

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



“ESCENARIOS DE LO POLÍTICO. EXPOSICIONES CONTEMPORÁNEAS DE ACTIVISMOS ARTÍSTICOS LATINOAMERICANOS DE LA ÉPOCA DE LOS SETENTA Y OCHENTA”

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRO EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

BRIAN SMITH HUDSON

Directora

Dra. Olga María Rodríguez Bolufé

CAPÍTULO 2: *El Siluetazo desde la mirada de Eduardo Gil*

Contra la desaparición, el arte perdura.

Paulina Varas¹²⁷

Bastante se ha escrito sobre la acción de *El Siluetazo* desde las artes: Diéguez (2014); Burucúa y Kwiatkowski (2014); Battiti (2013), Gil, Battiti y Longoni (2013), Shaw (2013), López (2012), Longoni, Carvajal y Vindel (2012), Longoni y Bruzzone (2008), Longoni y Jelin (2005), Buntinx (1993), Amigo (1990)¹²⁸, han abordado esta acción político activista a partir de compilaciones, monografías y/o realizando comentarios que muchas veces la han tomado como ejemplo para clarificar aquellos momentos en que lo artístico no ha sido más que un elemento de resignificación del ámbito de lucha social y política de urgencias, donde se juegan la vida y los afectos.

Sin embargo, muchas de estas publicaciones han dado por hecho algunos elementos de esta acción social y política que para mí son del todo fundamentales. A saber, ¿qué ocurre con la exposición de sus registros dentro de espacios institucionales, comprendiendo que las silueteadas¹²⁹ son más que objetos, la representación de desaparecidas y desaparecidos por la violencia de un Estado

¹²⁷ Paulina Varas en González, López y Smith, prólogo de *Performance Art*.

¹²⁸ De las publicaciones comentadas se tiene a: Diéguez, *Escenarios Liminales*; José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios* (Buenos Aires: Katz, 2014); Florencia Battiti, *El Siluetazo desde la mirada de Eduardo Gil*, (CIUDAD DE MÉXICO: Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013); Eduardo Gil, Florencia Battiti y Ana Longoni, *Imágenes de la ausencia: el siluetazo. Buenos Aires, 1983* (Sáenz Peña: Universidad Nacional Tres de Febrero, 2013); Edward Shaw, *El Siluetazo. Fotografías de Edward Shaw*, (Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2013); Miguel A. López, “Fosa Común”, en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, eds., Fernanda Carvajal, André Mesquita, Jaime Vindel (Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012), 116-126; Ana Longoni, Fernanda Carvajal y Jaime Vindel, “Socialización del Arte”, en *Perder la forma humana*, 226-234; Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (comp.), *El Siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008); Ana Longoni y Elizabeth Jelin (comps.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión* (Madrid: Siglo XXI España, 2005); Gustavo Buntinx, “Desapariciones Forzadas/Resurrecciones Míticas. (Fragmentos)”, en *Arte y Poder* (Buenos Aires: 5° Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1993), 236-255; Roberto Amigo, “La Plaza de Mayo, plaza de las Madres. Estética y lucha de clases en el espacio urbano”, en *Ciudad/Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica*, (Buenos Aires: 3° Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Museo Nacional de Bellas Artes, 1991), 89-99.

¹²⁹ En entrevista con el artista Julio Flores, co-creador de esta acción, vía correo electrónico, en octubre de 2016.

opresor? La compilación de Longoni y Bruzzone (2008)¹³⁰ en su introducción, ofrece un análisis al respecto indicando 3 puntos que cabe traer en tanto problemas, esto es: la operación de exponer este ejercicio por connotar “ausencias” (es decir, entendiendo las siluetas como huellas de cuerpos ausentes) podría convertirlas en obras de arte dentro del espacio institucional, y por ende, cosificarlas para entrar a la lógica del mercado del arte como colección; segundo, la conservación de algunas siluetas sobrevivientes, en tanto que interesen como signo de un momento específico, pueden servir para clarificar ese evento; por último, las siluetas son huellas de personas que ya no están, por lo tanto, el exponerlas banaliza la pulsión vital que llevó a la realización de esta acción. Con ello traigo aquí además un cuarto punto que abre así el problema principal de este capítulo: si su exhibición y los registros de la acción no conllevan la articulación de un ejercicio crítico respecto de la realidad en la cual se circunda (pues creo en un componente ético ante todo de parte de las curadurías), entonces, sería como reproducir un segundo estado de violencia, esto es, uno primero que es la exhibición de la falta misma de las y los representados a partir de las siluetas, y segundo, la continuación de la cosificación y cuantificación de ellas y ellos como bien lo hicieron las dictaduras latinoamericanas en su afán por exterminar disidencias y desacatos. Ya que pienso que podría incidir en la asepsia de una memoria social que con el tiempo se vuelve banal, vacía, desafectada respecto de estos procesos históricos de violencia y que conlleva a que las autoridades (aunque no en forma directa) todavía hoy puedan fungir como “exterminadores”¹³¹.

