

Artikel

Argentinien 1976 – « Ça a été » Photographische Erzählungen über die *desaparecidos*

Sarah M. Schlachetzki (Zürich)

HeLix 5 (2012), S. 163-181.

Abstract

The memory of Argentina's *desaparecidos* is being openly negotiated not only in public commemorative acts and the construction of monuments, but also in contemporary artwork. Photography plays a major role in artistic narratives of personal remembrance and public commemoration. This essay explores three exemplary artistic creations, all of which use photographic images in their representation of Argentina's last military dictatorship.

Marcelo Brodsky's *Buena Memoria* displays childhood pictures of happier times in reminiscence of his disappeared younger brother and his best friend from school. Helen Zout uses iconic images to construct an aestheticized monument of the *desaparecidos* in her photo series *Huellas de desapariciones*. Lucila Quieto's *Arqueología de la ausencia* seeks to reveal the life-long absences created in the lives of the children of the disappeared. In Quieto's work, young adults pose next to their absent parents in projections of old family pictures, visualizing the constructedness of a post-generation's narrative.

Argentinien 1976 – « Ça a été » Photographische Erzählungen über die *desaparecidos*

Sarah M. Schlachetzki (Zürich)

A veces hay variaciones dentro del recuerdo. (...) Significan que estoy viendo algo que antes no vi; significan que no soy exactamente quien era la última vez que recordé.
(FIGUERAS: *Kamchatka*)

Häufig bleiben Erinnerungen und Photos. Manchmal bleiben nur Photos. Sie treten an die Stelle von Erinnerungen und entfalten ihre eigenen Geschichten.

Anhand dreier unterschiedlicher Positionen wird im Folgenden die künstlerische Erinnerung an die ‚Verschwundenen‘ der letzten argentinischen Militärdiktatur untersucht. Marcelo Brodsky erzählt von seinem Bruder Fernando, der 1979 verschwand und nie wieder auftauchte. Helen Zout beschwört in ikonischen Motiven den Mythos und zeichnet überhöhte Bilder der Überlebenden, die als Spuren davon zeugen, was einmal gewesen ist. Lucila Quieto schließlich versucht, sich ihrem nie gekannten Vater zu nähern und steht damit exemplarisch für die Nach-Generation der *hijos*, deren Leben von der Leerstelle der verschwundenen Eltern geprägt ist. Allen drei Positionen ist gemein, dass sie in photographischen Bildern erzählen.

Indem er für seine Installation die Bezeichnung *ensayo fotográfico* verwendet, macht der Künstler Marcelo Brodsky deutlich, dass an das Bild immer auch ein narrativer Anspruch geknüpft ist. Durch Reihung und Zusammenstellung von Photographien entwerfen Künstlerinnen und Künstler Programme, die spezifische Elemente bildlicher Erzählstrategie aufgreifen. Als zentrale Frage wird hier erörtert, welche Rolle die Photographie in der Kommemorierung des massenhaften Verschwindenlassens von Personen in Argentinien spielt, welche Art von Erzählungen sie schafft. Zentral dabei ist das Charakteristikum der Photographie, immer zunächst Authentizität zu suggerieren. Unter den fünf W's („wer erinnert sich wann wo wie und warum?“) der Gedächtnisforschung¹ soll also vor allem das Wie des Erinnerns der *desaparecidos* in der Kunst untersucht werden.

¹ ASSMANN, „Vier Formen – Replik“, S. 231.

Die Auseinandersetzung mit den Opfern der Jahre 1976 bis 1983 in der zeitgenössischen Kunst schreibt sich in die Memorialkultur im heutigen Argentinien ein. Die politische Dimension dieser Prozesse wird an den durch die Regierung Kirchner gestützten Kommissionen, Museen, Stiftungen und Denkmälern deutlich, die in den letzten Jahren für ein zukunftsgerichtetes Erinnern ins Leben gerufen wurden. Auch die Kunst hat teil an den Aushandlungsprozessen um das offizielle Erinnern der Gräueltaten der vergangenen Militärdiktatur. In allen drei Werken, auf die dieser Artikel fokussiert, wird der Übergang von einem individuellen, von einer Person getragenen Gedächtnis hin zu einem sozialen Gedächtnis, wie es schon Maurice Halbwachs beschrieb, exemplifiziert. Erinnerung ist als Konstruktion stets sozial beeinflusst. Dieses soziale Gedächtnis, als „Kurzzeitgedächtnis einer Gesellschaft“², ist auf Medien – wie Bücher, Photoalben etc. – gestützt, jedoch zugleich stark in kommunikative Prozesse wie den sogenannten *memory talk* eingebunden. Dazu zählen das Generationengedächtnis, innerhalb dessen bestimmte Schlüsselerfahrungen einer Altersstufe Gemeinsamkeiten in der Weltsicht einer Generation erzeugen, ebenso wie die öffentliche Erinnerungskultur.³ Diese etabliert sich wiederum nach traumatischen Ereignissen in einer Gesellschaft meist erst nach einigem zeitlichen Abstand, nach etwa fünfzehn bis dreißig Jahren.⁴

Marcelo Brodsky – Buena Memoria

Ganz im Einklang mit dieser Latenzzeit nach einem einschneidenden Geschichtsereignis entstehen alle drei hier besprochenen Werke um das Jahr 2000 herum – also gute 20 Jahre nach dem argentinischen Militärputsch 1976. Marcelo Brodskys Installation *Buena Memoria*, die aus photographischem Material und zwei Videos besteht, wurde 1997 vollendet.⁵ Das Bildmaterial umfasst zwei biographische Bereiche: ein Teil ist dem Familienalbum Brodskys entlehnt und zeigt seinen Bruder Fernando (auch zusammen mit dem Künstler selbst und mit ihrer Schwester) in glücklichen

² ASSMANN, *Schatten der Vergangenheit*, S. 26.

³ Vgl. ASSMANN, „Vier Formen“, S. 185f.

⁴ Vgl. u.a. ASSMANN, *Schatten der Vergangenheit*, S. 28.

⁵ 2003 erscheint im Hatje Cantz Verlag das Buch *Buena Memoria*, das für Brodsky nicht einfach einen Begleitkatalog zur Ausstellung seines Werkes im Sprengel Museum Hannover darstellt, sondern seinen *ensayo fotográfico* in einem anderen Medium, also nicht als museale Installation, präsentiert. Zuvor erschien 1997 die spanische Version des Buches in Buenos Aires bei La Marca Ediciones, 2006 eine an der Hatje Cantz Publikation orientierte Neuauflage.

