza técnica de la huella fotográfica es fundamental para los propósitos del museo”<sup>21</sup>. Laura Ponicio nos explica que “son temas difíciles de mostrar, pero a la vez tiene que quedar recontra certificado que eso paso (...) y eso te lo permite la fotografía”, y es entonces que el valor de esas fotografías recae en su carácter indicial, aunque el testimonio sea el que nos da la mayor cantidad de

---

<sup>19</sup> Estas imágenes se han mostrado en el Centro Cultural Recoleta en octubre de 2007, en la Comisión Provincial por la Memoria de Chaco en marzo de 2008, en La Rioja marzo de 2008, en Trelew en junio 2009, en San Rafael en agosto 2010, en Lanús en diciembre de 2011, entre otros.

<sup>20</sup> Op. Cit. Edwards. Pág. 264.

<sup>21</sup> Id. Ibid. Edwards. Pág. 258.

información sobre la historia de esas fotos y sobre lo que muestran. “La fotografía es la momificación del referente. El referente se encuentra ahí, pero en un tiempo que no le es propio”<sup>22</sup> dice Roland Barthes y es juntamente eso lo que sucede en el museo, y por lo que tiene tal valor, se está contando una historia de la no puede quedar dudas de que sucedió. Aquí se da una tensión que hace convivir una característica de la fotografía como es su estatuto de verdad, con la imagen fotográfica como arte. Esta convivencia puede verse en distintas dimensiones que analizaremos a continuación: color, encuadre, e instalación.

### **Cuestión de climas**

La muestra se organizó en dos grandes sectores, se dividieron las fotografías en dos de las salas de exposición, una de las ideas centrales fue separar y diferenciar marcadamente un grupo del otro. Para eso se tomaron decisiones en cuanto a la estética, como por ejemplo al pasar las fotos de los desaparecidos al color sepia, y mantener la de los represores en blanco y negro, también se optó por pintar las habitaciones de diferentes colores y de escribir los nombres de las personas con distintas tipografías.

Las imágenes expuestas en el MAM fueron alteradas en dos niveles, en principio a las fotos de los desaparecidos se le cambió el color, las pasaron del byn al sepia, para que de una “sensación más cálida”, explica la curadora. Al analizar las fotografías, podemos pensar que al cambiar el color, parte del *studium*<sup>23</sup> de la imagen se pierde. Y esta manipulación de la imagen, obstruye parte de la verdad histórica del documento, disipando parte de la información contextual de las imágenes. Es decir, que son fotos sacadas de y en la ESMA como negativos, y luego fueron rebeladas en ByN por Víctor Bastera en la casa de un amigo. Esta decisión borra un *studium*, del que las fotografías eran parte, y que fueron reafirmado al haber circulado por medios de comunicación en su formato en ByN, es decir, que aquí parecen imágenes nuevas que nunca antes habían sido mostradas, cuando la realidad es que son imágenes que nunca habían sido mostradas así.

La sensación de calidez se pone a prueba por un error de impresión en el folleto, en el que los colores fueron intercambiados, es decir, los represores están en sepia, y la detenida, de la que solo hay una fotografía en el folleto, en ByN (Ver Foto 3). Esta equivocación nos sirve para pensar si verdaderamente sólo el cambio de color puede dar una sensación diferente de un grupo a otro. En sí mismo el color sepia remite a un tiempo antiguo en que las fotografías se sacaban en esa tonalidad, a un tiempo más atrás que el de

---

<sup>22</sup> Barthes, R. (1994) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós. Barcelona, España. Pág. 24

<sup>23</sup> Id. Ibid. Barthes, R. Pág. 67: “El *studium* es contrato filmado entre creadores y consumidores. El *studium* es una especie de educación (saber y cortesía) que me permite encontrar al Operator (el fotógrafo), vivir las miras que fundamentan y animan sus prácticas, pero vivirlas en cierto modo al revés, según mi querer de Spectator”.

la última dictadura argentina. Además traen la sensación de un documento corroído por el tiempo, está como la idea de degradación del material, más que de una sensación acogedora. Es decir que el cambio de color en realidad genera más una pérdida en de la noción del tiempo al que pertenece la imagen que a una sensación emocional.

