

**Graciela Villanueva,**

Université Paris-Est Créteil, CREER/Imager (EA 3958)

**Résumé:**

La notion de *cadre*, fondamentale dans la production et la réception de l'art contemporain, constitue une porte d'entrée intéressante pour l'analyse d'un corpus d'essais photographiques produits en Argentine entre 1997 et 2007 sur le thème des disparus de la dernière dictature (1976-1983). Notre travail commence par une étude des différentes acceptions et théories du *cadre*. Cette étude est indispensable pour définir les catégories qui peuvent permettre une nouvelle approche des essais photographiques sur les disparus. Le corpus analysé est une sélection des œuvres des photographes argentins Marcelo Brodsky, Julio Pantoja, Lucila Quieto, Gabriela Bettini, Pedro Camilo Pérez del Cerro, Inés Ulanovsky, Gustavo Germano, Verónica Maggi et Martín Acosta et nous étudions également le travail fait par la sculptrice Claudia Fontes à partir de la photographie d'un disparu.

La noción de « marco », fundamental en la producción y en la recepción del arte contemporáneo, constituye una interesante puerta de entrada a un corpus de ensayos fotográficos producidos en Argentina entre 1997 y 2007 sobre el tema de los desaparecidos de la última dictadura argentina. Nuestro trabajo comenzará por el examen de las diversas acepciones y aproximaciones teóricas a la noción de « marco ». Este examen es indispensable para definir las categorías que permiten renovar el acercamiento al corpus elegido. Este corpus está integrado por una selección de ensayos fotográficos producidos en Argentina a lo largo de la última década e incluye trabajos de Marcelo Brodsky, Julio Pantoja, Lucila Quieto, Gabriela Bettini, Pedro Camilo Pérez del Cerro, Inés Ulanovsky, Gustavo Germano, Verónica Maggi y Martín Acosta. Lo que la escultora Claudia Fontes hace a partir de la fotografía de un desaparecido también es objeto de nuestra reflexión.

**Mots clés :**

cadre, photographies, disparus, dictature militaire argentine, mémoire  
marco, fotografías, desaparecidos, dictadura militar argentina, memoria  
frame, photos, missing people, military dictatorship in Argentina, memory

# CADRER ET DÉCADRER LA MÉMOIRE : LES DISPARUS ARGENTINS DANS LES ESSAIS PHOTOGRAPHIQUES DE LA DERNIÈRE DÉCENNIE

## La notion de cadre

À partir de la définition de la notion de « valeur » dans le *Cours de Linguistique Générale* de Ferdinand de Saussure, est mis en évidence l'aspect relationnel, oppositif, combinatoire des éléments qui, à tous les niveaux, entrent en jeu pour constituer un système de signes. Saussure montre que le sens ne peut être conçu de manière isolée, mais doit toujours être compris en fonction d'un système, d'une structure, d'un cadre.

La notion de cadre a été utilisée par les spécialistes de la sémiotique et des arts visuels, mais également par la sociologie, l'anthropologie, l'épistémologie, la psychologie cognitive, la psychanalyse et la littérature. Nombre de ces disciplines utilisent cette catégorie en lieu et place de celle de contexte. On parle alors de *cadre* pour faire référence au contexte représenté dans une œuvre (autrement dit, le cadre diégétique des thèmes et de l'histoire que l'œuvre (re)présente) et aussi pour faire référence au contexte dans lequel l'œuvre se produit ou circule, contexte qui contribue également à la détermination de son sens (pensons, par exemple, à ce que représente un objet quelconque dans la rue, une maison ou un musée, pensons également au Quichotte de Cervantès au XVII<sup>e</sup> siècle et au Quichotte de Ménéandre, au XX<sup>e</sup> siècle, différent par la force des choses) On parle également de récits encadrés, de cadres génériques (qui supposent leur propre pacte de lecture), de cadres textuels, de cadres transtextuels (titre, paratexte, intertextes, qui encadrent l'œuvre) et de cadres sémiotiques.

Dans un travail désormais classique, Lotman définit l'œuvre artistique à partir d'une limite, c'est à dire d'un cadre.

Toute œuvre artistique est comme espace d'une certaine façon délimité, re-produisant dans sa finitude un objet infini – un monde extérieur par rapport à l'œuvre. [...] la structure de l'espace du texte devient un modèle de la structure de l'espace de l'univers<sup>1</sup>.