Kindertagen. 1979 wird Fernando von Militärs festgenommen; jegliche Spur des 22jährigen verliert sich 1980. Andererseits unternimmt *Buena Memoria* den Versuch, auf der Grundlage eines Klassenfotos von 1967 den mitunter ebenso tragischen Werdegang der Klassenkameraden des Künstlers zu verfolgen. Das Werk stellt bereits durch seinen Titel einen direkten Bezug zu Erinnerung und Andenken her. Es nutzt photographische Reproduktionen als *das* Erinnerungsmedium schlechthin und manipuliert, inszeniert, kontextualisiert sie unter Zuhilfenahme von Schrift. Dabei dient Photographie nicht nur als Dokument oder Beweismittel, sondern reiht sich in tradierte ‚Erinnerungspraktiken‘ ein. Greift der Künstler schon im ersten Teil der Installation zu Archivbildern – zum Klassenphoto oder zu den Photos seiner Tagebuchseiten – so nutzt er sie noch konsequenter für die zweite Hälfte des Werkes, die sich dem Verschwinden seines Bruders Fernando zuwendet.⁶



Abb. 1: aus *Buena Memoria* von Marcelo Brodsky, 1997, Farb-Photographie

Das Schicksal seines jüngeren Bruders zeichnet Brodsky anhand von Photos nach, die er dem Familienarchiv entnimmt. Darunter befinden sich von den Eltern gemachte Photos, aber auch Bilder, die er selbst als Jugendlicher aufnahm. Dieser Teil des Werkes liest sich wie ein aufgeklapptes Familienalbum – er erzählt von Tagen einer fröhlichen Kindheit der drei Geschwister, von

Alltag, Spiel und Festen. Durch die Auswahl seines Bildmaterials arbeitet Brodsky ebenfalls mit dem der Photographie häufig zugeschriebenen Effekt der Spektralität. Vier der ausgewählten Bilder spielen mit dem Geisterhaften oder der Vorausahnung – das Töten-Spiel mit Pfeil und Bogen der beiden Brüder, Fernandos Entrücktsein von der ihn umgebenden Realität im Photo einer Feier oder in einem menschenleeren Freilichttheater und schließlich das spiritistische ‚Strahlen aus dem Jenseits‘ des verwackelten Gesichts Nandos in einer Photographie, die sein Bruder von ihm auf dem

⁶ Auch die Biographie des 1954 geborenen Brodsky wird, verschuldet durch die Militärdiktatur, früh von einschneidenden Ereignissen markiert: 1976 verschwindet sein bester Freund aus Schulzeiten und 1977 entgeht Marcelo selbst knapp seiner Verhaftung. Er geht daraufhin 1978 über Brasilien nach Spanien ins Exil. Im spanischen Exil beginnt der Künstler sein Photographiestudium. Er kehrt zunächst Anfang 1985 vorübergehend, 1995 dann endgültig nach Buenos Aires zurück, wo er heute die Bildagentur Latin Stock leitet und als Photograph tätig ist (vgl. BRODSKY, *Nexo*, S. 119; *Buena Memoria*, S. 8).

Bett seines Kinderzimmers gemacht hat. Das Polizeiphotograph, das den 22jährigen Fernando noch nach seinem ‚Verschwinden‘ aufnimmt, suggeriert ein *champ aveugle*, das unvorstellbarer und dramatischer nicht sein kann – das berüchtigte Folterzentrum ESMA in Buenos Aires, von dem aus viele der Regimeopfer auf den sogenannten *vuelos de la muerte* in den nahen Río de la Plata geworfen wurden.⁷ All diese Bilder verweisen auf einen Referenten, der das greifbar macht, was Roland Barthes als ‚punctum‘ der Photographie beschreibt.⁸ Sei es das Spiel der Kinder, eine fröhliche Bootsfahrt oder Nando auf seinem Bett – der Betrachter weiß, dass es sich um ein Kind handelt, das später zu den *desaparecidos* zählen wird.

Helen Zout – Huellas de desapariciones durante la última dictadura militar en Argentina 1976-1983

Zwei Jahre nach Brodskys Werk beginnt die Künstlerin Helen Zout ihre Arbeit *Huellas de desapariciones*, welche sie 2006 abschließt.⁹ Sie besteht aus einer Serie von 31 Schwarzweiss-Photographien, die Objekte, Orte oder Personen – als teils stark ausschnittshafte Portraits oder als Gruppenbilder – abbilden. Zum Teil handelt es sich dabei um Überlebende der sogenannten *Centros Clandestinos de Detención* (CCD) oder um Angehörige von *desaparecidos*. Andere Bilder wiederum zeigen mit historischer und forensischer Aufklärungsarbeit beschäftigte Menschen: Forensiker beim Öffnen von Massengräbern; Überlebende bei der versuchten Identifizierung eines nunmehr zerstörten ehemaligen CCD’s; einen Arzt in einem Leichenschauhaus bei der Extraktion von DNA aus ausgehobenen Knochen. Auch hier sind erstere durch Unschärfen und lange Belichtungszeiten, letzteres durch Lichtführung und Pose stark ästhetisch inszeniert. Weitere Photographien bilden Objekte ab – ein von einer Kugel durchbohrter

⁷ Bei dieser in die Ausstellung integrierten Photographie handelt es sich um ein im „Zeitalter des Verschwindens“ rares Dokument. Vgl. DÉOTTE, „Le régime nominal“, v.a. S. 22-25. Denn ein solches Regime bedient sich nicht nur der Technik des Verschwinden-Lassens von Personen, sondern auch jeglicher Beweise. Brodsky präsentiert hier ein Photo, dessen Referenzialität in Prozessen gegen Militärs als Beweis genutzt wurde; vgl. *Buena Memoria*, S. 90.

⁸ Vgl. BARTHES, *Helle Kammer*, S. 35-36. Als ‚punctum‘ bezeichnet Barthes dasjenige Detail an einem Photo, das einen unerwartet anrührt, ja „sticht“.

⁹ Helen Zout wird 1957 in Santa Fé, Argentinien geboren. Sie studiert zunächst kulturelle Anthropologie und Malerei an der Universität von La Plata. Wie sie selbst im Interview erzählt, entgehen sie und ihr damaliger Mann im Dezember 1976 knapp ihrer Verhaftung und tauchen die folgenden Jahre unter. Während dieser Zeit beginnt sie sich der Photographie anzunähern, arbeitet später als Bildreporterin und widmet sich daraufhin ausschließlich der künstlerischen Photographie. Für ihre Arbeit *Huellas* erhält sie 2002 ein *John Guggenheim Memorial Foundation* Stipendium. Sie wurde international ausgestellt.

Schädel oder Teile eines Flugzeuges, laut Bildlegende ähnlich derer wie sie in den *vuelos de la muerte* genutzt wurden. Lichtführung, Unschärfen und Manipulationen beim Abziehen der Photographien setzen diese künstlerisch in Szene. Der Bildinhalt erklärt sich stets über ausführlich beschreibende Bildlegenden, die den Photographien der Serie bei der Hängung beigelegt werden.