La impresión cálida se da más por la puesta en escena, que por solo el recurso del color. Ya que la sala con las fotos de los desaparecidos, estaba pintada de un gris verdoso, y las fotografías fueron colgadas desparramadas, como piezas de un rompecabezas<sup>24</sup>. Debajo de cada imagen estaba escrito el nombre de cada persona con tiza, en letra manuscrita, “para que tuviera un trazo más humano”<sup>25</sup>, explican (Ver foto 1), es decir sosteniendo la idea de que es otra persona que con el gesto de trazar el nombre del desaparecido le instala una impronta de personalidad, que es única e irrepetible. Además la iluminación tuvo mucho que ver, las fotos estaban iluminadas por focos de luz amarilla, que deban desde arriba sobre la misma pared en que estaban colgadas las imágenes, y esto colaboraba como recurso a esa sensación.

La sala parece más un homenaje que una muestra testimonial, de denuncia o documental. Se reafirma la idea del título de la muestra, “sacados DE la ESMA”, las fotos aparecen sacadas de su contexto, como si descontextualizar la imagen y crear una sensación de cobijo se le diera también cobijo a los retratados. Se pierde el contexto de producción de la foto, cuáles eran las condiciones de esas personas a la hora de la toma. Y a la vez hay algo que queda a medio camino o no se logra a entender, hay algo que se tensiona también, y es la idea de homenaje. Es extraña la idea de homenaje con imágenes tan desdichadas, que si bien muestran los nombres de los detenidos, como una afirmación de su identidad e intenta sacarlos de ese lugar de desaparecido NN, hay una sensación que incomoda.

Las fotografías de los represores fueron puestas en otra sala del museo, se trataron de la típica foto carnet, se muestran rostros conocidos como Alfredo Astiz, Jorge Eduardo Acosta, Rubén Jacinto Chamorro, entre otros, pero la pose asociada a la documentación legal no causa demasiadas emociones, y a su vez se dispara algo en la asociación mental de nuestra cultura visual, y es que las fotografías de tipo carnet están íntimamente relacionadas con las luchas por la verdad, la memoria y la justicia emprendidas por los familiares de desaparecidos, cuestión analizada por Ludmila Catela da Silva que reconoce el lugar ganado por este tipo de fotografías carnet y en ByN en el espacio público y privado<sup>26</sup>, de modo que se da también un desfase de relaciones, por un lado son rostros de represores,

---

<sup>24</sup> Fuente propia. Entrevista a María Julia Alba. Fecha: 23 de abril de 2012.

<sup>25</sup> Id. Ibid. Entrevista a María Julia Alba.

<sup>26</sup> Ludmila Catela da Silva. (2009) *Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en Argentina*. En Feld, C y Stites Mor, J. Comps. El pasado que miramos. Buenos Aires. Editorial Paidós . Pág. 337- 363.

pero retratados a la manera en que los rostros de los desaparecidos circularon por el ámbito público en las luchas por la justicia por parte de Madres de Plaza de Mayo. Dentro del grupo de imágenes que Bastera llevó al CELS<sup>27</sup>, y que pueden verse en su publicación, hay algunos rostros en los que hay más de una imagen, de los que el MAM selecciono solo una sola foto de cada uno, por lo general los fotografiados miran a la cámara y el resto está de 3/4 perfil, y tienen una pose seria, muchos de ellos con el uniforme militar. Son imágenes que se utilizaron en documentación falsa, es por eso que muestran escasa información, y tienen un carácter muy homogéneo.

