

SARA DUQUE E SUAS TRÊS FOTOS DE ÁLVARO: SOBRE AS RESSIGNIFICAÇÕES POLÍTICAS, SIMBÓLICAS E AFETIVAS DAS FOTOGRAFIAS DOS DESAPARECIDOS

Rodrigo Montero

Resumo: Este artigo apresenta e analisa os deslocamentos de uso e sentido das fotos de desaparecidos pelas ditaduras sul-americanas. Não poucas produções de arte utilizam essas imagens. Porém, foram os familiares das vítimas que primeiramente tiraram essas fotos de documentos e de álbuns familiares, deslocando-as das suas funções originais e dando-lhes novos usos. Re-contextualizadas, as fotos de desaparecidos ganharam sentidos políticos, afetivos, memorialísticos e até tumulares. A fotografia Sara Duque con el diario de su hijo Álvaro [...] revela esses deslocamentos que, em definitivo, respondem à necessidade de lidar com a especificidade da ausência do desaparecimento tanto no nível social quanto no íntimo e particular.

Palavras-chave: Ditadura. Desaparecidos. Imagem. Fotografia.

SARA DUQUE AND HER THREE PHOTOS OF ÁLVARO: ON THE POLITICAL, SYMBOLIC, AND AFFECTIVE RESIGNIFICATIONS OF PHOTOGRAPHS OF THE DISAPPEARED.

Abstract: This article presents and analyzes the shifts of use and meaning of photos of missing persons by South American dictatorships. There are many art productions that use these images. However, it was the victims' relatives who first took these photos from documents and family albums, displacing them from their original functions and giving them new uses. Re-contextualized, the photos of missing persons took on political, affective, memorialistic and even grave meanings. The photography Sara Duque con el



diário de su hijo Álvaro [...] reveals these displacements that, in short, respond to the need to deal with the specificity of the absence of disappearance both at the social and at the intimate and private levels.

Keywords: Dictatorship. Disappeared. Image. Photography.

Uma das faculdades atribuídas à práxis fotográfica é sua capacidade de “isolar” uma fração da realidade que pode ser reativada em outro momento ou contexto. Isso faz da fotografia uma mediadora entre momentos: o do ato fotográfico e o do olhar para o fotografado. E de fato, ver uma fotografia conecta esses dois momentos. No entanto, quando vemos uma fotografia, em particular àquelas que identificamos como a nossa própria história pessoal, coletiva ou social, não estamos “revivendo” algo do passado, mas estamos interpretando e significando o fotografado a partir do contexto, sempre posterior, em que esse olhar ocorre. E a cada novo olhar, recobrimos o que reconhecemos na imagem com o saber do seu devir. Por isso, ver uma fotografia é confrontar o que sabemos com o que vemos e o que vemos com o que sabemos. É isso o que rompe com a ilusão da fotografia como uma entidade estável e o que leva a Diana Taylor (2009) a definir a fotografia como a arte de *des- e de re-contextualizar*.

Las fotografías, que se suponen entidades estables que cumplen con funciones testimoniales y evidenciarias, también cambian en la medida que su contexto ha cambiado – forman parte del proceso de des- y re-contextualización que ellas mismas continuamente impulsan. (Taylor, 2009, p 23)

Isto visto, uma imagem está sujeita a ser ressignificada não apenas pelo devir, mas também pelos diferentes contextos, usos e funções para os quais essa mesma imagem pode ser convocada. No caso particular da fotografia, uma mesma imagem pode se revelar em distintos contextos e servir para um conjunto variado e heterodoxo de funções: usos documentais, científicos, burocráticos, comemorativos, familiares, profissionais, artísticos, políticos etc. Em cada novo tempo, em cada lugar e em cada função, a imagem e nosso olhar sobre ela se transformam. Essa re-contextualização provoca, não poucas vezes, uma profunda mudança ou desgaste do sentido e/ou da função original da fotografia, ou seja, com o “para que essa foto foi feita”. E essas mudanças são mais significativas quando o movimento de des- e de re-contextualização é forçado por um evento



limite que, retrospectivamente, se interpõe entre o momento do ato fotográfico e o momento do olhar. Tal é o caso da ressignificação dos retratos familiares e das fotografias de documentos de pessoas desaparecidas pelo terrorismo de Estado no Cone Sul.