Abb.2: aus der Photoserie *Huellas de desapariciones...* von Helen Zout, 2002, S/W-Photographie¹⁰

Zouts *Huellas des desapariciones* entfaltet seine Erzählung nicht über zurückgebliebene Photos, sondern kreiert ikonische Überhöhungen der ‚Spuren‘ des Verschwindens. Es geht hier weder um distanzierte Dokumentationsphotographie noch um Einblicke ins Privatalbum. Vielmehr machen Reihung und In-Szene-

Setzung der Bildgegenstände augenscheinlich, dass hier ein anderes Erzählen als das des persönlichen Schmerzes möglich geworden ist. Bildikonen vergegenwärtigen bekannte Tropen aus dem argentinischen Erinnerungsdiskurs. Zumeist überträgt erst der Erzähltext in der Legende narrative Elemente in die Bildebene. Beispielsweise gibt er Aufschluss über die Art der Manipulation beim Abzug des Negativs und berichtet darüber hinaus:

Avión similar a los usados en los ‚vuelos de la muerte‘. La foto está superpuesta con mis propios cabellos. Al hacerlo me inspiré en el relato de un represor arrepentido quien contó que lo más difícil de limpiar del fuselaje de los aviones, luego de los ‚vuelos de la muerte‘, era la sangre y los cabellos de las víctimas. Foto tomada en el Museo Aeronáutico de Morón en el año 2002.¹¹

Dabei erscheinen die verwendeten ästhetischen Techniken nicht als Verweis auf gerade verstärkte Authentizität,¹² oder, wie sonst vielmals in der Kunstphotographie trauma-

¹⁰ Die Legende zu der Photographie: „Cráneo con orificio de bala efectuado a corta distancia perteneciente a una mujer quien fue secuestrada, asesinada y enterrada clandestinamente como N.N. entre 1977 y 1978 en el cementerio de La Plata. Foto tomada en la morgue durante la exhumación e identificación realizada por el Equipo de Antropología Forense. Foto tomada de la ciudad de La Plata en el año 2002.“

¹¹ Bildlegende zu einer Einzelphotographie der Serie *Huellas de desapariciones*.

¹² Luc Boltanski bspw. erwähnt die Unschärfe gerade als Zeichen für Objektivität/Authentizität z. B. in der Aktualitäts- oder Pressephotographie (vgl. BOLTANSKI, „Rhetorik“, S. 158f.).

tischer Sujets, als „Technik der Distanznahme“.¹³ Denn bei fast allen Bildern der Serie *Huellas de desapariciones* handelt es sich nicht um Schockbilder. Bei *dem* Tabuphoto schlechthin – dem Portrait eines toten jungen Mannes mit halbgeöffneten Augen aus dem Polizeiarchiv – verstellt diesmal trotz einer Doppelbelichtung keine Unschärfe den Dokumentcharakter. Die Serie *Zouts* ist vielmehr auf affektive Aufladung und Schaffung einer Narration hin angelegt, deren Pathos die Bilder der Serie zu „Oberflächen von mentalen Bildprojektionen und historischem Wissen“¹⁴ werden lässt.

Der Bruch mit der puren Referenzialität des Photos durch ästhetische Intervention am photographischen Material bewirkt eine erhöhte narrative Intensität. Das Photo ist nicht mehr Indiz einer Vergangenheit, sondern zeugt von Erzählungen im Heute. Nicht ein „So-ist-es-gewesen“, eine Spur, ist von primärer Bedeutung, sondern ein künstlerisches *surcroît*, eine in Szene gesetzte Spur. Die abphotografierte Polizeiphotographie eines ausgebrannten Ford Falcon, anschließend manipuliert und als Negativabzug entwickelt, unterstreicht nicht die Authentizität des Archivbildes. Wenn ferner das abgebildete Flugzeug nicht eines der für die Todesflüge verwendeten, sondern *wie* eines der für sie verwendeten ist und das Photo beim Abziehen mit Haaren überlagert wird, handelt es sich um das Gestalten einer Fiktion, eines Als-ob. Ford Falcon und Flugzeug stehen als Sinnbilder für die Opfer der argentinischen Militärdiktatur und werden als solche in *Huellas de desapariciones* eingesetzt.

Lucila Quieto – Arqueología de la ausencia

Die Künstlerin Helen Zout greift in ihrer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Thema auf Symboliken gesamtgesellschaftlichen Erinnerns zurück und stellt den ‚Mythos Desaparecido‘¹⁵ dem Betrachter als so etwas wie ein Monument innerhalb einer kollektiven Vergangenheitsbewältigung vor. Marcelo Brodsky öffnet in Erinnerung an seinen während der Militärdiktatur ermordeten Bruder sein Familienalbum. Auch die 1977 geborene Lucila Quito – die jüngste der hier

¹³ GISINGER, „Photographie“, S. 198. Abstraktion wird in der häufig normativ geführten Debatte um die Darstellbarkeit des Grauens als einzige Repräsentationsmöglichkeit beschrieben.

¹⁴ Ebd., S. 188. Im Interview erwähnt Zout selbst die Bedeutung des Imaginären (Interview mit der Autorin, La Plata, 21. September 2006).

¹⁵ Mythos ist nicht gleich Fiktion! Vgl. zum Mythos als durch Absichten bestimmte *Aussage* und als interpellatorische Botschaft den Mythosbegriff Barthes' (vgl. BARTHES, *Mythen*, S. 96-133).

besprochenen Künstler – bindet hinterlassene Photos von *desaparecidos* in ihre *Arqueología de la ausencia* ein.

Ihre Arbeit ist von sehr persönlichen Beweggründen motiviert. 1976, vor ihrer Geburt, war ihr Vater Carlos Alberto Quieto, in der Guerillagruppe der Montoneros aktiv, festgenommen worden und verschwand. Somit zählt die Künstlerin zu den sogenannten *hijos de desaparecidos* und lernt über deren politische Organisation *H.I.J.O.S.* weitere Betroffene kennen.¹⁶ Ihre Photoserie entsteht 1999 aus dem Bedürfnis heraus, gemeinsame Photos mit ihrem Vater zu besitzen, die sie aufgrund seines Verschwindens nie haben konnte. Ein ganz ähnliches Bedürfnis bewegt auch andere der *hijos*. So entstehen die Projektionsphotographien ihres Werkes *Arqueología de la ausencia*, in dem sie Photos der verschwundenen Eltern als Dia reproduziert und anschließend die *hijos* vor, bzw. in den Diaprojektionen posieren lässt. Durch das Abphotographieren dieser Situation entsteht nun ein drittes Bildmoment – ein Photo, in dem Eltern und ihre Kinder gemeinsam abgebildet sind. Das Schwarzweißnegativ des Photos zieht Quieto auf Photopapier ab und nutzt diesen Abzug, um Farbphotokopien



Abb. 3: aus der Serie *Arqueología de la ausencia* von Lucila Quieto, 1999/2001, S/W-Photographie

zu machen. Viele dieser Kopien manipuliert sie, indem sie sie einreißt, wieder klebt, anbrennt, bekritzelt. Die einzelnen Bilder werden entweder kommentarlos oder mit kurzen Angaben zum verschwundenen Elternteil (manchmal zählen beide Eltern zu den *desaparecidos*), seiner politischen Aktivität, zu Daten seines Verschwindens

und zu Namen und Aktivität des *hijo*, der *hija* ausgestellt.