Las imágenes de los represores tuvieron un doble tratamiento, por un lado, se las puso en una sala, colgadas y enmarcadas formando columnas de cuatro fotos cada una, ordenadas como un mosaico, los epígrafes de las fotos fueron hechos a computadora y la sala estaba pintada de blanco, por lo tanto todo allí era en blanco y negro (Ver foto 2). Se organizaron sobre dos paredes, sobre una de ellas se colocaron a los más alto rango, y se imprimieron en un tamaño mayor, de 30 centímetros por 40. Y los de menos rango en la pared adjunta en un tamaño de 20 por 30 centímetros. Todos los rostros tienen su respectivo pie de foto que especifica nombre, alias, y tareas en la ESMA, información copiada idéntica de la publicación del CELS<sup>28</sup>. Estos fueron tipeados a computadora, y a diferencia de la otra sala, se percibe la idea de un trazo mas sistemático, repetitivo y estático.

A su vez se utilizó una tercer sala, en ella se proyectaba a oscuras las diapositivas de los rostros de los represores sobre una pared, esas diapositivas fueron hechas especialmente por el MAM a partir de las fotos originales que tenía Bastera. En esa sala el sonido era muy importante ya que “el disparador del positivo que generaba el proyector de diapositivas, tiene un ruido muy particular y te da la sensación de otra época y además te coloca en las fotos blanco y negro”<sup>29</sup>. El proyector además también permite una continuidad de la imagen en el tiempo, ya que la exposición de la toma sobre una pared tiene un período de duración para el espectador, tiempo que lo interpela a que él piense o reflexione sobre lo que aparece en la pantalla, cada retrato está intercalado con una toma en blanco que refuerza la idea de denuncia; es decir que en ambas salas se observa una intención de escrache.

Con respecto al montaje, puede pensarse también como una instalación, ya que no solo se trata de la disposición de las imágenes fotográficas en el espacio, sino que se le sumaron recursos sonoros y audiovisuales.

María Julia Alba, otra de las curadoras de la muestra, comenta que hubo una gran discusión sobre el cómo montar las fotografías ya que “las fotos no son artísticas, no hay una intención, una composición, se trata, si se quiere de un registro del horror”, es por eso

---

<sup>27</sup> Op. Cit. Publicación del CELS.

<sup>28</sup> Id. Ibid. Publicación del CELS.

<sup>29</sup> Fuente propia: entrevista a Paula Bonomi. Fecha: 7 de mayo de 2012.

que uno de los ejes centrales del museo fue el montaje, ya que el MAM posee esa característica de hacer convivir al arte y al documento en muchas de sus muestras, dado que suele usar archivos de la DIPBA para sus exposiciones, como otra de las formas de difusión y elaboración del acervo fotográfico del que se encarga la Comisión Provincial por la Memoria<sup>30</sup>.

La muestra estaba precedida por un texto que explicaba quién era Victor Bastera, cómo había obtenido esas imágenes y cuál era el objetivo de mostrarlas; esa descripción fue reproducida en la contratapa del folleto de la muestra, y fue producto de entrevistas que le realizó Paula Bonomi (luego publicada en la Revista Puentes N° 20, 2007). Entre los objetivos de Bastera se encuentra el de “que ese rostro que aparece ahí, a veces sin nombre, porque en muchos casos es un misterio, aunque sea de casualidad, pueda ser identificado, que alguien diga ¡pero si este tipo vive a dos cuadras de mi casa!<sup>31</sup>”, cuestión que han elaborado, tratado y militado fuertemente la agrupación H.I.J.O.S fundada en 2005 y cuya militancia ha germinado fuertemente en la ciudad de La Plata.

Se mantiene una intención militante, que fue la que impulsó el rescate de todas esas imágenes, y la que promueve su exposición. Es por eso que, es importante observar y tratar de entender esas imágenes que “pese a todo”<sup>32</sup> nos muestran vestigios, retazos fragmentarios, de lo que fue el cautiverio en un centro clandestino de detención en la argentina dictatorial. A continuación analizaremos qué es lo que alcanzan a mostrar esas imágenes, qué queda aún invisible, qué información nos proporcionan.