Na Argentina, a partir da década de 1990, surgiram diferentes produções que faziam uso, como material primário, de fotografias extraídas de álbuns de família ou dos documentos de desaparecidos durante a última ditadura militar. Tal é o caso das filhas de desaparecidos María Soledad Nívoli e de Lucila Quieto, ou da série de Marcelo Brodsky dedicada a Fernando, seu irmão desaparecido

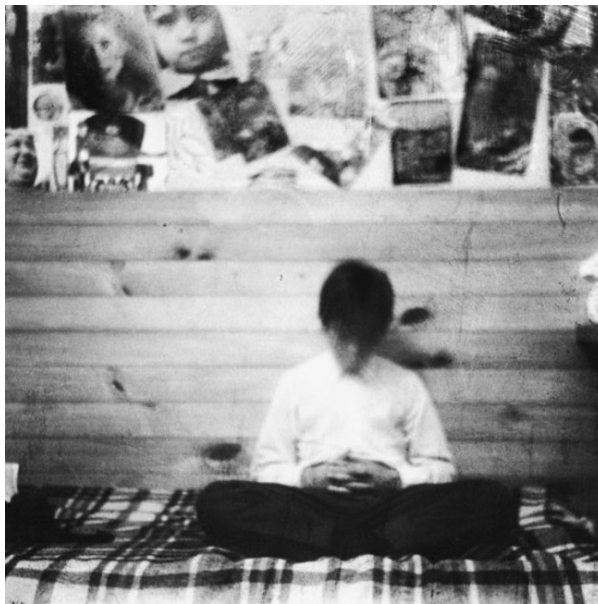
Nesses três casos, as fotografias foram tiradas do arquivo familiar e foram objeto de diferentes operações. Lucila Quieto, por exemplo, projetou as fotografias do seu pai sobre uma parede para, então, interferir na projeção com sua própria presença e assim tomar uma nova fotografia (fig. 1). Dessa primeira experiência surgiu a série em que ela e outros filhos de desaparecidos poderiam, por fim, ter uma fotografia do encontro, na dimensão da imagem, com seus pais¹.



Figura1. Lucila Quieto: sem título, da série *Arqueología de la Ausencia*, 1999-2001. Imagem cedida pela artista.



No caso de María Soledad Nívoli, ela utilizou as fotografias tiradas pelo seu pai durante uma viagem de fim de curso para reconstituir a história daquela vida desconhecida. Junto com o Gustavo D’Assoro, María Soledad indagou e se apropriou do próprio olhar fotográfico do seu pai revelado naquelas instantâneas.² Diferentemente, quando Marcelo Brodsky se volta para álbum de família ela não faz “novas” imagens. A série *Nando, mi Hermano*, dedicada a seu irmão desaparecido pela ditadura, ele simplesmente mostra e comenta essas fotografias da própria família deixando exposto como o sequestro e desaparecimento de Fernando as atravessa e as enche de novos sentidos. A série de Brodsky é exemplo eloquente de como as fotografias estão à mercê da assombração do seu devir (fig.2).



Fernando en la pieza: Esta foto de mi hermano es una de las primeras que hice en mi vida. Estamos en nuestra habitación compartida. Su rostro aparece desdibujado. Su movimiento, hoy ya inexistente, lo hace difuso ante la lente. Las fotos de la pared, en cambio, soportan mejor la exposición prolongada. Es la mejor foto que me queda de él, de cuando vivíamos juntos.



Fernando en la pieza: Esta foto de mi hermano es una de las primeras que hice en mi vida. Estamos en nuestra habitación compartida.

Su rostro aparece desdibujado.

Su movimiento, hoy ya inexistente, lo hace difuso ante la lente. Las fotos de la pared, en cambio, soportan mejor la exposición prolongada. Es la mejor foto que me queda de él, de cuando vivíamos juntos.

Figura 2. Marcelo Brodsky. *Fernando en la pieza*, da série *Nando, mi Hermano*, 1997, fotografia e texto. Fonte: BRODSKY, 2006.

Estas séries servem como exemplo dos processos de apropriação, de deslocamento e de ressignificação que caracterizam os procedimentos alegóricos como procedimentos artísticos. Entretanto, o que conecta significativamente esses trabalhos é que eles surgem antes de uma necessidade íntima e pessoal do que de uma vontade estritamente artística. Lucila, María Soledad e Marcelo são, antes de artistas, familiares de desaparecidos.³ E no contexto do desaparecimento, a des- e de re-contextualização da fotografia do desaparecido está atravessada pela especificidade dessa ausência forçada. Uma especificidade, aliás, que reconfigura os sentidos das fotografias dos desaparecidos em diferentes níveis. O que este artigo pretende expor é como, antes mesmo das fotografias de desaparecidos terem seus sentidos deslocados pela apropriação artística, elas já são objeto de deslocamentos políticos, afetivos e simbólicos por parte dos próprios familiares, movidos, pela dramática especificidade desta ausência.