Une décennie plus tard Meyer Shapiro formule une définition très claire de la conception structuraliste du cadre : « Le cadre est une *clôture régulière isolant le champ de la représentation de la surface environnante* »<sup>2</sup>. Cette définition souligne le caractère fermé et jusqu'à un certain point indépendant de la structure. Cependant, il convient de dire que l'art s'est toujours efforcé de questionner des limites et des frontières et que la critique du XX<sup>e</sup> siècle a été particulièrement sensible à l'ouverture du cadre, un trait qui n'est pas nouveau, mais dont les possibilités ont été tout particulièrement explorées par l'art contemporain. Métalepse narrative, mise en abyme, métatextualité, métafiction sont des termes qui désignent quelques uns de ces jeux de la rupture du cadre.

En 1921, Ortega y Gasset réfléchissait sur la peinture et voyait le cadre comme un élément essentiel dans la construction d'un objet esthétique<sup>3</sup> ; un demi siècle plus Juan José Saer

---

<sup>1</sup> Lotman, Iouri. *La Structure du texte artistique* [1970], trad. du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Malleret et Joëlle Yong, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines », 1973, p. 309-310.

<sup>2</sup> Shapiro, Meyer. *Style, artiste et société*, Seuil : Paris, 1982, p. 13.

<sup>3</sup> « Es la obra de arte una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes. Para que se produzca, es, pues, necesario que el cuerpo estético quede aislado del contorno vital. De la tierra que pisamos a la tierra pintada no podemos transitar paso a paso. Es más: la indecisión de confines entre lo artístico y lo vital perturba nuestro goce estético. De aquí que el cuadro sin marco, al confundir sus límites con los objetos útiles,

reprend l'idée, tout en étant bien moins catégorique qu'Ortega à propos de l'efficacité du cadre dans un monde où le non-sens guette :

Je réfléchis plus sur les cadres que sur la peinture. . Ma préférence : les retables et les Chemins de Croix. Entre chaque image, dans un Chemin de Croix, le mur est vide. Le cadre n'est pas apprécié à sa juste valeur, lui qui contient la magie pathétique du sens sans lui permettre de dépasser les bords vers la mer d'huile de l'indéterminé [...] Le gardien du musée municipal me prend pour un fou, parce que je passe mon temps à regarder un mur vide. Il paraît blanc au sens du rouge blanc : le rouge, symbole de la chaleur et de la passion, devient invisible, à force d'abondance et d'excès. Tant de sens à la fois se neutralise et aveugle et nous paraît alors indigne de regarder. Comment expliquer une chose semblable à mes amis peintres ? Tout tableau m'apparaît comme un mur blanc qui a été atténué, diminué.<sup>4</sup>

Les réflexions contemporaines soulignent le fait que le cadre (d'un texte, d'une œuvre, d'un sujet) n'est pas quelque chose de donné, mais quelque chose qui se construit, comme on construit le sens (d'un texte, d'une œuvre, d'un sujet). Le cadre change quand les pratiques changent. Il n'y a pas un objet qui change et un cadre conventionnel et sur lequel le passage du temps n'a pas de prise, mais le cadre et l'objet encadré changent aussi et se construisent de façon différente à des époques différentes.

Jonathan Culler insiste sur cette idée :

...la notion de contexte simplifie, plus qu'elle n'enrichit la discussion, dans la mesure où l'opposition entre un acte [une œuvre] et son contexte laisse supposer que le contexte est quelque chose de donné et qu'il détermine le contenu de l'acte [de l'œuvre]. Nous savons, bien sûr, que les choses ne sont pas si simples : le contexte n'est pas fondamentalement différent de ce qui est contextualisé le contexte n'est pas donné mais se produit : ce qui entre dans un contexte est déterminé par des stratégies interprétatives ; les contextes exigent autant d'élucidation que les faits ; et le sens d'un contexte est déterminé par les faits. Cependant, quand nous utilisons le terme *contexte*, nous en revenons au modèle simpliste que propose cette notion.

Étant donné que les phénomènes auxquels est confrontée la critique sont des signes, des formes avec des sens socialement constitués, nous devons essayer de penser non plus en termes de contexte mais de cadre des signes : voir comment les signes sont constitués (encadrés) par diverses pratiques discursives, des dispositifs institutionnels, des systèmes de valeurs, des mécanismes sémiotiques.<sup>5</sup>

A partir des observations de Culler, Mieke Bal insiste sur les difficultés d'interprétation du contexte. « Le contexte – dit Bal – ne peut pas déterminer le sens d'une œuvre dans la mesure où la possibilité d'une interprétation univoque est identique autant par rapport au texte qu'au contexte. » Pour Bal, comme pour Culler, le concept de cadre contribue à la réflexion sur la relativité des pratiques constructives et interprétatives du texte et du contexte<sup>6</sup>.