### **Cuestión de encuadres. Tres encuadres para una misma foto**

Estas fotografías, al observarlas detenidamente, muestran a los detenidos-desaparecidos con vida dentro de un centro clandestino de detención, pero sufren un segundo nivel de alteración, que es el del encuadre. Y esta es una de las fundamentales características que pone a prueba la idea de verdad de la imagen fotográfica, “fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir”<sup>33</sup> sostiene Susan Sontag. Ambos grupos de imágenes tienen un encuadre muy ceñido, sobre todo las de los represores que son en formato carnet. Así que no se puede ver nada del lugar de la toma, solo vemos rostros y ahí está la potencialidad de esas imágenes. Comparando las fotos que aparecen en el documento del CELS con las utilizadas en el MAM, en las fotos de los represores observamos un pequeño

---

<sup>30</sup> Fuente propia: entrevista a Ana Caccopardo, directora del MAM durante el período 2002- 2012. Fecha: 9 de agosto de 2012.

<sup>31</sup> Folleto de la muestra “Rostros. Fotos sacadas de la ESMA”. (2007). Producción del Museo de Arte y Memoria, CPM.

<sup>32</sup> Concepto elaborado y tratado por Didi-Huberman, G. (2004) Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto. Ediciones Paidós Ibérica S.A. Barcelona. España.

<sup>33</sup> Sontag, S. (1993) Ante el dolor de los demás. Editorial Alfaguara. México. Pág. 57.

recorte para que todas las fotos queden iguales, a muchas de ellas se les ha sacado unos centímetros por los costados, recortando algo del hombro.

En el caso de las fotos de los desaparecidos se han dado cortes más tajantes y visibles. En principio estas imágenes como las anteriores no contienen casi ninguna información sobre el lugar en donde estaban las personas, todos ellos fueron retratados contra una pared blanca o contra una puerta blanca, donde no se puede ver ningún indicio que indique en qué lugar fueron tomadas. Entre los recortes que observamos se dan tres casos paradigmáticos, el retrato de Sosa, Ida Adad y Alberto Eliseo Donadio. Compararemos en cada caso las fotos publicadas por el CELS, las publicadas en el libro *Memoria en Construcción* y las exhibidas por el MAM; ya que en cada caso hubo un recorte distinto.

La imagen de Alberto Eliseo Donadio en el informe del CELS (ver Foto 4) está recortada a la altura del pecho, y está la foto de frente y perfil una al lado de la otra, reeditando con su uso la lógica del prontuario policial, el rostro colocado de esa manera pensando en una identificación del rostro. En el libro de Brodsky (ver foto5) la foto figura completa, se ve a Sosa con los brazos para atrás indicando que está esposado, hasta se observa en el borde derecho una rasgadura en el papel evidenciando que estaba pegada en algún libro o registro. En el MAM (ver foto 6) se utilizó la imagen por completo, solo se le recortó la parte de la rasgadura del papel. En estas diferencias notamos en principio una utilización un tanto burócrata de la imagen, reconociendo su valor solamente en su carácter de identificación de la persona, y en las dos anteriores se puede ser además algo de las condiciones en las que estaba, esposado, y con una cara desencajada, huellas que nos permiten imaginar algo de esa situación de encierro y tortura. La foto del libro también nos muestra que la imagen pertenece a algún tipo de registro. Según entrevistas a la prensa<sup>34</sup> esas fotos las fueron a buscar Brodsky y Basterra, al juzgado número 12 donde se estaba tratando la causa ESMA, para la confección del libro; es decir que son los originales sacados de la ESMA.