Ileana Diéguez (2014), en su apartado sobre “Prácticas simbólicas de resistencia” en *Tramas de la Memoria (Escenarios Argentinos)*¹³², se remonta a la acción del Siluetazo para clarificar procesos de escenificación de dramas sociales del pueblo argentino, conllevando un proceso en el cual la teatralidad de las acciones

¹³⁰ Longoni y Bruzzone (comp.), *El Siluetazo*. Cabe destacar que esta compilación ofrece una gran cantidad de escritos contemporáneos al Siluetazo y que son imprescindibles de conocer. Además, cuenta con textos que refieren al legado de esta acción para generaciones futuras, y testimonios de los propios artistas y madres que fueron parte de esta historia.

¹³¹ Tal como ha sucedido, por ejemplo, con los 43 compañeros de Ayotzinapa en México, José Huenante y varias y varios compañeros mapuche en Chile, y Julio López o Santiago Maldonado en Argentina, entre otros, todos desaparecidos por fuerzas policiales en plena democracia.

¹³² Diéguez, *Escenarios Liminales*, 121.

realizadas por las Madres de Plaza de Mayo durante el año 1983, generó la posibilidad de afectar a un sinnúmero de “espectadores” que se convirtieron, según varios de los testimonios contenidos en las publicaciones mencionadas arriba, en creadores espontáneos capaces de revertir la ausencia de las y los desaparecidos. Esto se produjo a partir de la propuesta de tres artistas que propusieron la realización de las siluetas de aquellos ausentados como una forma por volverlos agentes vivos. Tal como Gustavo Buntinx entendió en su momento, esta acción devino ritual simbólico que revertía la ausencia de los desaparecidos y los traía de vuelta en un escenario capaz de soslayar la violencia de Estado¹³³ a través de acciones que por medio de un ámbito de sustitución colectiva, hizo del ámbito público un escenario capaz de “transformar” la realidad violenta, cohesionando ampliamente a la sociedad de entonces.

De esta manera, explicaré en qué consistió esta acción, para posteriormente analizar la exposición de su registro realizado por el fotógrafo Eduardo Gil en el Parque de la Memoria de Buenos Aires durante el año 2013. Estudiaré principalmente aquellos aspectos que considero medulares y significativos para el agenciamiento de las y los espectadores como “creadores sociales” en términos de Boal, en este escenario de lo político como transformación radical en la coyuntura en que se insertan¹³⁴.

¹³³ En sus palabras: “la toma de la Plaza tiene ciertamente una dimensión política y estética, pero al mismo tiempo *ritual*, en el sentido más cargado y antropológico del término. No se trata tan solo de generar conciencia sobre el genocidio, sino de *revertirlo*: recuperar para una vida nueva a los seres queridos atrapados en las fronteras fantasmagóricas de la muerte [...] Una experiencia mesiánico-política donde resurrección e insurrección se confunden [...] Se trata de hacer del arte una fuerza actuante en la realidad concreta. Pero también un gesto mágico en esa dirección. Oponer al renovado poder político del imperio, un insospechado poder mítico: el pacto ritual con los muertos”. En Longoni y Bruzzone, *El Siluetazo*, 47.

¹³⁴ Gracias a una beca mixta de Conacyt para investigación (2016) pude conocer el Parque y al equipo que coordina y produce las exposiciones. Así pude analizar también el territorio que potencia los significados que pueden surgir en la experiencia de visitar las muestras, en los cruces entre Memorial, obras instaladas dentro del parque y las exposiciones que se realizan en este lugar.