## Le corpus choisi

Ces dix dernières années quelques d'essais photographiques sont revenus sur la thématique des disparus à partir d'une même volonté de construire et de maintenir la mémoire de ce qui s'était passé, à partir de points de vue différents. Dans certains cas, il s'agit d'artistes proches

---

extraartísticos que le rodean, pierda garbo y sugestión. Hace falta que la pared real concluya de pronto, radicalmente, y que súbitamente, sin titubeo, nos encontremos en el territorio irreal del cuadro. Hace falta un aislador. Esto es el marco. » Ortega y Gasset, José. « Meditación del marco » (1921), en *Notas*, Buenos Aires : Austral, 1947.

<sup>4</sup> Saer, Juan José. « Reflexiones de un profano en pintura », en : *La mayor* (1976), Buenos Aires : CEAL, 1982, p. 81.

<sup>5</sup> Culler, Jonathan. *Framing the Sign: Criticism and its Institutions*, Oxford: Blackwell, 1988, p. XIV.

<sup>6</sup> Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 246-247.

des disparus par des liens familiaux et dans d'autres cas il s'agit de photographes qui travaillent sur le sujet sans avoir une relation directe avec les victimes de la dernière dictature (1976-1983), ou qui, s'ils ont une relation quelconque avec les victimes, ne la mettent pas en évidence<sup>7</sup>.

### **Marcelo Brodsky, *Bonne mémoire* (1997)**

Marcelo Brodsky prend la photo de la classe de première année du Collège National de Buenos Aires, dont il faisait partie, souligne avec un cercle rouge marqué d'une croix les disparus et intervient de diverses manières sur les photos de tous les autres membres du groupe, en cadrant surtout leurs visages.

### **Julio Pantoja, *Los hijos, Tucumán veinte años después* (1996-2001)**

Pantoja a dit aux enfants des morts et disparus de Tucumán qu'il voulait les prendre en photo pour tenter de préserver la mémoire de l'histoire argentine récente. Chacun des jeunes pouvait choisir la manière d'être photographié. Dans la plupart des cas, les enfants ont choisi d'être pris avec la photo de leurs parents.

### **Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia* (1999-2001)**

Lucila Quieto a demandé à chaque enfant de rechercher dans leurs boîtes une photo de leur père. La photographe a reproduit la photo choisie sous forme de diapositive. Lors d'une deuxième rencontre avec l'enfant du disparu, elle a projeté la diapositive sur un mur, elle a demandé à l'enfant de se placer entre l'appareil photo et l'image et elle a enregistré le résultat de l'expérience sur une ou plusieurs photos. Les photos sont accompagnées d'un texte écrit par chaque enfant.

### **Gabriela Bettini, *Recuerdos inventados* (2003)**

Gabriela Bettini, par contre, invente des souvenirs avec son oncle Marcelo et son grand père Antonio, disparus tous les deux. Dans ces souvenirs inventés, l'humour est prédominant.

### **Pedro Camilo Pérez del Cerro, *El viaje de papá* (2005)**

Hernán Pérez del Cerro était photographe et a été assassiné le 9 juin 1977 par la Dictature Militaire. L'essai photographique de son fils Pedro Camilo consiste en une série de photos du voyage d'Hernán dans différents pays du monde dans les années 60. Dans l'essai photographique du fils les photos du père sont présentées insérées dans des photomontages et associées aux autoportraits du fils. Les photomontages jouent sur l'opposition entre le noir et blanc de la photo du passé et la couleur de la photo du présent. Pedro Camilo les accompagne

---

<sup>7</sup> Le corpus d'essais photographiques a fait l'objet de l'étude d'une longue série de travaux critiques sur laquelle nous ne reviendrons pas pour des raisons d'espace, mais que nous citons dans la bibliographie finale. Les auteurs de ces travaux tous publiés entre 2000 y 2011, sont Leonor Arfuch, Florencia Battiti, Jordana Blejmar, Gustavo Bruzzone, Ana Longoni, Valeria Durán, Silvia Kuschnir, Claudia Feld, Natalia Fortuny, Gabriel Gatti, Nelly Richard, Sebastián Russo y Marisa Strelezenia.