In der Integration alter Familienphotos in die heutigen Projektionsphotographien spielt die Referenzialität und die Zeitlichkeit der Photographie in *Arqueología de la ausencia* eine besondere Rolle. Verschiedene Zeitebenen treffen in der Bildserie aufeinander – ein Damals und ein Heute, gemeinsam präsent in einer neuen Photo-

¹⁶ Nach einem Studium der Politischen Wissenschaften und einem anschließenden Wechsel zu den Bildenden Künsten 1996, studiert Lucila Quieto von 1998 bis 2000 Photographie. Seit 1999 nimmt sie an Gruppen- und Einzelausstellungen im In- und Ausland teil (u.a. Buenos Aires, Madrid, Turin, Rom oder Toulouse) und kooperiert mit der Künstlergruppe GAC in mehreren Projekten, so z. B. mit Carolina Golder in der Ausstellung *Ex Argentina*, kuratiert von Alice Creischer und Andreas Siekmann, im Frühjahr 2006 im Palais de Glace, Buenos Aires.

graphie. Durch die Projektion alter (Familien)Photos wird ein Stück eingefrorene Vergangenheit in die Gegenwart eingewoben. Das, was sich einst in den 1970er Jahren vor dem Objektiv einer Kamera befand, die Personen, die meist in Schnappschüssen abgelichtet wurden, werden durch die Diawiedergabe im Jetzt ‚präsent‘. Durch das Endresultat, das Abfotografieren des Projektionsmoments, verknüpfen sich zwei Zeitebenen, die beide gleichermaßen durch das Medium Photographie authentifiziert erscheinen – die Eltern als der in der Vergangenheit real existente Referent des ursprünglichen, den Dias zur photographischen Vorlage dienenden Lichtbildes und die *hijos* als unmittelbarer Referent. Das ‚Photographieren einer Photographie‘ simuliert den unmöglichen gemeinsamen Bildmoment von Eltern und Kindern durch die indexikalischen Eigenschaften des Photos. Dabei wird die zeitliche Distanz der Vergangenheit durch den eine räumliche Nähe implizierenden Index durchkreuzt. Dennoch, der Schnitt durch das Raum-Zeit-Kontinuum bleibt als Illusion offengelegt und wird dadurch einmal mehr zum Sinnbild für die Tatsache, dass das, was photographiert wurde, vergangen ist. „Zwischen dem aufgezeichneten und dem gegenwärtigen Augenblick, da wir eine Photographie betrachten, gähnt ein Abgrund.“¹⁷ Eben dieser Abgrund wird in der Serie *Quietos* thematisiert. Zwar sind Eltern wie Kinder in der Endphotographie gleichermaßen präsent, doch handelt es sich bei ersteren um eine bloß medialisierte Präsenz, die im Grunde auf eine Absenz verweist. Die Eltern sind und bleiben verschwunden, eben abwesend. Das Spiel mit den Kategorien Authentizität und Inauthentizität, Realität und Konstruktion, Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit bleibt dabei auf mehreren Ebenen als solches evident. So haben beide – Eltern wie ihre Kinder – in den Photos etwa das gleiche Alter; für erstere ist die Zeit stehen geblieben. Trotzdem bleibt die Unmöglichkeit des gemeinsamen Bildmoments; das, was *Quietos* sucht, kann, wie sie sagt, nur die Rekonstruktion „abwesender Realitäten“ sein.¹⁸

Der Wunsch nach einem Erinnerungsbild, der Katalysator und Grundelement der Serie *Quietos* ist, impliziert die memoriale Funktion der Photographie, die sie seit dem 19. Jahrhundert bis heute zu dem Erinnerungsmedium schlechthin macht. Dabei zeigt

¹⁷ BERGER/MOHR, *Eine andere Art zu erzählen*, S. 86.

¹⁸ „Y finalmente salió lo que buscaba, transmitir la angustia ante la falta de imágenes y el deseo de poder construir-reconstruir ciertas realidades ausentes“, Lucila Quietos zit. nach SEPÚLVEDA (Hg.), *Archeologia*, o. S.

das Medium im Rahmen einer kulturellen Praxis – sei es in Photoalben, auf dem Schreibtisch oder in der Brieftasche – das, was häufig als Fetischcharakter bezeichnet wird.¹⁹ Anders als bei der Installation Marcelo Brodskys werden in *Arqueología de la ausencia* gleich mehrere Familienalben geöffnet. Die in die Öffentlichkeit der Ausstellungsräume gebrachten privaten Güter sind dabei meist Schnappschüsse aus dem Album, Repräsentanten der *art moyen*, als welche Pierre Bourdieu die Amateurphotographie bezeichnet und welche Bilder von Familienfesten und Urlaubsphotos gleichermaßen umfasst.²⁰ Dabei thematisiert die Nebeneinanderstellung zweier Generationen, derjenigen der *desaparecidos* und derjenigen ihrer Kinder, das, was Marianne Hirsch „post-memory“²¹ nennt, das Nach-Gedächtnis der Generation, die das traumatische Ereignis nicht mehr unmittelbar miterlebt, sondern nur durch Erzählungen der Elterngeneration vermittelt bekommen hat. Quieto und die anderen Protagonisten der Photoserie gehören, anders als Brodsky, der damals noch selbst nur knapp seiner Verhaftung entgangen ist, dieser Nach-Generation an, wenn auch unmittelbar mit derjenigen der *desaparecidos* verknüpft. Hier rückt das Problem der Konstruktion der Identität dieser Nach-Generation in den Vordergrund. Die Mitglieder von *H.I.J.O.S.* sind in Erinnerungsnarrative, wenn auch in fragmentierte, eingebunden.²² Die Präsenz der alten Familienphotos zeugt von Kontexten, in die sie integriert sind, seien es Erzählungen von überlebenden Elternteilen, Großeltern oder von Freunden der verschwundenen Eltern. Gleichzeitig werden Erinnerungen geschaffen, die nicht vorhanden sind. Gedächtnis ist zwar im Moment des Erinnerns per se immer eine Konstruktion; in den Projektionen der Künstlerin jedoch wird ein gänzlich fiktives Erinnerungsmoment erzeugt und zugleich offengelegt. Photos können als Fragmente von Narrationen dienen und werden hier auch als solche eingesetzt. Die eindeutigen Interferenzen der Zeitebenen treten im Bild auf und verweisen auf die Konstruktivität. ‚Erzählt‘ wird diese memoriale Fiktion auf zwei Ebenen. Erstens wird durch die Projektion und das gleichzeitige Posieren der *hijos* ein Erinnerungsmoment geschaffen. Das Damals neben dem Heute berichtet vom Schmerz gerade der Abwesenheit von Erinnerung, von Kindern, die ihre Eltern wegen der Verbrechen der Militärdiktatur nie

¹⁹ Zum „Erinnerungsfetisch“ vgl. SCHULZ, „Thanatologie“, S. 750.

²⁰ Zur *art moyen* und den *desaparecidos* vgl. DÉOTTE, „Falsification“, S. 234.

²¹ HIRSCH, *Family Frames*, S. 22f.