Uma fotografia particular é o núcleo e a disparadora desta análise. Trata-se da fotografia de Sara Duque, tirada em março de 2000 pelo fotojornalista espanhol Gervasio Sánchez e foi publicada no seu livro *Desaparecidos/ Disappeared* (Sánchez, 2011). Nessa fotografia se manifesta, de maneira exemplar, o complexo flutuar dos usos e dos sentidos da imagem fotográfica, quando atravessada pela complexidade do evento limite do desaparecimento e o vazio que ele abre. É esse um flutuar de usos políticos, simbólicos e afetivos da imagem que se revela por um uso singelo da fotografia.



O RETRATO

O livro *Desaparecidos/Disappeared* é uma grande compilação de fotografias realizadas por Gervasio Sánchez em vários países durante sua carreira como correspondente em áreas de conflito. Dividido em assuntos, momentos e locais ligados à do desaparecimento, este livro mantém uma estética jornalístico-documental. A fotografia *Sara Duque com o diário do seu filho Álvaro Miguel Barrios, desaparecido em 15 de agosto de 1974* tem um lugar de destaque na publicação, num capítulo em que familiares das vítimas da ditadura Chilena exibem, como relíquias, objetos dos parentes desaparecidos (fig.3).



Figura 3. Gervasio Sánchez: Sara Duque con el diario de su hijo Álvaro Miguel Barrios, desaparecido el 15 de agosto de 1974. Santiago de Chile, marzo de 2000, fotografía. Fonte: SANCHEZ, 2011.

Sara está sentada na borda de uma cama que ocupa o canto de uma habitação. Como descreve o título da imagem, ela exhibe o grosso caderno que serviu de diário para seu filho Álvaro Miguel Barrios, desaparecido em 1974. Porém, mais do que o livro, o que logo prende a atenção de quem olha a imagem é



a presença repetida, cacofônica, de uma mesma imagem, de um mesmo rosto: são três reproduções da mesma fotografia, de uma mesma *imagem matriz*, de Álvaro. Talvez a primeira em ser notada é a que, com uma fita preta, Sara prendeu da gola do seu vestido. Mais atrás, sobre a cabeceira da cama, esse mesmo rosto está emoldurado, com uma flor em cima e um terço pendurado. E quando nosso olhar desce e percorre a mesinha, reconhecemos esse mesmo rosto, esse mesmo olhar e essa mesma pose por terceira vez. Reprodução técnica em todo seu esplendor. No entanto, apesar da repetição precisa, logo pressentimos a foto prendida no vestido, a da mesa e a da parede não são “a mesma foto”, e nem mesmo a “mesma imagem”. A reprodução é técnica, e apenas técnica. Cada uma dessas fotografias, logo veremos, responde a uma necessidade e uma função específica; e todas juntas, por sua vez, desgastam e transformam os usos e funções da imagem matriz “original”.

Neste caso, o enquadramento, o fundo neutro, a pose séria e sóbria de Álvaro permitem inferir essa imagem matriz. Toda essa sintaxe visual claramente remete ao estilo inexpressivo e burocrático de uma fotografia de identidade, provavelmente, de algum documento oficial. Como explica Nelly Richard (2006), quando as ditaduras latino-americanas sistematizaram o sequestro e o desaparecimento, tanto as fotografias dos documentos de identidade quanto os retratos dos desaparecidos nos álbuns de família foram completamente ressignificados. Primeiro, elas foram arrancadas desses contextos físicos e simbólicos por familiares que peregrinavam pelas delegacias, hospitais, quartéis e necrotérios para tentar achar àqueles cuja existência passava a ser sistematicamente negada pelo Estado e pela mídia cúmplice. A fotografia como dispositivo de reconhecimento e de busca foi uma primeira função dessas instantâneas. Mas logo viriam as outras funções, as que se revelaram como necessárias diante de um tipo específico e, para os familiares, inconcebível de ausência.