de fragments d'un texte écrit dédié à Hernán Pérez del Cerro par sa belle-sœur et amie. Camilo copie à la main des fragments de ce texte sur la bordure de chaque photomontage<sup>8</sup>

**Fotomontaje de Pedro Camilo Pérez del Cerro. En el margen se lee :**  
« **Cuanto lamento no haber estrechado antes mis vínculos con vos.** »

### **Inés Ulanovsky, Fotos tuyas (2006)**

Inés Ulanovsky raconte une histoire à partir de plusieurs photos (entre deux et cinq ou six photos) avec un texte manuscrit comme point de départ. Le résultat est un parcours qui part du texte écrit par la famille, il remonte ensuite vers les images de la personne disparue, et arrive finalement à la photo de la famille aujourd'hui. Le temps est passé sur les vivants, et cela fait que les membres de la famille photographiés semblent appartenir à une génération antérieure à celle des jeunes disparus. Le texte initial permet, toutefois, de dissiper le malentendu.

### **Gustavo Germano, Ausencias (2007)**

Germano présente une série de diptyques photographiques. Le procédé consistant à raconter à travers des photos est semblable à celui d'Ulanovsky, mais Germano ne retient que l'essentiel de chaque histoire (la présence avant, l'absence aujourd'hui) et pour cela deux photos lui suffisent. Germano n'inclut pas de texte car le diptyque, et surtout la série des diptyques semblent suffire à condenser ce que le photographe souhaite transmettre.

### **Verónica Maggi, El rescate (2007)**

Véronica Maggi projette la photo du passé sur son propre corps nu ou en partie ou alors sur son corps nu et en partie contre un mur blanc, comme nous le montrons dans l'exemple qui suit. Maggi définit sa proposition comme un carrefour entre le passé que sa mère représente pour elle et le futur qu'elle représente pour sa mère.

### **Martín Acosta. ADN (2001-2007)**

Martín Acosta photographie les enfants des disparus volés pendant la dictature et qui ont vécu pendant des années auprès de familles que les avaient adoptés et qui leur avaient caché leurs origines, mais qui ont finalement pu se retrouver avec leur vraie famille. Les photos mettent en évidence la ressemblance entre deux personnes qui bien souvent ne se sont pas connues, deux personnes génétiquement liées, comme l'indique le titre de l'œuvre.

---

<sup>8</sup> He aquí la totalidad del texto que acompaña las fotos : « Hernán te has muerto, / vos y todas tus cosas, / tus profundos detalles, / detalles que todavía nos invaden / y todavía nos hablan de injusticia, / de hambre y pesares, / pero también de la posibilidad de la comunicación directa / del hombre con el hombre / y del hombre con la tierra, / de la vida de los de abajo, / de la mano abierta con inventos para aliviar la humillación del proletariado. / Vos y la casa construida por vos. / Vos y Graciela, vos y Pedro, vos y Fernando. / Y aunque siempre te quedaba algo adentro querías solucionar el mundo con una seria conversación con alguien. / Cuanto lamento no haber estrechado antes mis vínculos con vos. / Aunque siempre eras como un fantasma, / ibas anunciando esta tu desaparición definitiva. / Cuanto mas había en vos todavía y hasta eras bello. / Tus rasgos los percibo no se hasta cuando. / Tu humanidad Hernán, cuanto te extraño. » Escrito por Magdalena (su amiga y cuñada) el 4 de julio de 1977.

## **Claudia Fontes, *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez* (2009)**

Même si dans ce cas, l'œuvre artistique n'est pas une photographie, nous incluons ce travail dans le corpus puisqu'il s'agit d'une sculpture réalisée à partir d'une photographie. La sculptrice Claudia Fontes a reconstruit, à partir d'une photo, le corps et le visage de Pablo Míguez, disparu à quatorze ans, torturé avec sa mère et éliminé lors d'un « vol de la mort » au-dessus du Rio de la Plata. La sculpture a été créée pour le Parc de la mémoire de Buenos Aires et Claudia Fontes a souhaité que son travail soit placé sur l'eau, en regardant la rivière, en tournant le dos aux visiteurs du parc. L'impossibilité de voir le portrait de l'adolescent réactualise l'histoire de la victime.