²² „Los hijos de *desaparecidos* [...] sienten que el relato queda siempre incompleto y que deben seguir construyéndolo“, SARLO, *Tiempo pasado*, S. 72.

kennen lernen konnten. Zweitens sind viele der Kopien der Photos noch einmal nachträglich durch Knicken, Reißen oder Kleben manipuliert und erweitern dadurch die erste narrative Ebene. Nach Aussage der Künstlerin war der Anlass zu jener nachträglichen Intervention auf dem Material die Tatsache, dass zu Zeiten der Militärdiktatur in Argentinien, vor allem in politisch engagierten Familien, Photos zu einem vor der Staatsmacht wohl gehüteten potentiellen Beweismaterial wurden, oft in Winkeln versteckt, in Gärten vergraben oder nah am Körper getragen, so dass sie darunter litten, verknickten, einrissen und andere Gebrauchsspuren zeigten. Oft wurden sie vorsorglich lieber ganz verbrannt. Indem Quieto die Kopien der Projektionsphotos manipuliert, ihnen verstärkt haptische Qualitäten zuschreibt, verweist sie auf diese weitere Ebene des Gedächtnismediums, das als Träger von Erinnerung auch immer materiell präsent ist. So erscheinen sie als „stubborn survivors of the intended destruction of an entire culture“²³, während die Manipulationen eine zusätzliche emotionale Facette des Erinnerungsfetischs Photographie unterstreichen.

Die Photoserie ist von Grund auf multiperspektivisch angelegt. Das heißt, dass durch die Pluralität der Protagonisten auch immer eine Pluralität von Erinnerungen Einzug erhält. Betrachtet man das Werk in seinem entsprechenden Kontext, nämlich mit der grundlegenden Information, dass es sich um eine Gruppe von Kindern Verschwundener und Opfer der Militärdiktatur handelt, die – heute in der Organisation *H.I.J.O.S.* selbst politisch aktiv – vor den Photos ihrer Eltern posieren, werden die kollektiven Aspekte der Arbeit evident. Genauso wie die Kinder von *desaparecidos* eine Gruppe konstituieren, fokussiert die Serie Quietos ebenfalls Gedächtnis und Erinnerung als kollektive und generationelle Kategorien. Quieto und die anderen *hijos* sind dabei jeweils Träger von individuellen Nach-Gedächtnissen, durch das Kollektivphänomen ‚Verschwinden‘ aber wird es zur ‚post-memory‘ als Generationsmerkmal. Das familiäre Schauen der Kinder, die mit der Projektion ihrer Eltern Blicke wechseln, ganz so, wie Roland Barthes dies in der *Hellen Kammer* mit der vielbesprochenen Photographie seiner Mutter aus dem Wintergarten tut, ist in den familialen Blick größerer sozialer Rahmen eingebettet und referiert auch als solcher im

²³ Hirsch in Bezug auf über die Shoah hinweg gerettete Familienphotos, HIRSCH, *Family Frames*, S. 23.

Kunstwerk auf die einerseits öffentliche und gleichzeitig kollektive Dimension.²⁴ Dabei markiert die Photoserie das Erinnern im Spannungsfeld des Privaten und Öffentlichen.

Erinnerung erzählen

Alle drei künstlerischen Arbeiten erscheinen genau in dem Moment, als sich ein gesamtgesellschaftliches Erinnern in Argentinien öffentlich zu kristallisieren beginnt. Zwar hat ein regelrechter Erinnerungsboom²⁵ in Argentinien vielleicht noch nicht Anfang der 1990er eingesetzt, wohl aber spätestens seit der Wirtschaftskrise 2001.

Sicher waren auch die 90er Jahre nach den Amnestiegesetzen von Menem durchaus von fortwährender Erinnerungsarbeit gekennzeichnet. Es kam nicht nur zu weiteren Erkenntnissen über die dunkle Epoche der Diktatur,²⁶ sondern auch auf der ästhetisch-künstlerischen Ebene mehrten sich die Aktivitäten mit direktem, politischem Vergangenheitsbezug. Schon 1983 zeugt, vor der offiziellen Präsidentenwahl Alfonsíns, auf dem ‚Dritten Marsch des Widerstandes‘ der Madres de Plaza de Mayo eine künstlerische Intervention des urbanen Raumes durch das als *siluetazo* in die Geschichte eingegangene Anfertigen tausender Silhouetten von einer sehr frühen künstlerisch engagierten Auseinandersetzung mit den *desapariciones*. Jedoch scheint die Zeit danach durch Amnestiegesetze und die Seifenblase des vermeintlichen Aufschwungs der Ära Menems zunächst weniger an politischen Fragen interessiert.²⁷ Dabei sind stetig Prozesse im Gange, die verstärkt zum Ende des Jahrzehnts mit mehreren Aktivitäten auf der ästhetisch-sozialen Ebene einer Vergangenheitsbewältigung zum Vorschein kommen. Nach dem feierlich begangenen 20. Jahrestag des Militärputsches 1996 gründet sich 1997 die *Grupo de Arte Callejero*, die ab 1998 zusammen mit *H.I.J.O.S.* an den sogenannten *escraches* (Aktionen zur Demaskierung ehemaliger noch immer

²⁴ Zu Familienphotographie, der Verbindung von Bildmaterial und Narration und zum ‚familial gaze‘ siehe HIRSCH, *Family Frames*, v.a. S. 17-40.

²⁵ Im europäischen und US-amerikanischen Bereich wird schon länger von einem Memory-Boom gesprochen (vgl. u.a. HUYSSSEN, *Present Pasts*, S. 3; GUMBRECHT, „Stagnation“, S. 880) und es hat mittlerweile Konjunktur, Artikel zum Erinnerungsdiskurs mit der Feststellung einzuleiten, dass dieser seit geraumer Zeit Konjunktur habe.

²⁶ Erst 1995 kommt durch das Geständnis des Militärs Adolfo Scilingo ans Tageslicht, wie Oppositionelle auf sogenannten *vuelos de la muerte* betäubt und über dem bei Buenos Aires meerähnlichen Río de la Plata aus extremer Höhe abgeworfen wurden. Vgl. VERBITSKY, *El vuelo*.