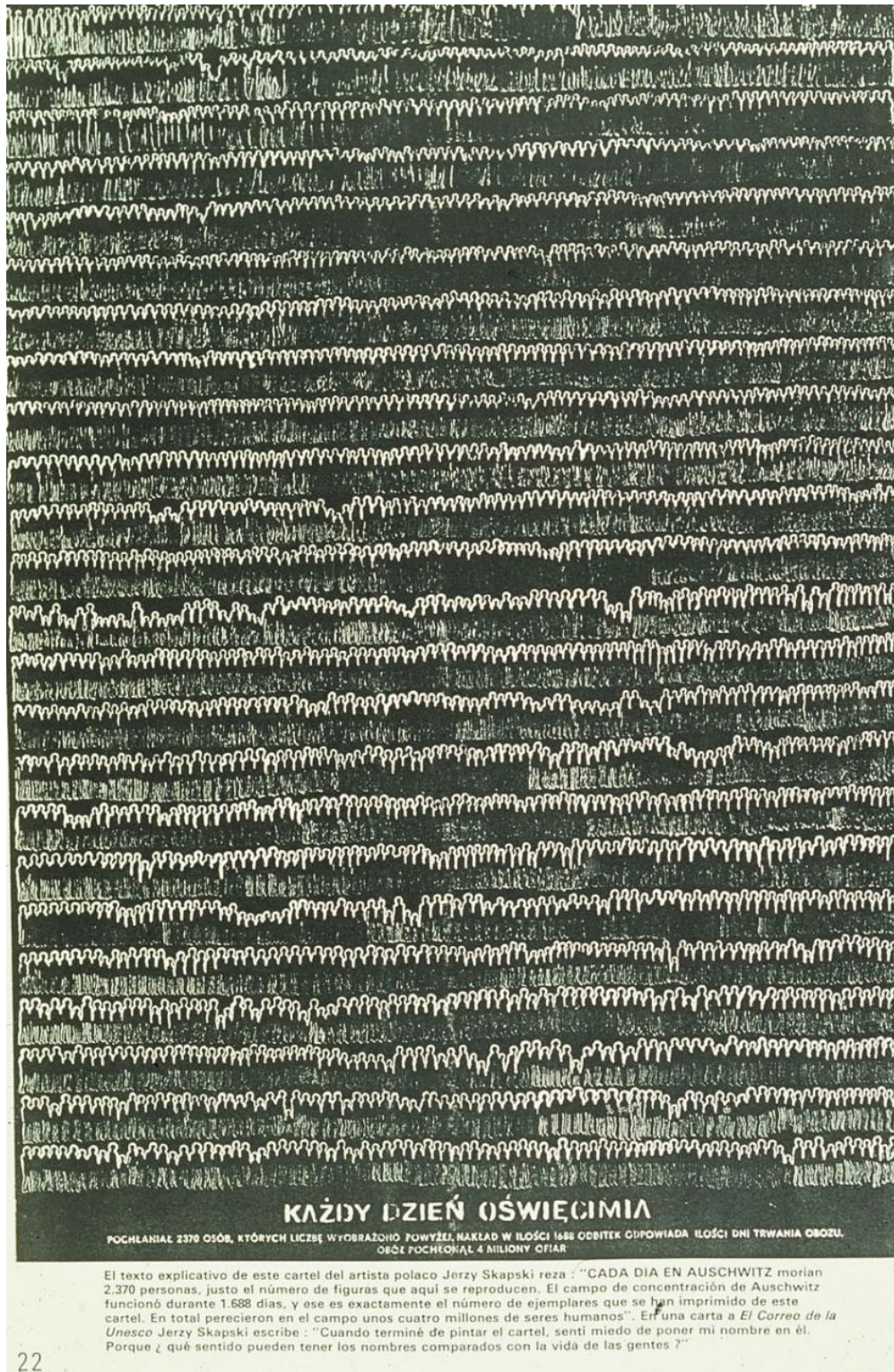


Fig. 37. Jerzy Skąpski *Cada día en Auschwitz*, 1978. Cartel que por el impacto que causó a los artistas Aguerreberry, Kexel y Flores al verlo reproducido en *El correo de la UNESCO* (1978), se convirtió en idea fundamental para el proyecto de *El Siluetazo*. La cartela dice, entre otras cosas, que cada día morían en Auschwitz 2.370 personas, justo la cantidad de siluetas que parecen aquí.