### **Cadrer et décadrer la mémoire**

Le cadre paraît fondamental dans ce corpus ; Dans l'essai photographique de Gustavo Germano, par exemple, le cadre construit, en le délimitant clairement, l'espace de l'opposition entre présence et absence. Le vide est d'autant plus évident, qu'il se manifeste dans un cadre qui oblige le spectateur à le percevoir. Dans les photos de Bettini, mais aussi, d'une façon différente mais analogue, dans celles de Julio Pantoja, le cadre souligne la brèche, impossible à combler entre les disparus et les survivants. Le cadre sert à signaler, souligner et séparer le passé et le présent. Dans tous les cas cités, le spectateur voit des photos de photos ; Celles de Bettini et Pantoja sont, pour ainsi dire, des photos au carré, des photos encadrées dans d'autres photos. Le cadre de la photo que les membres de la famille tiennent entre leurs mains ou regardent insiste sur la distance qui sépare les disparus des survivants, une distance qui ne pourra jamais se combler.

Dans d'autres cas, c'est le contraire qui saute aux yeux, c'est à dire la rupture du cadre, rupture particulièrement perceptible dans les travaux de Quieto et Maggi. Les deux photographes effacent, en effet, le cadre des photographies originales des disparus, en les projetant et en les confondant avec les corps des enfants. Les enfants entrent dans les photos projetées par Lucila Quieto. Dans le cas de Verónica Maggi, la photo de la mère se confond avec le corps nu de la fille. Dans l'un et l'autre cas, la rupture avec le cadre de la photo originale s'inscrit dans une nouvelle photo, qui a, elle aussi, un cadre clair. On crée ainsi une tension significative : la destruction du cadre évoque la mort, la coupure, l'absence, mais le cadre apparaît à nouveau dans le présent, dans la nouvelle photo, qui invite le récepteur à s'arrêter<sup>9</sup>.

L'effacement du cadre peut se voir également comme l'expression du désir d'effacer la distance entre le passé et le présent.

Plusieurs critiques ont signalé que ce que font Maggi et Quieto est un effacement artisanal, volontairement mal fait, mal fait pour qu'il soit bien clair que le dépassement de la brèche est

---

<sup>9</sup> Dans un article consacré à la photographie contemporaine (« Autour du cadre. La zone de l'image »), Sophie Charlin étudie cette tension entre le cadre et la rupture du cadre et écrit : « L'«entre-images» foisonne d'images, il en surgit des monstres, des apparitions illusoire, des mirages. [...] Le geste est double et paradoxal, montrer que l'image fuit par ses bords et ne tient pas dans le cadre, mais en même temps inscrire le phénomène dans un cadre, dans un espace restreint comme pour le fixer, et le rendre un peu moins fantomatique. » Ce travail avec les fantômes et les apparitions est celui que mène les artistes argentins cités. Charlin, Sophie. *Hors-Cadre (Effets de cadre, De la limite en art)*, PUV, Saint Denis, 2003, pp. 23-27. Sur les fantômes et les photos projetées, cf. Marisa Strelezenia, « Fotografía y memoria : la escena ausente » (sur *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto), communication présentée aux II jornadas de Fotografía y sociedad, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, septembre de 2001, publiée dans *Ojos crueles, temas de fotografía y sociedad* N° 1, Buenos Aires, octobre de 2004-mars de 2005.

impossible<sup>10</sup>. Dans le cas de Pedro Camilo Pérez del Cerro le montage est plus sophistiqué, mais la différence entre le noir et blanc de la photo prise dans le passé par Hernán Pérez del Cerro et la couleur des photographies de son fils insiste avec la même force sur la brèche entre les deux personnages.

En plus du cadre photographique, il y a dans plusieurs des essais des cadres textuels, paratextuels et graphiques : le titre de la photo, le nom des personnes photographiées, la mention de l'année et du lieu où furent prises les photos et dans les exemplaires de *Quieto*, Pérez del Cerro et Ulanovsky, les textes qui accompagnent la ou les photos. Dans le cas de *Quieto* et d'Ulanovsky, le texte écrit fournit des informations et exprime le sentiment du membre de la famille envers l'être disparu. Dans le cas de Pérez del Cerro le texte s'adresse directement au disparu et c'est un texte qui est coupé dans chaque photo (comme la mémoire, comme l'histoire de la vie de Hernán Pérez del Cerro, fauchée trop tôt). La reconstitution complète de ce texte écrit par la belle-sœur de Hernán Pérez del Cerro, n'est possible que pour le spectateur qui fera un effort particulier, en parcourant une deuxième fois l'ensemble des photos dans l'ordre précis où elles sont exposées.