²⁷ Alina Tortosa erwähnt bezüglich der 90er eine breite Akzeptanz dekorativer Kunst, bzw. von ‚arte light‘: TORTOSA, *Arte comprometido*, o. S. Präsident Menems Umgang mit der Aufarbeitung wird an seinem mit Protest erwiderten Vorschlag von 1998 deutlich, die ESMA abzureißen, um ein Monument für nationale Einheit zu bauen; vgl. ROBBEN, „Traumatized Societies“, S. 149.

straffreier Militärs) beteiligt ist.²⁸ 1998 findet die Ausstellung *Identidad* im Centro Cultural Recoleta statt, in deren Rahmen 13 namhafte Künstler eine gemeinsame Installation für die Organisation der Abuelas de Plaza de Mayo erarbeiten. Auch auf noch stärker institutionalisierter Ebene sind die Argentinier jetzt mit der Aufarbeitung der Diktatur beschäftigt. Schon 1997 kommt die Debatte zur Schaffung des *Parque de la Memoria* in Buenos Aires ins Rollen, 1998 wird sie per Gesetz besiegelt, im August 2001 wird der Eingangsbereich des Skulpturen-Parks am Río de la Plata feierlich eröffnet. 2000 wird in La Plata die *Comisión Provincial por la Memoria*, an die sich das *Museo de Arte y Memoria* angliedert, per Gesetz ins Leben gerufen, 2001 nimmt das *Museo de la Memoria* in Rosario seine Arbeit auf. Vor allem aber, bzw. intensiviert durch die schwerwiegende Wirtschaftskrise im Dezember 2001, kommt es unter dem ab 2003 amtierenden Präsidenten Kirchner zu einer regelrechten Explosion der Erinnerungsarbeit. Nach den 1990ern hat durch die Krise eine Sensibilisierung für soziale Fragen stattgefunden, die Regierung Kirchner steht den Menschenrechtsorganisationen nahe und während der ersten beiden Jahre werden die Richter des obersten Gerichtshofes ausgetauscht, das *Ley de Punto Final* und das *Ley de Obediencia Debida* werden annulliert. Zahllose Prozesse gegen Militärs können neu aufgerollt werden und sind derzeit im Gange. Ferner wird die ESMA offiziell in einen Ort der Erinnerung umfunktioniert. Im Jahr 2006, mit einem weiteren „traumatischen Jahrestag“²⁹ – dem 30. – der Machtübernahme durch die Militärjunta, sind die öffentlichen Gedenkveranstaltungen, Aktionen und Ausstellungen und die Beiträge in Presse, Fernsehen und auf dem Buchmarkt, die allesamt den *30 años del golpe* gewidmet sind, kaum zu zählen. Die nie verstummen Forderungen gegen Vergessen und Schweigen und das vielstimmige *¡Nunca más!* sind heute präsenter denn je, zumal Gegenstimmen und Verharmlosung der Diktatur nach wie vor existieren.

In dieser Zeit der öffentlichen Institutionalisierung des Gedenkens treten Brodsky, Zout und Quieto mit ihren Ende der 1990er Jahre entstandenen Werken mit sehr unterschiedlichen Erzählstrategien hervor und stellen sie in Galerien und Museen aus. Alle drei arbeiten mit Bildverknüpfungen und einem Gewebe aus Bild-Text-Interaktionen. Und doch wird ihre jeweils ganz unterschiedliche Art der biographischen Betroffenheit im Werk evident. Wenn am Ende der Installation Marcelo Brodskys das

²⁸ Vgl. hierzu VEZZETTI, „Escrache“, S. 1-7.

²⁹ ASSMANN, *Schatten der Vergangenheit*, S. 228.

Wort „Heroes“ auf einer der Photographien erscheint, überschreibt es *Buena Memoria* schließlich wie eine Gedenktafel. Das Gedächtnis an den Bruder Fernando und an die Klassenkameraden, deren Leben der Diktatur zum Opfer fielen, wird in eine öffentliche Dimension überführt und überhöht. Helen Zout legt ihre Serie *Huellas de desapariciones* von vornherein als Reihung ikonischer Elemente an und referiert nicht nur durch Ästhetisierung auf bereits etablierte Sinnbilder. Sie zielt vor allem auch in erzählenden Legenden auf eine Emotionalisierung des präsentierten photographischen Materials ab.

Am vielleicht konsequentesten verweist Lucila Quietos *Arqueología de la ausencia* auf die der Erinnerung zugrunde liegende Konstruktivität und auf die diffizile Zeitstruktur des Andenkens. Die Photographie und ihr Charakteristikum der Referenzialität, nämlich das Bezeugen der einstigen Existenz des aufgenommenen Objekts – Roland Barthes bezeichnete dieses „ça a été“ als Noema der Photographie³⁰ – kommen hier nicht nur in ihrer Beweisfunktion ins Spiel, sondern werden genutzt, um eine darüber hinausgehende Bedeutungsebene zu schaffen. Die zusammengesetzten Erinnerungsbilder Quietos fungieren analog zu den Projektionen der US-amerikanischen Künstlerin Lorie Novak als „new composite visual texts“,³¹ als Texte, die Träger von Erzählungen sind. Diese Erzählungen sind in das Nach-Gedächtnis der *hijos*-Generation eingebunden, bzw. konstituieren es gar erst mit. Hierbei entsteht ein Erinnerungsraum, innerhalb dessen Projektionen, Identitätskonstruktionen und öffentliche Erinnerungsakte interagieren.³² Das Subjekt zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Kind und Erwachsenem, zwischen dem Selbst und dem Anderen wird nicht isoliert, sondern im Bezugsrahmen des Kulturellen und Sozialen präsent.

Projektionen und Bildinterferenzen haben in der Gedächtnis-Kunst einen besonderen Stellenwert. Zwischen den Arbeiten von Künstlern, die im Post-Holocaust Diskurs zu verorten sind, wie beispielsweise Lorie Novak oder Shimon Attie, sowie derjenigen Quietos lassen sich allein durch die gemeinsam verwendete Technik des Abphotographierens von Photoprojektionen und der Integration von (Familien)-Archivbildern gewisse Parallelen ziehen. Sie stehen alle im Kontext einer Nach-

³⁰ BARTHES, *Helle Kammer*, S. 13.

³¹ HIRSCH, *Family Frames*, S. 212.

³² „As I conceive of it, postmemory is not an identity position, but a space of remembrance, more broadly available through cultural and public, and not merely individual and personal, acts of remembrance, identification, and projection.“ (HIRSCH, „Projected Memory“, S. 8f.)

Generation in der Behandlung traumatischer Verlusterfahrung.

Die Projektionen des Werks *The Writing on the Wall* von Shimon Attie im Berliner Scheunenviertel unterscheiden sich einerseits erheblich von Quietos Serie.³³ Attie nutzt nicht das Familienbild, sondern das Archivbild ehemaliger jüdischer Wohn- und Geschäftsfassaden für seine Projektionen. Zudem sind diese zugleich Installationen im öffentlichen Raum und markieren für die Zeit der Aktion, die später abgelichtet wird, konkrete Erinnerungsorte. Doch werden bei Attie das Damals und das Heute, zwischen denen der schreckliche Verlust einer riesigen Anzahl von Menschen liegt, ähnlich thematisiert, wie bei der argentinischen Künstlerin. Beide Werke spielen mit dem ‚So-ist-es-gewesen‘ und ‚Es-wird-nie-mehr-sein‘. *Past Lives* der amerikanischen Künstlerin Lorie Novak wiederum erscheint in der Diskussion Quietos Werkes dahingehend als sinnvolle Referenz, als Quietos Herangehensweise derjenigen der älteren Künstlerin ähnelt, behandeln sie doch beide eine Kombination persönlicher und öffentlicher Erinnerung, während sie selbst der Nach-Generation der Shoah, bzw. Militärdiktatur angehören.³⁴ Die von Marianne Hirsch konstatierte Konstruktion von Subjektivität, ihre Fragmentierung und Brüchigkeit im Werk Novaks lässt sich auf *Arqueología de la ausencia* übertragen, auch wenn es hier um eine Pluralität von Identitätskonstruktionen geht und neben dem Familienphoto das Öffentliche nicht durch Archivbild, sondern höchstens durch öffentliche Bildordnungen (wie das Passbild) repräsentiert wird. In beiden Arbeiten wird persönliches Erleben in kollektive Geschichte eingebettet.