La toma de Ida Adad presenta otras características: el CELS (ver Foto 7) vuelve a hacer el típico recorte a la altura del pecho, en la publicación la imagen está muy desdibujada ya que es una fotocopia gastada escaneada. La imagen en Brodsky (ver Foto 8) está completa y vuelve a verse la procedencia a algún tipo de cuaderno por los recortes en los bordes. En ella vemos a una señora encorvada mirando a cámara, y lo más punzante, en términos de Barthes, es el detalle de sus cordones desatados. Otro de los indicios de la situación en la ESMA, como un descuido que subraya su imposibilidad de aseo o prolijidad, el rostro desencajado y cansado, y la pose remarca la idea o sensación de las condiciones en que ella estaba allí. En el MAM (Ver Foto 9) la foto fue cortada justamente a la altura de los pies, comienzan a verse los zapatos, pero no los cordones, que es uno de

---

<sup>34</sup> Nota periodística: “Narrar la ESMA”, Página 12. 20 de noviembre de 2005.

los detalles e informaciones que más instiga a pensar sobre la situación de Ida en ese momento.

Por último la foto de Sosa nuevamente es recortada por el CELS (ver Foto 10) a la altura del pecho, y es otra de las fotos realmente desdibujada por problemas de impresión. En el Libro de Brodsky (ver Foto 11) está completa; se ve la misma característica en los bordes al igual que en las anteriores fotos, además se observa en el fondo algún tipo de cañería y mobiliario como un banco, y el dato importante es el de las esposas, que muestra parte del accionar militar y de la idea de llevar un registro de los secuestrados, Sosa se ve de frente y sin signos de violencia ni cansancio. En el caso del MAM (ver Foto 12) se recortó a la altura de las manos y las esposas ya no se ven.

El CELS y el MAM editan la foto, de diferentes formatos. El primero intentando que todas respondan al típico cuadro del 4 X4, hasta los hombros, típico de los registros legales; restando el valor de huella, prueba o testimonio sobre las condiciones de cautiverio que dejan entreverse en la imagen. Esa información recae en el testimonio de Victor Bastera que antecede la secuencia de fotos de los represores y de los desaparecidos. En cambio en el recorte del MAM no se trata de un recorte para que todas las fotos respondan al mismo encuadre sino para no mostrar ciertos datos, como los cordones de las zapatillas de Ida o las esposas de Sosa. Las huellas más contundentes de la violencia sobre los cuerpos es excluida, y aunque son imágenes que muestran una realidad trágica, intentan mostrar una idea de víctima en lo que las pruebas de ese status no se puede ver. Son imágenes que como en el título de la muestra "sacan" de la ESMA a los retratados, les dan una identidad y hasta una idea de protección generada por la sensación de calidez.

### **Interrogantes**

Entre las preguntas que nos moviliza esta muestra está la del desdibujamiento del proceso de elaboración de la imagen. Reconocemos que el museo tuvo la intención de situar por medio del texto el origen de las fotografías, pero a su vez, esta marcada división de bandos, nos hace pensar si no se borra un poco la relación entre ambos. Por un lado están los represores, en una sala, que intenta dar una sensación de frialdad y dureza, y en la otra los detenidos, en esta sala un tanto más cálida. Pero lo cierto, es que en el contexto de producción de estas imágenes militares y secuestrados "convivían" bajo un mismo techo, de condiciones inhumanas, unos siendo los verdugos de los otros, unos torturando y deshumanizando a las personas que en las fotos se ven adelgazadas y golpeadas; y a su vez manteniendo una mano de obra esclava, que hacía que bajo amenaza de muerte Victor Bastera tuviera que falsificar documentación para los militares. Esta tensión entre víctimas y victimarios, y su consecuente separación generan la sensación de que una cosa no tiene que ver con la otra, están desconectados en el montaje, y por lo tanto el sentido queda

difuso, es decir la idea de que el lugar de víctima es consecuencia de la existencia de un victimario que lo hizo posible.

La pregunta es ¿cómo mostrar esas imágenes gestadas en tan compleja realidad? Nos coloca en el incómodo lugar de problematizar la historicidad de los objetos que son mostrados, y del valor del documento como tal, debido a que el agregado y edición artístico por momentos nos permite digerir y situarnos de una manera menos paralizante ante esa realidad, pero a la vez borra no solo el contexto de producción de esas imágenes, sino también parte de la información que proporcionan.