Dans l'œuvre choisie de Martín Acosta, la photo du disparu peut être lue comme le cadre de la nouvelle photo du fils retrouvé. Il y a un récit qui se construit à partir de deux photos et avec l'aide des textes/titres brefs qui les accompagnent. La ressemblance entre les enfants et ces parents que dans bien des cas ils n'ont même pas connu complète l'histoire ainsi ébauchée.

La sculpture de Fontes est un cas particulier dans ce corpus, puisque, s'agissant d'une sculpture, en principe, elle n'a pas de cadre, ou du moins elle ne devrait pas en avoir. Cependant, le fait d'avoir placé cette sculpture sur la rivière même, et l'obligation ainsi imposée au spectateur, qui ne peut la voir que de loin et d'un point de vue presque unique, rapproche la sculpture de la photographie. Et ce n'est donc pas un hasard que le cadre de cette « photographie » soit la rivière, le lieu où le corps de Pablo repose pour toujours.

## Conclusion :

Dans un travail publié en 1978, Jacques Derrida parle du cadre en termes de *parergon* et souligne sa fragilité et sa dislocation dans l'art contemporain :

Que signifie *parergon*? On peut le rapprocher du mot œuvre (ergon). C'est un hors d'œuvre, un élément qui se tient au bord de l'œuvre, à côté, un accessoire, un reste, quelque chose d'insolite. Le discours philosophique s'en méfie, car il écarte du sujet principal. Bien qu'il ne soit pas complètement étranger à l'œuvre, il est à la limite, en marge. [...] Peuvent servir de *parergon* : un cadre (au sens propre), un titre, une légende, un commentaire, une préface, une signature, des traits ou inscriptions qui entourent le document, une devise, un blason, un cartel, un cartouche, un espace environnant, etc. Il explique, décrit, raconte, fixe, commémore l'œuvre. Il facilite les identifications. [...] Le cadre n'est ni intérieur, ni extérieur à l'œuvre. C'est un supplément appelé depuis le manque même de l'œuvre : il la rassure, il l'enferme dans une structure aussi stricte que possible (*stricture*), il lui confère sa beauté.

Mais l'œuvre tient aussi à sa fragilité. La loi du *parergon* est perverse, car le cadre, qui est une partie du tout, le déborde. Sa dislocation contemporaine ne détruit pas l'œuvre, mais s'y ajoute. L'œuvre contient son propre effondrement.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Sobre el armado artesanal del montaje, escribe Jordana Blejmar: « Como sugiere Ana Amado en su lectura de *Arqueología de la ausencia*, la opción por un armado artesanal en lugar de aquel que habilita la tecnología digital en las ficciones de *Quieto* (también en las de Bettini), resulta de la búsqueda de un efecto deliberado en el espectador: nada debe hacernos creer que el encuentro entre generaciones es real ». Blejmar, Jordana. « Anacronismos », en : *El río sin orillas*. Revista de Filosofía, Cultura y Política, N° 2, Buenos Aires, X/2008, pp. 202-203.

<sup>11</sup> Derrida, Jacques. *La vérité en peinture*, Paris : Flammarion, 1978.

Dans le corpus de travaux de photographes contemporains sur le thème des disparus argentins, le cadre est un dispositif fondamental, un dispositif qui dans certains cas se déconstruit et qui dans d'autres, au contraire, souligne. D'un côté ou de l'autre, le cadre contribue à transmettre un message et à susciter chez le spectateur, une série de questions. Et comme dans la célèbre phrase d'Héraclite nous avons ici un seul et même chemin. En cadrant ou en décadrant la mémoire, les photographes argentins luttent contre l'oubli et comme l'impunité.