Im Vergleich wird trotz der Parallelen der einzelnen Werke vor allem evident, wie ein Thematisieren von Erinnerungs- und Identitätskonstruktion auf der einen, das von Verlusterfahrung auf der anderen Seite durch ähnliche Techniken auf unterschiedliche Weise Bedeutung generiert und wie es, auf jeweilig andere Kontexte appliziert, individuellem Erinnern und Gedenken innerhalb einer Post-memory-Generation immer neue Bedeutungen zuschreibt. Besonders klar tritt im Vergleich mit den Kunstwerken der beiden amerikanischen Künstler ebenfalls die Tatsache hervor, dass es in *Arqueología de la ausencia* um die Erinnerungskonstruktion innerhalb eines Nach-Gedächtnisses geht, das noch unmittelbar von Verlust geprägt ist und ein stark

³³ Zum Werk Atties vgl. BERNSTEIN, „Shimon Attie“.

³⁴ Zu Novak vgl. HIRSCH, *Family Frames*, S. 212-215 und 246. *Past Lives* ist eine Kompositprojektion von eigenen Familienbildern der Künstlerin und ‚öffentlichen‘ Photos aus der NS-Zeit.

persönliches Erinnern inszeniert. Das Inszenieren privater Trauerarbeit und Erinnerung mit Hilfe der Photographie wird hierbei, anders als bei Brodsky, durch autoreferenzielle Aspekte des Mediums gestört und nach außen hin verstärkt als geschichtete Konstruktion offenbart.

Der französische Künstler Christian Boltanski hat einmal konstatiert, dass er sich der Tatsache bewusst wurde, dass die von ihm gesammelten und in seiner Kunst in Szene gesetzten Photos der *art moyen* nichts anderes als Zeugen eines kollektiven Rituals seien.³⁵ Er lässt damit auf reflektierter Ebene deutlich werden, was sich ebenfalls die argentinischen Künstler zunutze machen. Anders als der französische Künstler jedoch arbeiten Quieto und Brodsky mit ihren eigenen Familienbildern (bzw. mit denen ihrer Freunde), die sie nicht zufällig aus dem Feld des möglichen Bildmaterials auswählen. Das Familienalbum als „eigenes Kommunikationsmittel“;³⁶ das innerhalb seiner kulturellen Praxis stets in Erzählungen eingebunden ist, vermittelt in den Arbeiten der beiden Künstler die Dimension des Erinnerns. Hierbei wird nicht ein familiäres Photoalbum als kultureller ‚Text‘ gelesen, sondern eine als solche arrangierte Bildwelt in den Kunstwerken präsentiert, die mit den ihr eigenen Konnotationen und Assoziationen spielt und diese für ein kollektives Gedächtnis sinnhaft werden lässt. Innerhalb der sozio-historisch geprägten Blicke auf die Familie wird das familiäre Schauen, das heißt das affiliativ geprägte Betrachten von eigenen Familienbildern, und eine damit verbundene Identitätskonstruktion simuliert.³⁷

Der spezifische Stellenwert des Photos in den besprochenen Kunstwerken korreliert auch mit seiner Stellung im öffentlichen Andenken in Argentinien. Seine Bedeutung wird nicht nur auf den noch immer stattfindenden Märschen der Madres ersichtlich, auf denen die Photos ihrer Kinder weiterhin demonstrativ zur Schau gestellt werden, oder durch die seit 1988 in der Zeitung *Página/12* allwöchentlich abgedruckten Erinnerungsanzeigen mit Bild.³⁸ Ausstellungen wie die bereits erwähnte Ausstellung *Identidad*, Banner, die zahlreiche Photos von *desaparecidos* abbilden und häufig Erinnerungsorte markieren (wie z. B. im *Parque de la Memoria* oder am ehemaligen Folterzentrum Club Atlético), stellen eine weitere öffentliche Präsenz der Photographien

³⁵ BOLTANSKI zit. nach STEINHAUSER, „Images stimuli“, S. 716.

³⁶ FRIZOT, *Fotoalbum*, S. 679.

³⁷ Vgl. HIRSCH, *Family Frames*, S. 11.

³⁸ Vgl. hierzu REATI, „Monumento de papel“.

Verschwundener dar.

Ebenso wie in der Literatur und im aktuellen Filmschaffen spiegelt sich somit kollektives Erinnern der traumatischen Ereignisse der letzten Diktatur in Argentinien in der zeitgenössischen Kunst. Auch mit anderen Medien arbeitende Künstler widmen sich dem Thema. Exemplarisch für die Videokunst ist Gabriela Golder zu nennen, deren 2000 entstandenes Video *En memoria de los pájaros* mehrere internationale Nominierungen und Preise erhielt. In der Frage nach der Bedeutung des ‚sprechenden Objektes‘³⁹ innerhalb der Gedächtnis-Kunst wären die Arbeiten Claudia Contreras’ zu analysieren, die in ihren Installationen von Objekten auf eine Gebeinästhetik anspielt, indem sie Zähne und Haare mit Offiziersgeschirr aus der ESMA kombiniert. Neben den Denkmälern, wie dem *Parque de la Memoria*, die nach und nach in Argentinien entstehen, fungiert auch die Kunst als – häufig ephemerer – Erinnerungsort. Dabei wird ein Ort (der Geschichte) durch den Akt des Erinnerns zu einem sinnbeladenen Erinnerungsort. So zeugen viele Werke im öffentlichen Raum von einer ganz anders gearteten Auseinandersetzung mit dem Motiv ‚Desaparecido‘. Innerhalb des stark zentralistischen Landes Argentinien ist auch ein Blick auf die Peripherie der Hauptstadt lohnend, sind doch einige Künstler jenseits von Buenos Aires sehr aktiv: in Rosario neben der international erfolgreichen Graciela Sacco beispielsweise der Künstler Fernando Traverso mit seinem Werk *350 – puede no haber banderas*. Überhaupt spielt sich im öffentlichen Raum ein nicht unerheblicher Anteil des Gedenkens ab. Augenfällig wird dies besonders in Rosario an der Apropriation der Fassaden durch das Anbringen einer Vielzahl an Graffiti, die auf die Diktatur und darüber hinaus verweisen. Aktivitäten zwischen sozialpolitischer und künstlerischer Dimension, wie beispielsweise diejenigen der *Grupo de Arte Callejero*, die ebenfalls an einigen *escraches* teilnahm, spiegeln einerseits die in Argentinien sehr lebendige Kultur der Aktionen auf offener Straße wider, machen andererseits deutlich, wie sich Erinnerungsdiskurse im heutigen Argentinien mischen, wie die Erinnerung an die Verschwundenen der Militärdiktatur sich mit derjenigen an beispielsweise die Wirtschaftskrise von 2001 verbindet.⁴⁰

Die hier vorgenommene Untersuchung von Erinnerungsnarrativen in der zeitgenössischen Photographie in Argentinien veranschaulicht, wie sich persönliches

³⁹ MEIER, *Kunst und Gedächtnis*, S. 146.