El MAM propone una manera de abordar el material y frente a ese desafío creemos que el museo optó por una exposición un tanto más “amable” con las víctimas, pero a riesgo de perder la historicidad del objeto mostrado. La sensación es que nos muestran los protagonistas de una historia, pero no se nos muestra la historia en sí. Nos muestran dos bandos, de los que el espectador deduce quién es el victimario y quienes las víctimas, pero poco se habla de la realidad vivida en situación de cautiverio de esas personas, los recortes en las imágenes de los desaparecidos son muy contundentes y excluyen información valiosa para comprender esa realidad, las huellas más contundentes de la violencia y disciplinamiento sobre los cuerpos no nos es mostrada. Entendemos que esta separación y el montaje de los tres sectores por parte de MAM fue una decisión no solo estética sino política, ya que interpretamos a estas operaciones como decisiones para un discurso comunicativo para el espectador, donde el mensaje es armado y elaborado institucionalmente, en este caso con un lenguaje artístico. La sala de los desaparecidos tal vez puede ser pensada como una sala- homenaje; mientras que la de los represores parece una sala- escrache, sobre todo la que tiene el proyector, con ese sonido que parece un disparador. Pero en esta decisión se ha perdido la posibilidad de la vinculación entre ambos grupos, aquí las imágenes de los desaparecidos nunca pueden ser transformadas en su significación, por la de los represores, no hay posibilidad de reenvíos, ni de diálogos. Porque aquí el montaje coarta la interrelación entre los diferentes grupos de imágenes<sup>35</sup>.

### **La imagen fotográfica en los límites**

En cuanto a la utilización de la imagen fotográfica para comunicar este tipos de hechos, teóricos de la memoria, la historia y el arte establecen unas reglas y cuidados de por sí particulares. De la imagen fotográfica se ha dicho que es sensibilizadora, generadora de conciencia y verdadera, pero también sensacionalista, cruda, violatoria y paralizante; por

---

<sup>35</sup> Otro de los puntos que consolidan el relato fueron las visitas guiadas que se hicieron, sobre todo con grupos escolares. Allí a través de la palabra se transmite y se afirma la historia de esas imágenes, comentan las curadoras. Cuestiones que no hemos abordado en este texto ya que no realizamos el trabajo de campo en ese momento y no hay registro de esa actividad.

su potencialidad y usos es claro que se maneja dentro de límites imprecisos, que aún son foco de múltiples controversias.

Una de las características que posee la fotografía, según Baer, es su carácter espectacular, ya que la fotografía al ser literal, se encuentra en la disyuntiva entre la verdad histórica y la ética de la mirada o la forma adecuada de mostrar la memoria. Cuestiones que nos permite pensar esta muestra, que por un lado plantea la exhibición de lo sucedido, pero a la vez se queda a medio camino al no mostrar huellas de la tragedia, indicios de el lugar de víctimas de esas personas, como con un deseo de correrlos de ese lugar.

También se da otra relación incómoda, ya que como explica Soulanges la fotografía nunca deja de ser una relación de a dos, de un sujeto que fotografía y de un sujeto que es fotografiado, es por eso que se instala la cuestión de por quién fueron sacadas las fotografías y en qué condiciones, aquí entra en juego la relación entre víctima y victimario; es decir, de quién es la mirada que toma la foto y desde qué lugar ideológico o moral mira al sujeto fotografiado. Aquí se da un dilema de perspectivas, ya que quien mira las fotografías se pone en la posición del victimario, en el mismo ángulo en que se realizaron las fotos. Para el caso de las fotografías del Holocausto Baer advierte que “al mostrar estas imágenes se corre por lo tanto el peligro de reproducir en cierta medida el acto obsceno de su producción, y de algún modo, el crimen del fotógrafo se convierte en el del espectador”<sup>36</sup>. Es decir que se da un desfase sustancial entre las condiciones de producción de las imágenes y su recepción. Esta cuestión se reaviva y cobra sentido en la actualidad con las fotografías extraídas de la ESMA por Victor Bastera, ya que las fotos de los desaparecidos que logró rescatar fueron tomadas por los secuestradores, es decir que en esa imagen, no solo vemos víctimas sino que inexorablemente las vemos desde la perspectiva del verdugo. Más allá del lugar documental que tienen las imágenes, en este punto revivimos la mirada del secuestrador. No sucede lo mismo con los retratos de los militares que fueron tomadas y recolectadas por Bastera, ya que fueron sacadas por él mismo, a sus perpetradores; en condiciones insalubres y bajo amenaza de muerte.