## Bibliographie

### Corpus

- BRODSKY, Marcelo, *Buena memoria* (1997) en Brodsky, Marcelo, *Buena memoria*, Buenos Aires, La Marca editora, 2006 (primera edición de 1997) <http://www.marcelobrodsky.com/>
- PANTOJA, Julio, *Los hijos, Tucumán veinte años después* (1996-2001) [http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/julio\\_pantoja/](http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/julio_pantoja/)
- QUIETO, Lucila, *Arqueología de la ausencia* (1999-2001) [http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/hijos\\_fotos\\_y\\_legados/](http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/hijos_fotos_y_legados/)  
<http://www.slideshare.net/lalunaesmilugar/arqueologia-de-la-ausencia>
- BETTINI, Gabriela, *Recuerdos inventados* (2003) <http://gabrielabettini.blogspot.fr/2008/10/fotografias-bn-varios-tamanos-y.html>
- PEREZ DEL CERRO, Pedro Camilo, *El viaje de papá* (2005) <http://argentina.indymedia.org/news/2005/12/354887.php>
- ULANOVSKY, Inés, *Fotos tuyas* (2006) [http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/ines\\_ulanovsky/](http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/ines_ulanovsky/)  
<http://www.taringa.net/posts/arte/9791940/Arte-y-Memoria---Fotos-Tuyas---Ines-Ulanovsky.html>
- GERMANO, Gustavo, *Ausencias* (2007) <http://www.gustavogermano.com/> *6 pares de fotos*  
<http://www.youtube.com/watch?v=Cr-6byhIVZw> *14 pares de fotos*  
<http://www.slideshare.net/fuenteovejuna/gustavo-germano-proyecto-ausencias> *13 pares*  
<http://www.vgroupnetwork.com/foro/43140-fotografias-de-gustavo-germano-ausencias.html>
- MAGGI, Verónica, *El rescate* (2007) <http://www.veronicamaggi.net/gallery/folio.html>  
<http://itinerariofotografico.wordpress.com/veronica-maggi/>
- ACOSTA, Martín, *ADN* (2001-2007) <http://revistanuestramirada.org/galerias/martinacosta>  
<http://pablosincalma.blogspot.com/2008/10/muestra-de-fotos-adn-de-martn-acosta.html>
- FONTES, Claudia, *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez* (2009) <http://factorfotos.blogspot.com/2011/02/claudia-fontes-reconstruccion-del.html>

### Bibliographie citée

- BAL, Mieke. *Quoting Caravaggio*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.
- CHARLIN, Sophie. *Hors-Cadre (Effets de cadre, De la limite en art)*, PUV, Saint Denis, 2003, p. 23-27.
- CULLER, Jonathan. *Framing the Sign: Criticism and its Institutions*, Oxford: Blackwell, 1988.
- DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*, Paris : Flammarion, 1978.
- LOTMAN, Iouri. *La Structure du texte artistique* [1970], trad. du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Malleret et Joëlle Yong, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines », 1973.
- ORTEGA Y GASSET, José. « Meditación del marco » (1921), en *Notas*, Buenos Aires : Austral, 1947.
- SAER, Juan José. « Reflexiones de un profano en pintura », en : *La mayor* (1976), Buenos Aires : CEAL, 1982.
- SCHAPIRO, Meyer. *Style, artiste et société*, Seuil : Paris, 1982.