2.1. Agenciamientos y afectividad en el activismo de *El Siluetazo*

El Siluetazo es una de las acciones de activismo artístico más recordadas de Argentina y Latinoamérica. Realizada en el marco de la *III Marcha por la Resistencia* convocada por las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983¹³⁵, consistió en la realización de miles de siluetas que sirvieron como metáfora para la búsqueda y demanda de aparición con vida de las detenidas y detenidos desaparecidos¹³⁶ por la dictadura del General Jorge Rafael Videla¹³⁷.

La idea fue concebida originalmente por los artistas argentinos Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, con el fin de intervenir el Salón de Objetos y Experiencias de 1982 de la Fundación Esso. Estos artistas buscaron realizar una obra que ingresara al Salón y que aludiera a los miles de detenidos desaparecidos a partir del golpe militar encabezado por Videla como Teniente General del Ejército, Eduardo Massera como representante de la Armada, y el brigadier general Orlando Ramón Agosti. El golpe fue autodenominado como *Proceso de Reorganización Nacional*, y contó con aproximadamente 30.000 víctimas detenidas y/o desaparecidas (en forma arbitraria la mayoría de ellas)¹³⁸, junto a bebés traspasados

¹³⁵ Día del Estudiante en Argentina.

¹³⁶ Argentina es uno de los países con mayor cantidad de desaparecidos y desaparecidas hasta hoy. Luciano Arruga, Miguel Bru, Andrés Núñez, y miles de estudiantes son apenas un ejemplo. Para más información ver: Dirección General de Registro de Personas Desaparecidas <http://www.mseg.gba.gov.ar/desaparecidos/index.htm>

¹³⁷ El 24 de marzo de 1976, una Junta Militar liderada por Videla, derrocó al Gobierno de María Estela Martínez de Perón e instauró una dictadura cívico militar que duró hasta el 10 de diciembre de 1983.

¹³⁸ Si son 30.000, u 8.000 como sectores argentinos reaccionarios aducen hoy, o efectivamente 22.000 como se reconoció en plena dictadura durante el año 1978, y que un documento desclasificado de la CIA comprueba, es un problema que debe argumentarse. 30.000 son las y los desaparecidos porque es una cantidad postulada que permite aludir a aquellas personas que fueron desaparecidas en forma clandestina, todavía 5 años después de 1978. No puede situarse en 8.000 por haber sido confirmada esa cifra, no, porque esa es solo la comprobación a partir de aquellos que valientemente han hablado. Y como se sabe, no todos lo han hecho, y muchos aún tienen miedo a represalias, por eso callan. De esta forma, el escritor Martín Kohan lo explica: *se postula esa cifra a partir de la estimación de casos no denunciados, porque mucha gente no se anima a hacer la denuncia por miedo [...] Es la denuncia expresa de que la información total de desaparecidos no la tenemos*. La desaparición de Julio López es prueba de ello, quien sobrevivió a los campos de concentración y al abrirse los juicios contra los genocidas, luego de hablar, fue desaparecido nuevamente. Información sacada de nota de prensa en: s/a. "Por qué los desaparecidos son 30.000: la mejor explicación", *Infonews*, 25 marzo, 2016, <http://www.infonews.com/nota/306723/por-que-los-desaparecidos-son-30-000-la>. De la información sobre documento de la CIA: Hugo Alconada Mon, "El Ejército admitió 22.000 crímenes", *La Nación*, 24 marzo, 2006, <http://www.lanacion.com.ar/791532-el-ejercito-admitio-22000-crímenes> Consultado 9 de septiembre, 2017

a familias sustitutas¹³⁹, generándose el quiebre del estrato social que hasta hoy día sobrelleva traumas y “traiciones” que son objeto de análisis por varias y varios autores¹⁴⁰.

Estas acciones dividieron a la ciudadanía al haberse iniciando un estado de excepción donde la sociedad se disgregó entre quienes avalaron este “proceso”, quienes callaron muchas veces catapultados por el miedo a ser torturados y/o desaparecer, y quienes se movilaron abiertamente a luchar contra la represión y un control ciertamente basado en la violencia y el autoritarismo. Los artistas, basándose en la obra del polaco Jerzy Skapski *Cada día en Auschwitz* (1978) (fig. 37), presentaron a las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo -por consejo de Envar Cacho El Kadri¹⁴¹-, la idea de realizar miles de siluetas para que fueran hechas en forma colectiva durante la convocatoria de 1983. En ese entonces “cinco días antes de la marcha se presentó el proyecto a la comisión directiva de las Madres [...] asistió una representación de la Juventud Peronista, Intransigencia y Movilización, para asegurar una cantidad mínima de 1.500 figuras que llevarían ya hechas a Plaza de Mayo. Por otra parte una

¹³⁹ Escándalo que aún hasta hoy es tratado de ser zanjado por las agrupaciones de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.