⁴⁰ Siehe auch *Sobre una realidad ineludible*, Ausst. Kat. 2005 (unter TORTOSA im Literaturverzeichnis).

Andenken an die *desaparecidos* mit kollektiven Gedächtnisformen mischt und in der Kunst auf ganz unterschiedliche Art inszeniert wird. Dass jegliches Erinnern stets fragmentarisch ist, bringt der Schriftsteller Marcelo Figueras im vorangestellten Zitat zum Ausdruck. Variationen bestimmen jedoch nicht nur individuelles Erinnern, sondern gerade das Erinnern einer Gesellschaft in ihren Aushandlungsprozessen um die ‚richtige Erinnerung‘ an historische Ereignisse. *Buena Memoria*, *Huellas de desapariciones* und *Arqueología de la ausencia* zeugen von diesen Memorialprozessen und konstituieren sie mit. Die Photographie hat dabei an der Schwelle zum 21. Jahrhundert ihre Bedeutung nicht verloren.

[Eine wesentlich veränderte Version dieses Artikels ist unter dem Titel „Repräsentation des Verschwindens. Die Desaparecidos in der zeitgenössischen Photographie in Argentinien“, in: *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal* (2009/2010), Jg. 21/22, hrsg. von Bettina Marten, Runkel-Steeden 2011, S. 83-95 erschienen.]

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Buena Memoria. Ein fotografischer Essay von Marcelo Brodsky, Ausst. Kat., Sprengel Museum Hannover u. a., Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2003.

Sekundärliteratur

ASSMANN, ALEIDA: „Vier Formen des Gedächtnisses“, in: *Erwägen Wissen Ethik 2* (2002), S. 183-190.

— „Vier Formen des Gedächtnisses – eine Replik“, in: *Erwägen Wissen Ethik 2* (2002), S. 231-238.

— *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: Beck 2006.

BARTHES, ROLAND: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.

— *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964.

BERGER, JOHN/JEAN MOHR: *Eine andere Art zu erzählen*, Frankfurt a. M.: Fischer 2006.

BERNSTEIN, MICHAEL A.: „Shimon Attie. Images as Memory – Memory of Images“, in: *The Writing on the Wall. Projections in Berlin's Jewish Quarter. Shimon Attie. Photographs and Installations*, Ausst. Kat., Heidelberg: Edition Braus 1994, S. 6-8.

BOLTANSKI, LUC: „Die Rhetorik des Bildes“, in: PIERRE BOURDIEU u.a.: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2006, S. 137-163.

- BRODSKY, MARCELO (Hg.): *Nexo. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*, Buenos Aires: la marca editora 2001.
- DEOTTE, JEAN-LOUIS: „La falsification par les disparus“, in: ALAIN BROSSAT/JEAN-LOUIS DEOTTE (Hg.): *La mort dissoute. Disparition et spectralité*, Paris: L'Harmattan 2002, S. 215-241.
- „Le régime nominal de l'art“, in: ALAIN BROSSAT/JEAN-LOUIS DEOTTE (Hg.): *L'époque de la disparition. Politique et esthétique*, Paris: L'Harmattan 2000, S. 13-28.
- FRIZOT, MICHEL: „Das Fotoalbum“, in: *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln: Könemann 1998, S. 679-685.
- GISINGER, ARNO: „La photographie: de la mémoire communicative à la mémoire culturelle“, in: CLEMENT CHEROUX (Hg.): *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Ausst. Kat., Hôtel de Sully, Paris: Marval 2001, S. 179-203.
- GUMBRECHT, HANS ULRICH: „Stagnation“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 9/10 (2008), S. 876-885.
- HIRSCH, MARIANNE: „Projected Memory. Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy“, in: MIEKE BAL u.a. (Hg.): *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Hanover, NH und London: Univ. Press of New England 1999, S. 3-23.
- *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, MA/London: Harvard UP 1997.
- HUYSSSEN, ANDREAS: *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, CA: Stanford University Press 2003.
- MEIER, CORDULA: *Kunst und Gedächtnis. Zugänge zur aktuellen Kunstrezeption im Licht digitaler Speicher*, München: Fink 2002.
- REATI, FERNANDO: „El monumento de papel. La construcción de una memoria colectiva en los recordatorios de los *desaparecidos*“, in: SANDRA LORENZANO/RALPH BUCHENHORST (Hg.): *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, México/Buenos Aires: Gorla 2007, S. 169-180.
- ROBBEN, ANTONIUS C.G.M.: „How Traumatized Societies Remember. The Aftermath of Argentina's Dirty War“, in: *Cultural Critique* 54 (2005), S. 120-164.
- SARLO BEATRIZ: *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI 2005.
- SCHINDEL, ESTELA: „Verschwunden, aber nicht vergessen: Die Konstruktion der Erinnerung an die *Desaparecidos*“, in: KLAUS BODEMER u.a. (Hg.): *Argentinien heute. Politik. Wirtschaft. Kultur*, Frankfurt: Vervuert 2002, S. 105-134.
- SCHULZ, MARTIN: „Die Thanatologie des photographischen Bildes“, in: JAN ASSMANN/ROLF TRAUZETTEL (Hg.): *Tod, Jenseits und Identität. Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Thanatologie*, Freiburg/München: Alber 2002, S. 740-763.
- SEPÚLVEDA, LUIS (Hg.): *Archeologia dell'assenza'. Hijos – Figli dei desaparecidos argentini*, Turin: Manzoni 2002.
- STEINHAUSER, MONIKA: „Images stimuli. Boltanskis Kunst nach dem Holocaust“, in: CHRISTIAN JANSEN u.a. (Hg.): *Von der Aufgabe der Freiheit. Politische Verantwortung und bürgerliche Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Hans Mommsen zum 5. November 1995*, Berlin: Akademie Verlag 1995, S. 707-728.

TORTOSA, ALINA: „Arte comprometido argentino 1976/2004“, in: *Sobre una realidad ineludible: arte y compromiso en Argentina*, Ausst. Kat., Centro de Arte Caja de Burgos u.a., Burgos 2005, o. S.

VERBITSKY, HORACIO: *El vuelo*, Buenos Aires: Planeta 1995.

VEZZETTI, HUGO: „Activismos de la memoria: el ‚escrache‘“, in: *Punto de Vista 62* (1998), S. 1-7.

Abbildungsnachweis: Abb. 1 aus *Buena Memoria. Ein fotografischer Essay von Marcelo Brodsky*, Ausst. Kat., Sprengel Museum Hannover u.a., Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2003, S. 82; Abb. 2 ©Helen Zout, fotógrafa docente e investigadora argentina, hzout@hotmail.com; Abb. 3 ©Lucila Quieto.