## Bibliographie récente sur les essais photographiques

- ARFUCH, Leonor. « Arte, memoria y archivo », en : *Punto de vista* N° 68, Buenos Aires, diciembre, 2000, p. 34-37.
- BATTITI, Florencia. « El arte ante las paradojas de la representación », en : *Catálogo del Parque de la Memoria*, Buenos Aires : Consejo de Gestión del Parque de la Memoria, 2010, p. 71-88.
- BLEJMAR, Jordana. « Anacronismos », en : *El río sin orillas*. Revista de Filosofía, Cultura y Política, N° 2, Buenos Aires, X/2008, p. 200-211.
- Bruzzone, Gustavo y Longoni, Ana (compiladores). *El siluetazo*, Buenos Aires : Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- DURÁN, Valeria. « Fotografías y desaparecidos : ausencias presentes », *Cuadernos de Antropología Social* N° 24 (revista del Instituto de Ciencias Antropológicas. Sección de Antropología Social de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires), p. 131-144, Buenos Aires, 2006. Puede consultarse en :  
<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/1809/180914244006.pdf>
- KUSCHNIR, Silvia. « Corporalidad y memoria en ensayos fotográficos sobre la experiencia del campo de concentración en la Argentina », 2009. Puede consultarse en :  
[http://www.slideshare.net/Silvia\\_m\\_k/corporalidad-y-memoria-en-ensayos-fotograficos](http://www.slideshare.net/Silvia_m_k/corporalidad-y-memoria-en-ensayos-fotograficos)
- Kuschnir, Silvia. « Hablando desde los escombros : (des)ocultamiento del cuerpo en fotografías sobre los Centros Clandestinos de Detención en Argentina », ponencia presentada en el III Seminario Internacional *Políticas de la Memoria. Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria*, Buenos Aires, octubre de 2010. Puede consultarse en :  
<http://www.scribd.com/doc/46440464/Hablando-desde-los-escombros>  
[http://www.slideshare.net/Silvia\\_m\\_k/hablando-desde-los-escombros-desocultamiento-del-cuerpo-en-fotografias](http://www.slideshare.net/Silvia_m_k/hablando-desde-los-escombros-desocultamiento-del-cuerpo-en-fotografias)
- FELD, Claudia. « Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria », Buenos Aires, en : *Aletheia* (Revista de la Maestría de Historia y Memoria de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación), volumen I, N° 1, La Plata, Argentina, octubre de 2010. Puede consultarse en :  
<http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/numeros/numero-1/feld-claudia.-imagen-memoria-y-desaparicion.-una-reflexion-sobre-los-diversos-soportes-audiovisuales-de-la-memoria>
- FORTUNY, Natalia. « Memoria fotográfica. Restos de la desaparición, imágenes familiares y huellas del horror en la fotografía argentina posdictatorial », en : *Amerika* (Revista electrónica del Laboratoire Interdisciplinaire de Recherche sur les Amériques de la Universidad de Rennes 2, inscrita en la plataforma francesa revues.org), Año 1, N° 2, 2010. Puede consultarse en :  
<http://amerika.revues.org/1108>
- . « Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria en dos series de Marcelo Brodsky », en : *Papeles de Trabajo* (Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín), Año 4, N° 7, abril de 2011, p. 31-43. Puede consultarse en :  
[http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/03\)%20Palabras%20fotograficas-%20imagen,%20escritura%20y%20memoria%20en%20dos%20series%20de%20Marcelo%20Brodsky.pdf](http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/03)%20Palabras%20fotograficas-%20imagen,%20escritura%20y%20memoria%20en%20dos%20series%20de%20Marcelo%20Brodsky.pdf)
- GATTI, Gabriel. « Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales) », *CONfines* 2/4 (Publicación semestral del Departamento de Relaciones Internacionales y Ciencia Política de la División de Humanidades y Ciencias Sociales del Tecnológico de Monterrey), Monterrey, México, agosto-diciembre de 2006, p. 27-38. Puede consultarse en :  
<http://confines.mty.itesm.mx/articulos4/GGatti.pdf>
- LONGONI, Ana. « Fotos y siluetas : políticas visuales en el movimiento de derechos humanos en Argentina », en : *Afterall Journal* N°25 (Revista de arte contemporáneo coeditada por la Universidad Internacional de Andalucía), otoño/invierno 2010. Puede consultarse en :  
[http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall\\_25\\_ analong.pdf](http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall_25_ analong.pdf)
- . « Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches », en : *Aletheia* (Revista de la Maestría de Historia y Memoria de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación), volumen I, N° 1, octubre de 2010, La Plata, Argentina. Puede consultarse en :

[http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/pdfs/Longoni- Aletheia vol 1. n1.pdf](http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/pdfs/Longoni-Aletheia_vol_1_n1.pdf) ---. « El siluetazo y su legado », en : *Territorio teatral* N° 2 (revista digital, publicación semestral del Departamento de Artes Dramáticas, Instituto Universitario Nacional del Arte), Buenos Aires, diciembre de 2007. Puede consultarse en :

[http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n2\\_01.pdf](http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n2_01.pdf)

RICHARD, Nelly. « Memoria, fotografía y desaparición : dramas y tramas », en : *Punto de vista* N° 68, diciembre, 2000, p. 29-33.

RUSSO, Sebastián. « (In)armonías, imágenes y memoria. Sobre la muestra fotográfica *Ausencias* de Gustavo Germano », *Questión* (Revista Especializada en Periodismo y Comunicación de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Vol 1, No 20, 2008. Puede consultarse en :

<http://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/706/609>

STRELEZENIA, Marisa. « Fotografía y memoria : la escena ausente » (sobre *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto), ponencia presentada en las II jornadas de Fotografía y sociedad, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, septiembre de 2001, publicada en *Ojos crueles, temas de fotografía y sociedad* N° 1, Buenos Aires, octubre de 2004-marzo de 2005. Puede consultarse en :

<http://www.studium.iar.unicamp.br/20/ausencia/Strelczenia.pdf>