A AUSÊNCIA (FORÇADA) DO DESAPARECIDO

É comum definir a imagem como a *presença de uma ausência*. Sendo assim, a imagem coincide com a memória enquanto evocação daquilo que não mais está presente. Mas as ausências não são todas iguais. É conforme sua especificidade que as ausências nos afetam; assim como também nos afeta sua evocação, seja pela memória ou pela imagem. É diante disso que a humanidade tem elaborado práticas da imagem e da memória que tentam lidar, cada uma à sua maneira, com



diferentes percepções de ausência. Se levarmos isso em conta, então essas práticas da imagem – e da arte – podem ser abordadas a partir da natureza específica da ausência com as quais elas tentam lidar. No que se refere ao uso das fotografias de desaparecidos por parte dos familiares – mas também como material de arte –, esta abordagem exige atentar para o caráter singular e, em certa medida, inédito, que representa o buraco aberto pela violência do desaparecimento.

As denegações midiáticas e governamentais sobre o paradeiro dos desaparecidos foi uma praxe na nossa região sul da América. Na Argentina, por exemplo, a própria cúpula da ditadura ensaiava uma definição que, por mais cínica que fosse, refletia uma vontade quase que filosófica do desaparecimento. Essa definição foi dada numa entrevista que em 1979 o então presidente de facto Jorge Rafael Videla concedeu a um grupo de jornalistas. Quando consultado sobre a situação dos desaparecidos e da preocupação do Papa João Paulo II pelos direitos humanos no país, Videla disse:

[...] es una incógnita el desaparecido; sí el hombre apareciera, bueno, tendrá un tratamiento X; y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido. No tiene entidad. No está. Ni muerto ni vivo, está desaparecido. (Conferência, 1979 ii)

Na fala do ditador, o desaparecido representa uma negatividade que desafia a dualidade básica da existência: a vida e a morte. Videla define o como, ao mesmo tempo *não-vivo e não-morto*. É essa uma negatividade absoluta. Mas essa não é apenas uma definição, é também um anseio, um desejo.

Ao se referir ao que ele define como a *vontade genocida (volonté genocidaire)*, Marc Nichanian (2006) nos fala de uma ação que almeja sua própria anulação. O apagamento do apagamento, o nada absoluto, é o anseio distópico dos perpetradores do desaparecimento. Poucos depoimentos refletem de maneira tão eloquente esse anseio quanto a rebuscada definição do ditador argentino. E é em pró dessa vontade que é gerida uma violência que não apenas mata, mas que se empenha por apagar a morte. É diante disto que uma maneira de reagir contra o desaparecimento é agir contras as vontades e as retóricas que o conceberam.

Mas se o desaparecido é vítima de uma violência definida por um anseio distópico, por outro lado, o desaparecimento forçado repercute de maneira especial nos familiares das vítimas. Para aqueles, aquela passou a ser uma ausência



atravessada por um doloroso sentimento de ambiguidade, pois é esta uma ausência assombrada pela dúvida, pela incerteza, pela indefinição e, inclusive, pela culpa. Voltarei sobre este assunto mais adiante.

O filósofo francês Jean-Louis Déotte chamou o século XX de Era do desaparecimento. Para ele, no século XX se consolidou um tipo novo de sensibilidade em torno desta prática racionalizada de violência que se contrapõe à “barbárie clássica”. Diferente desta, os administradores do desaparecimento se empenham por não deixar um rastro de ruínas e de cadáveres. Sua preocupação é a regulação e o controle da visualidade pública da própria violência. A partir de Déotte, é possível afirmar que violência do desaparecimento exige dos perpetradores a *administração da visualidade*. Esta administração consciente da visualidade pública é um dos princípios sobre os quais o que tenho chamado de *doutrina do desaparecimento* organiza e define seus métodos de controle e de repressão.⁴ Nesse sentido esta diferença entre a barbárie clássica e a violência do desaparecimento também reverbera nas imagens públicas.

No contexto de uma cultura midiaticizada em que o controle e a supressão de imagens são dissimulados sob a maré informativa e visual cotidiana que alimenta e consolidada no senso comum ocidental uma *ilusão de onicontemplação*⁵ do mundo, a interdição das imagens da violência não apenas esconde o crime de massa quanto serve para as retóricas negacionistas.

