escriben los escritores es relevante y de gran interés. Este es un libro completamente accesible para quien comienza a interesarse en Poniatowska y aún así de mucha utilidad para el que ya conoce ampliamente lo que ha hecho esta escritora.

Universidad de Glasgow

ELÍ GARDNER

DAVID WILLIAM FOSTER. *Urban Photography in Argentina: Nine Artists of the Post-Dictatorship Era*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2007.

En el presente volumen David William Foster amplía su contribución al área de la producción cultural de la Argentina posdictatorial. El autor agrega este título sobre la obra de nueve fotógrafos urbanos a su corpus sobre el mismo tema en la literatura y el cine –por ejemplo, véase *Contemporary Argentine Filmmaking* (1992). En el prefacio del libro, Foster comenta el papel fundamental de la fotografía en la Argentina contemporánea y la disponibilidad de la obra de fotógrafos actuales, tanto en publicaciones impresas como en Internet. Algunos de estos recursos también figuran en su extensa bibliografía y un apéndice muy útil. El apéndice consiste en una lista de sitios web de los fotógrafos destacados en el libro, que ya reproduce sesenta y tres fotos en blanco y negro. A pesar de tal abundancia material, Foster explica que su propia intervención ha surgido ante la falta de estudios analíticos (1) y, por lo tanto, tiene como propósito examinar:

... the role of photography in the continuing development of culture in Argentina following the military dictatorship, the project of redemocratization, the imposition of a neoliberalist economic policy, the collapse of that policy in the context of corruption and high but officially ignored social costs, and the abiding political instability of democratic institutions ... (3)

No cabe duda que Foster logra lo que propone al leer estos textos visuales semióticamente con una profundidad que aprecia cada uno como una entidad compleja. Además, el autor ubica las fotografías individuales dentro de tres contextos: (1) el dossier de cada fotógrafo, así como (2) la red que conecta sus obras entre sí y (3) con otras líneas de expresión cultural. Por ejemplo, el final la mayoría de los capítulos hace referencia a los nuevos proyectos de los fotógrafos relacionándolos con los análisis anteriores. Extendiendo sus estudios fotográficos, Foster también ofrece al lector otros índices de la cultura argentina como *Mafalda* de Quino, el documental *Tire dié* (1960) de Fernando Birri y la novela *La nona* (1976) de Roberto Cossa.

Cuando un crítico decide montar un proyecto como el de Foster que no se centra en la obra de uno sino de varios fotógrafos, siempre se enfrenta a la difícil tarea de elegir a quién incluir de un corpus existente mucho más amplio. *Urban Photography in Argentina* ofrece una selección magistral de nueve fotógrafos: Marcelo Brodsky, Gabriel Valansi, Eduardo Gil, Gaby Messina, Adriana Lestido, Gabriel Díaz, Marcos López, Silvio Fabrykant y Gabriela Liffschitz. Foster dedica un capítulo a cada fotógrafo uniendo la obra de ellos con un hilo que conduce al lector-espectador por los abismos de la marginalización catalizada por el régimen militar de los años sesenta a los ochenta.

El libro abre con la cuestión de cómo recordar sin borrar la vida en el período posterior a la *Guerra sucia* a través de la obra de Marcelo Brodsky. Foster enfatiza astutamente el término “holocausto argentino” al examinar el antisemitismo implícito en la desaparición del mejor amigo y el hermano de Brodsky, ambos retratados en el memorial fotográfico, y otros judíos de esta época. Explora ampliamente, además, el complejo proceso de recordar no sólo a los desaparecidos sino también a los que sobrevivieron y siguen viviendo en Argentina o en el exilio a través del montaje de fotografías anteriores y posteriores de esta pesadilla histórica. Siguiendo en esta línea, el autor analiza el legado represivo que heredó el neoliberalismo de la dictadura en *Fatherland* de Gabriel Valansi. Lee esta serie de fotografías nocturnas de formato grande como muestras, a veces ambiguas y surreales (34-5), de la exclusión de las clases bajas del programa neoliberal.

De la marginalización de los sectores representados en la obra de Brodsky y Valansi, Foster se va enfocando en los casos particulares, las tomas en primer plano si se quiere, de individuos institucionalizados en sanatorios ((*Argentina*), el dossier de veintitrés imágenes de Eduardo Gil) y cárceles (la serie *Mujeres presas* de Adriana Lestido) y de niños porteños drogadictos, muchas veces sexualmente explotados en las calles (*Muertes menores*, el dossier de dieciséis fotografías, de Gabriel Díaz una de las cuales es la imagen en la portada del libro de Foster). Pero la marginalización no se acaba con la juventud argentina y, por lo tanto, el crítico también incluye dos capítulos de retratos de la ciudadanía geriátrica: *Grandes mujeres* (Gaby Messina) y *Hombres* (Silvio Fabrykant).