## Conclusiones

A modo de conclusión nos gustaría pensar sobre una frase de Susan Sontag que dice que “se puede sentir una obligación de mirar fotografías que registren grandes crueldades y crímenes. Se debería sentir la obligación de pensar en lo que implica mirarlas, en una capacidad efectiva de asimilar lo que muestran”<sup>37</sup>. Y es bajo esa idea que hemos planteado este debate, que tantas aristas y complicaciones presenta, no solo porque pone a prueba

---

<sup>36</sup> Op. Cit. Baer. Pág. 171.

<sup>37</sup> Op. Cit. Sontag. Pág. 111.

nuestra manera de mirar y cuestionar cómo y qué vemos, sino porque instala interrogantes, tensiones y dificultades.

Recuperando algunos de los puntos que hicieron eje a este análisis nos parece importante partir de la idea de que las decisiones estéticas y de montaje que tomó el museo, fue una manera de acercarnos al material fotográfico y desde allí comenzar nuestra interpretación. Como hemos notado aún queda mucho por pensar sobre las fotografías rescatadas por Bastrerra, nos parece interesante la respuesta del MAM a ese imperativo que hizo sacar las fotos de la ESMA, y que continúa siendo dar testimonio, contar, revelar lo que allí sucedía. Estas imágenes conviven en difusos límites entre el registro y la evocación, ya que en tanto imagen fotográfica contienen huellas de realidad y a su vez nos permiten evocar un recuerdo y construir una historia, las decisiones en el encuadre responden no sólo a una decisión discursiva sino también a un momento desde el presente, son imágenes que son interrogadas desde las preguntas del presente, desde ese 2007, año en que se retomaban los juicios de lesa humanidad y la necesidad de saber quién era quién era imperiosa. Y dentro de ese momento de la historia argentina nace este abordaje donde se trabaja una idea de sala-homenaje en contraposición a otra sala-escrache. Es una abordaje que nos otorga cierto tipo de información, y a su vez deja sin decir otro tanto; sobre todo en referencia las condiciones de cautiverio de los desaparecidos y sobre la realidad vivida en la ESMA por esas personas. Transita el lugar de lo documental y a su vez lo artístico, brinda información y emoción, y a su vez habla de la pérdida y de la conservación de un registro y de una historia. Y sobre todo trabaja la relación de la elaboración y creación de discursos sobre el pasado traumático desde el presente. Es por eso que observamos el rol activo del MAM en la elaboración e instalación de esta temática para la comunidad y en un momento coyuntural. Como vimos los diferentes encuadres responden a diferentes necesidades y usos de la imagen fotográfica.

Fue un delicado proceso pensar cómo montar ese material cuando aún nadie lo había hecho. Y creemos que existen otras maneras de interrogar y construir ese material, ya que las preguntas van cambiando a lo largo del tiempo. Creemos que otros de los abordajes posibles puede nacer de la pregunta por la historicidad del objeto que se muestra, en este caso imágenes fotográficas de militares y de desaparecidos en situación de encierro. A su vez tal vez sea posible pensar más sobre las relaciones y tensiones que existieron entre esos dos grupos, trascendiendo la dualidad y pensando en una muestra ni homenaje ni escrache, en un espacio tal vez más reflexivo o pensativo, complejizando y profundizando la información que aportan las imágenes. A su vez sería interesante pensar desde otro lugar la cuestión de la estética con este tipo de fotografías, que generan emociones y percepciones encontradas.