AS PRESENCAS DA AUSÊNCIA DO DESAPARECIDO

Tanto Nelly Richard quanto Jean-Louis Déotte abalizam a importância que assumem as fotografias dos desaparecidos extraídas dos documentos de identidade ou dos seus álbuns familiares. Além de servirem como instrumento de busca, essas imagens são levantadas contra a retórica do desaparecimento e como refutação da negação. Reforçando sua condição indicial, essas fotografias são menos uma prova de vida do que uma *prova de existência*. Uma prova, é importante destacar, não apenas diante da sociedade ou contra o negacionismo, mas inclusive uma prova necessária para o próprio familiar. É para isso que Déotte também chama a atenção quando recorda que Hebe de Bonafini, uma *Madre de Plaza de Mayo*, contava que tinha chegado a não acreditar da existência dos seus próprios filhos “engolidos” pela ditadura argentina, depois de tantas denegações por parte dos administradores (Déotte, 2006, p. 156). É com base nesta necessidade que



Déotte destaca a dramática importância do noema barthesiano. Para os familiares, o *isso foi* constatado pela fotografia não apenas possui um valor epistêmico, mas, principalmente, uma dimensão ética e política.

Todas essas questões reverberam nas diferentes situações em que a imagem de Álvaro se revela na fotografia de Gervasio Sánchez. Cada reprodução responde aqui à uma necessidade particular de práxis da imagem frente a diferentes aspectos de uma ausência específica. A reação contra os discursos negacionistas forçou a necessidade de exibir essa imagem matriz, tanto no âmbito privado quanto no território público e político. A fotografia prendida na gola do vestido de Sara responde a essa necessidade de afirmação pública de existência que reage à vontade do perpetrador e refuta sua retórica *inexistencialista*⁶. Mas, ao mesmo tempo, contrárias às chamadas imagens de choque, com que a sociedade moderna e contemporânea associa os efeitos da violência sobre os corpos, as imagens de documento ou as extraídas da intimidade do álbum familiares passaram a conformar uma imagem pública que se tornará icônica dos desaparecidos. Se a doutrina do desaparecimento denega tanto os corpos das suas vítimas quanto as imagens da sua violência, as fotografias de desaparecidos exibem um tipo diferente de representação da vítima. Em cada foto, a vítima aparece ainda ignorante da situação de tortura e de morte sem sepultura ao qual estavam destinadas. Em certa medida, esta situação forçada contribuiu para a formação de uma representação pública do desaparecido que possibilitava o reconhecimento e a empatia social. (Fig. 4)



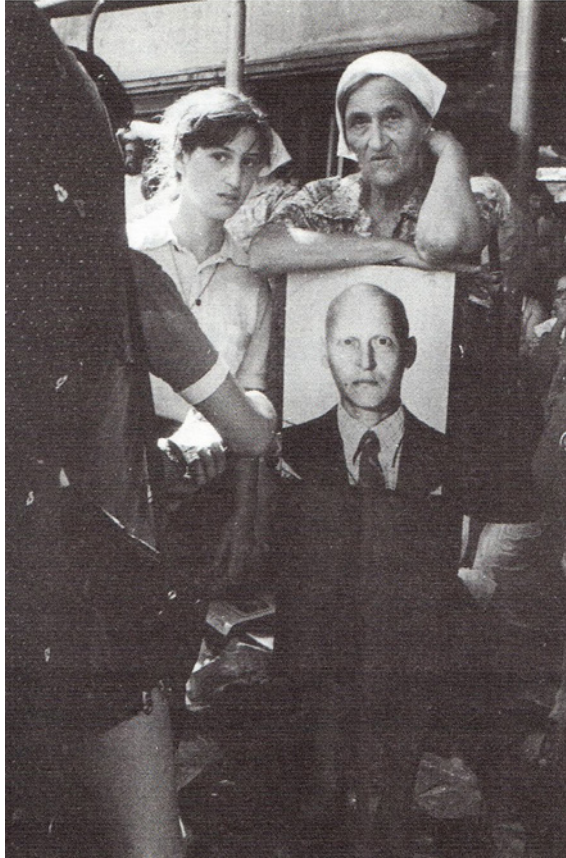


Figura 4. Eduardo Gil: *Mãe e filha exibem a fotografia de um familiar desaparecido durante uma manifestação em 1982.*
Fotografia. Fonte, LONGONI; BRUZZONE, 2008.