El mayor aporte de Foster viene en la forma del lente por el cual lee la mayoría de las fotografías en el libro. Con un currículum ya lleno de publicaciones podrían incluirse en las categorías *Gender y Queer Studies*, el autor trae su vasto conocimiento de la teoría de estas áreas al presente volumen: “As I have noted and is evident in my approach to much of the work in the volume, gender has been of paramount importance in my work on Latin American culture ...” (7-8). En particular, Foster utiliza los términos *homosocial*, *homoerotic* y *masculinist gaze* tantas veces y en tantos contextos fotográficos distintos a lo largo del texto que uno se pregunta si el

planteamiento del libro prioriza este enfoque más que el urbano. A pesar de la falta de orientación del título, y numerosos errores tipográficos, los análisis por estas medidas teóricas son lo que el lector, interesado o no en dicha teoría, recuerda del libro. Por ejemplo, Foster comenta a propósito del *homosocial bonding* en la obra *Mujeres presas* de Lestido, que esta serie incorpora dos niveles: “bonding between mother and child, and bonding between women/mothers” (102). Con respecto al segundo, el autor analiza una fotografía (Fig. 5.5, 105) de una madre que acaba de perder a su hija que ha sido entregada a una familia adoptiva. Otra mujer, también prisionera en la Cárcel No. 8 de Los Hornos, La Plata, Provincia Buenos Aires (95), la consuela. Además de delinear lo *homosocial* entre las mujeres de la imagen, Foster toma en cuenta el papel feminista de la fotógrafa:

... I would argue for a gesture of feminist solidarity in the way in which the photographer has placed herself in close proximity with these women. While some of the defiant looks of these women may register an intrusive camera, the camera in other regards is a participant in the intimacy of these women. This is nowhere more evident than in the physical proximity of the two women in the scene of Claudia's consolation. (107)

A pesar del argumento feminista apropiado, en este caso tal vez sería más útil el término *lesbian continuum*—la gama de experiencias identificadas y compartidas entre mujeres— de Adrienne Rich en vez del *homosocial bonding* a la Eve Sedgwick.

En el séptimo capítulo, “Argentine Kitsch: The Photography of Marcos López”, el autor señala no sólo lo *homosocial* explícito sino también lo *homoerótico* implícito en las imágenes del fotógrafo —“even if it is only a weak homoeroticism that the viewer can ‘strengthen,’ so to speak, in an attentive contemplation of the insinuations of and the insertions into real-world experience which López's images critique through parody” (156). Las parodias de López que Foster examina después de una discusión de la teoría de Sedgwick, entre otros, incluyen su famosa fotografía *Asado criollo* (Fig. 7.5, 154) que dialoga con la pintura *La última cena* de Leonardo da Vinci; *Tomando el sol en la terraza* (Fig. 7.8, 164) que cita *La buena fama durmiendo* de Manuel Álvarez Bravo, y *Sireno del Río de la Plata* (Fig. 7.9, 166) que se refiere al “siren of the sea motif” (166).

El cierre de *Urban Photography in Argentina* tiene el mayor impacto en el lector porque trata de la obra de la ya difunta fotógrafa y poeta argentina Gabriela Liffschitz cuyo libro *Recursos humanos* consiste en una serie de imágenes de su propio cuerpo canceroso y desnudo después de una mastectomía. En este último capítulo, Foster analiza “the dynamics of the masculinist gaze” y “a defiance of that dynamics” (187) por Liffschitz al citar esta las típicas poses estilo *Playboy* para desafiarlas con la exposición de su seno ausente.

A fin de cuentas, *Urban Photography in Argentina* contribuye a la ola de textos recientes sobre la memoria de las dictaduras del Cono Sur. Sin embargo, como ya mencionamos es el único libro centrado solamente en el análisis profundo de la fotografía posdictatorial argentina. Sin duda, este aporte invaluable a los estudios culturales demuestra la importancia de la imagen fotográfica entre otros medios como la literatura y el cine a la hora de evaluar el impacto de una época traumática en la historia de una nación como Argentina. Y, en cuanto a los estudios de la fotografía, este libro nos recuerda los infinitos niveles y miradas de la memoria individual y a la vez colectiva implícitos en cada fotografía y en cada crítica escrita sobre ella.

A pesar de las contribuciones generales del autor a estos campos de estudios, el libro deja abierta su cuestión central sobre el enlace entre género (*gender*) y el proceso de recordar la *Guerra sucia* y las dictaduras, y seguir viviendo en el período posterior a estos acontecimientos. Foster deja en claro que una de las preocupaciones principales de la mayoría de los fotógrafos incluidos en su libro es la situación del sujeto fotográfico según su género. Pero más allá del argumento general de la marginación dictatorial y posdictatorial argentina, hay que preguntar si las situaciones retratadas en cada fotografía en cuanto a este nexo entre género y la vida posdictatorial son particularmente urbanas y argentinas. En otras palabras, es necesario considerar cómo son las fotografías argentinas rurales de la misma época de las fotografías reproducidas en el libro. Además, hay que preguntarse si este es un fenómeno que se encuentra también en la fotografía posdictatorial de otros países, latinoamericanos o no.

Mientras estos problemas quedan por resolver, una variedad de lectores puede beneficiarse de *Urban Photography in Argentina* para continuar esta discusión. El libro sirve los intereses de un público amplio, del lector meramente fascinado con la historia y la cultura argentina contemporánea, del estudiante, tanto subgraduado como graduado, o del profesor que se dedica a los estudios de la fotografía y el Cono Sur.

Universidad de Pennsylvania

ANNA COX