La cuestión continúa siendo ¿Cómo mostrar las imágenes de los campos de concentración en la Argentina? , ¿Cómo transmitir la información y los mensajes que nos da este material?, ¿Desde dónde y cuándo interrogamos ese material?, ¿Cómo mostrar esas

dos historias que conviven: la de ese acto de resistencia protagonizado por Victor Bastera de rescatar las fotos de la ESMA, y lo que relatan los propios retratos de los desaparecidos y los represores en la ESMA?

## **Fuentes**

- Publicación del Centro de Estudios y Legales (CELS). Testimonio sobre el Centro Clandestino de Detención de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA). Buenos Aires, Argentina. 1984.

## **Diarios:**

- Página 12. *El que “sacó” las fotos*. 20/11/2009. Argentina
- Página 12. *La Camiseta*. 1/11/2011. Argentina
- Página 12. *Narrar la ESMA*. 20/11/2005. Argentina
- El Mundo. *El hombre que retrató a los represores argentinos*. 13/01/2010. España
- Instituto Espacio para La Memoria. *Entrevista a Víctor Bastera “Robarle la identidad a los milicos”*. Sin fecha. Argentina. Versión on- line en <http://www.institutomemoria.org.ar/>. Argentina

## **Folletería:**

Folleto de la muestra “*Rostros. Fotos sacadas de la ESMA*”. Año 2007. Producción del MAM.

## **Entrevistas:**

- Laura Poncio. Actual directora del Museo de Arte y Memoria de La Plata, curadora de la Muestra “*Rostros. Fotos sacadas de la ESMA*”. Elaboración propia. 27 de abril de 2012.
- Julia Alba. Actual curadora en el Museo de Arte y memoria de La Plata, curadora de la muestra “*Rostros. Fotos sacadas de la ESMA*”. Elaboración propia. 23 de abril de 2012.
- Paula Bonomi. Actual empleada en la Comisión Provincial por la Memoria de la Pcia. de Buenos Aires (CPM) en el área de Comunicación y Cultura, redefinida en el año 2012 como Área de Comunicación y Prensa. Empleada en el área de Prensa y Comunicación de la CPM en el momento de la muestra dependiente del Museo de Arte y Memoria. Elaboración propia. 7 de mayo de 2012.
- Ana Caccopardo, directora del MAM durante el período 2002- 2012. Elaboración propia. 9 de agosto de 2012.

## Bibliografía

- Baer, A. (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Ed Losada. España.
- Barthes, R. (1994) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós. Barcelona, España.
- Brodsky, M. (2005). *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Editorial La Marca. Buenos Aires, Argentina.
- Edwards, E. (2001). *Replantear la fotografía en el museo etnográfico*. En Naranjo, J. Ed. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845- 2006)*. (2006). Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona, España. Pág. 253
- Friedlander, S. (2007) *En torno a los límites de la representación. El Nazismo y la solución final*. Editora Universidad Nacional de Quilmes. Argentina.
- García, L. I y Longoni A. (2012) *Imágenes Invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos*. Revista Sala Grumo, Pag 9-21. Número 9. Editorial Sala Grumo S. A. Brasil. Versión on-line en [www.salagrumo.org](http://www.salagrumo.org)
- Didi-Huberman, G. (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Ediciones Paidós Ibérica S.A. Barcelona. España
- Catela da Silva, L. (2009) *Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en Argentina*. En Feld, C y Stites Mor, J. Comps. *El pasado que miramos*. Buenos Aires. Editorial Paidós . Pág. 337- 363.
- Sontag, S. (1993) *Ante el dolor de los demás*. Editorial Alfaguara. México.
- Soulages, F. (2010) *Estética de la fotografía*. Ediciones La Marca. Buenos Aires. Argentina.