Também no sentido político, as fotografias prendidas dos vestidos ou ampliadas em cartazes, às vezes reproduzidas e coladas nas paredes interditam o vazio e restituem ao desaparecido de uma presença no próprio território público do qual os perpetradores tentaram suprimir sua existência. A presença constante dos retratos de desaparecidos desde as primeiras manifestações públicas dos familiares até a atualidade, inclusive, nos processos judiciais levados em alguns dos países do cone sul contra antigos repressores, permite pensar na importância dessas imagens no sentido de *representações substitutivas*. Ou seja, não apenas *como* representação, mas *em* representação daqueles que foram ausentados (Grüner, 2008). (Fig. 5)





Figura 5. Retratos de desaparecidos num tribunal na província de Tucumán, antes do início de um dos julgamentos realizados na Argentina por delitos de lesa humanidade. 2013.

Fotografia que acompanhava a matéria *A 37 años del golpe, se realizan 12 juicios por delitos de lesa humanidad de 23 de março de 2013.*

Entretanto, no que se refere ao universo íntimo, a violência do desaparecimento traz consequências que perturbam as próprias concepções da relação vida e morte. Humanamente, resulta-nos perturbador conceber uma morte sem a presença de um corpo. Desde as culturas antigas até a atualidade, os seres humanos lidamos com a morte por meio de rituais de passagem que precisam acontecer em torno do corpo sem vida. Como já explicara Freud, o luto originado pela perda de um ser ou objeto amado exige de um exame de realidade que certifique a perda. A negação do corpo do desaparecido interdita esta certificação tão necessária. Depoimentos de familiares revelam a perseverança dos sentimentos ambíguos em relação a essas ausências, mesmo quando, tendo passado décadas do desaparecimento, o exame racional permitiria afirmar a morte dos seus seres queridos. Nesse caso, mais do que um morto sem túmulo, o desaparecido assume o caráter de uma entidade ambivalente, como afirma um familiar, que se encontra, ao mesmo tempo, vivo e morto:

El tema del desaparecido es difícil porque te niegan todo. Es una negatividad. Te han negado la vida y después te han negado la muerte. Entonces en la vida de uno, el desaparecido está ausente y está presente. Esa presencia es hermosa, pero a veces te llena de angustia y tristeza. (relato do esposo de uma desaparecida apud BAUER, 2012, p. 102)⁷



É sob essas especificidades da ausência do desaparecido que as outras duas imagens de Álvaro precisam ser observadas. Primeiro, a imagem sob o vidro na mesa do móvel do lado da cama. A mesa, o vidro, as outras imagens, algumas religiosas e outras de outros familiares. Aquele móvel cheio de fotografias dos seres queridos é um micro-lugar tão íntimo quanto comum e corrente. Ali, a imagem de Álvaro não é mais uma imagem de documento, nem um dispositivo de busca e nem uma representação do desaparecido. Agora reintegrada ao espaço íntimo e disposta num dispositivo/contexto afetivo e familiar, ela é mais uma entre as imagens de outros familiares e seres queridos. A foto de Álvaro na mesa do lado cama está numa situação de quase normalidade.

Mas então, está a outra. Aquela que ocupa um espaço próprio numa das paredes da habitação, sobre a cabeceira da cama. A imagem-matriz extraída do documento para ser ampliada e rearranjada com outros objetos: o terço e a flor. São esses elementos ritualísticos, até litúrgicos, que conformam também os túmulos dos nossos cemitérios. Mas, no caso dos desaparecidos, a ausência do corpo interdita a possibilidade desse túmulo.

Para Regis Debray (1994), a morte representa algo como um horror original que teria levado à origem da primeira imagem e, com ela, a pulsão da arte e da religião. As três juntas, nascidas da mesma ação, como uma contramedida frente o horror da inexistência suscitado pelo devir inevitável da morte. Na parede da habitação de Sara, a imagem substitui o corpo para, com a cruz e a flor, conformar um precário túmulo que se deseja temporário. É em torno da imagem que ela ergue essa imagem-tumular, uma imagem-monumento. No centro dessa imagem-tumular, a imagem de Álvaro de novo não está como representação, mas *em* representação, à espera de que algum dia aconteça o aparecimento que permita, por fim, erguer o túmulo em torno do corpo e, assim, por fim iniciar a morte.

A fotografia de Sánchez serve como um testemunho visual da instabilidade da imagem fotográfica e da sua possibilidade de des- e de re-contextualização; em particular, da potência destabilizadora da violência tanto sobre as imagens quanto sobre as pessoas. Mas por outro lado, a fotografia de Sara Duque expõe de maneira eloquente como a potência simbólica e poética de uma práxis da imagem pode ser reconhecida nos gestos mais simples, mais singelos e mais profundos e sugerir, com isto, que a potência artística é um recurso e uma possibilidade que não se encerra na Arte com maiúsculo.



REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185 p.
- BAUER, Caroline Silveira. *Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória*. Porto Alegre: Medianiz, 2012. 332 p.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz editores, 2007. 321 p.
- CARDOSO, Irene. O arbítrio transfigurado em lei e a tortura política. In: CARDOSO, Irene (org.). *Para uma crítica do presente*. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia, 2001. p. 179-198.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994. p. 374.
- DÉOTTE, Jean-Louis. El arte en la época de la desaparición. In: RICHARD, Nelly (org.). *Políticas y estéticas de la memoria*. 2 ed. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006b. pp. 149-161.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Madrid: Paidós, 2004. 268 p.
- FREUD, Sigmund. Duelo y melancolía. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol. 14. Buenos Aires, Amorroutu editores, 1979b. p. 105-134.
- GRÜNER, Eduardo. La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos. In: LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (orgs.). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 285-308.
- LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (orgs.). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. 510 p.
- MONTERO, Rodrigo. *Depois da desapareição: vida, arte e imagem (Argentina 1976-2013)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – História, teoria e crítica da arte) –Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.
- MONTERO, Rodrigo. *Entre o necessário e o impossível: o testemunho, o gesto de arte e os buracos negros*. Tese (Doutorado em Artes Visuais – História, teoria e crítica da arte) –Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.
- NICHANIAN, Marc. *La perversion historiographique: une réflexion arménienne*. Paris: Lignes & Manifestes, 2006. 212 pp.
- RANCIÈRE, Jaques. El teatro de las imágenes. In: JAAR, Alfredo. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2008. p. 69-90.
- RICHARD, Nelly. Imagen-recuerdo y borraduras. In: RICHARD, Nelly (org.). *Políticas y estéticas de la memoria*. 2 ed. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2006. p. 165-174.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009. 483 p.
- SÁNCHEZ, Gervasio. *Desaparecidos/Disappeared*. Barcelona: Blume, 2011.



TAYLOR, Diana. Cuerpos políticos. In: BRODSKY, Marcelo; PANTOJA, Julio (orgs.). *Body politics: Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Buenos Aires: La marca editora, 2009. p. 21-31.

NOTAS

1 Sobre esses trabalhos, pode ser consultada a dissertação de mestrado do autor, *Depois da desapareição: vida, arte e imagem* (Argentina 1976-2013), defendida em 2013.

2 Série fotográfica “*Como miran tus ojos*”, realizada em coautoria com Gustavo D’Assoro no ano de 2007.

3 Tendo sido *Cómo miran tus ojos* o único trabalho do tipo feito por María Soledad Nívoli, ela nem sequer se reconhece ou se identifica como tal.

4 Entenda-se por administração consciente visualidade pública a possibilidade de regular também certas instâncias de violência que venham a público para, deste modo, exercer uma forma de coerção social. É este o perfil do terrorismo de Estado que regula tanto o apagamento quanto a exibição da aplicação violenta do seu poder. A fala do ditador Jorge Rafael Videla é um exemplo icônico deste jogo entre o que é passado e é denegado à praça pública.

5 A consolidação de uma ilusão de onicontemplação no contexto de uma cultura midiaticizada tem sido um assunto desenvolvido com profundidade pelo autor tanto na sua dissertação de mestrado quanto na sua tese doutoral.

6 Irene Cardoso, utiliza este conceito para se referir ao fenômeno pelo qual a tortura institucionalizada e clandestina no Brasil se consolidaram como *realidades inexistentes para a maior parte da população brasileira, não simbolizadas e, portanto, ausentes da memória e de uma certa construção da história* (Cardoso, 2001, p. 192).

7 Note-se aqui a diferença entre a definição dada pelo ditador Videla e a dada pelo próprio familiar. Se aquela está definida pela dupla negação – não-vivo e não-morto – o sentimento do familiar se dá em termos de uma dupla afirmação – ao mesmo tempo vivo e morto – que, no entanto, é tão inconcebível quanto a primeira.

Rodrigo Montero. Doutor em História, Teoria e Crítica da Arte pelo PPGAV/UFRGS. Pesquisa o papel da arte como gesto de imagem, de memória e de testemunho diante das violências do desaparecimento, dos crimes de massa e dos genocídios a partir do século XX.