¹⁴⁰ Cfr. *Traiciones*, de Ana Longoni. La autora reconoce cómo hasta el día de la publicación del libro, la sociedad argentina se encontraba totalmente dividida no solo entre quienes apoyaron el proceso de “reorganización” y las y los militantes de izquierda, sino peor aún, entre quienes fueron militantes de este sector otrora revolucionario y que sobrevivieron a la tortura y el genocidio. Algunas y algunos de quienes sobrevivieron y dieron sus testimonios al ser liberados, pasaron a conformarse en traidores bajo el supuesto de que conformaron alianzas con los represores con el fin de salvar sus vidas o la vida de sus familiares. Bajo ese supuesto, se dio a entender que para sobrevivir dieron información clave que produjo el encarcelamiento, exilio y/o desaparición de varias y varios que sobrevivían en una clandestinidad paupérrima. Este es solo uno de los terribles resultados que dejó la violencia, la intolerancia y la injusticia de una clase que se creyó capaz de deliberar entre quienes podían vivir, y quienes morir. Otro libro es el de Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*, quien fuera detenida durante más de un año y medio en diferentes lugares de detención clandestina, siendo el último el campo de concentración de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA). Ella sobrevivió ese infierno y escribió esta publicación cuyo profundo análisis debe ser leído por todo aquel que se interese por los testimonios de las y los detenidos. Se enuncia la gesta que significó este parteaguas en la histórica nacional argentina, y lo que conllevó ser detenido, torturado y violentado por las fuerzas militares. Las referencias a los libros son: del libro de Longoni: *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión* (Buenos Aires: Norma, 2007). Del de Calveiro: *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colihue, 2014).

¹⁴¹ Militante peronista, exiliado en Francia desde 1975. Participó activamente en la experiencia de la Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Desaparición en el Mundo (AIDA) de 1979. En Longoni y Bruzzone, *El Siluetazo*, 28.

coordinadora independiente centralizaría la tarea por parte de quienes no militaban en los partidos políticos.”¹⁴²

La acción resultó en la planificación en conjunto de una invitación con resultados sin precedentes, donde junto a las Madres se ideó que fueran las y los propios asistentes y militantes de organizaciones de derechos humanos quienes hicieran las siluetas durante las 24 horas que se ocuparía la plaza frente a la casa de Gobierno. Es así que en conjunto se terminó por definir la estrategia con la que operaría esta acción gráfica¹⁴³, reformulada por ellas¹⁴⁴, y convertida en hito con los años. Por ejemplo, las Madres de Plaza de Mayo quisieron que ninguna silueta fuese caracterizada o singularizada con nombre y/o género. Sin embargo, la acción se desbordó y hubo tanta gente que se la apropió que ninguno de las y los organizadores pudo contener los lineamientos originales para la realización de las siluetas. De ahí que aparecieron también embarazadas, madres con niños y bebés (figs. 38, 39 y 40), lo que alude al sentimiento de dolor y pérdida que se vivió en aquéllos años. Es importante recalcar que la acción fue ejecutada con la colaboración de organismos como el *Frente por los Derechos Humanos* que agrupó a numerosos estudiantes que quisieron colaborar en la Marcha¹⁴⁵, y el Movimiento al Socialismo (MAS), agrupadas bajo las consignas “Por la aparición con vida de los detenidos desaparecidos”¹⁴⁶, y el tan conocido hoy en México “con vida se los llevaron, con vida los queremos”¹⁴⁷, entre otras.

Antes de convertirse en hito (por mis palabras, que aluden a su repetitividad en tantas marchas realizadas a lo largo de Latinoamérica), hubo tres momentos que generaron este impacto en los imaginarios culturales de protesta: el primero, de la III

¹⁴² Guillermo Kexel en Boletín n°2, Publicación de los artistas del MAS, Buenos Aires, 1984; y citado en Longoni y Bruzzone, *El Siluetazo*, 74.

¹⁴³ En la contemporaneidad de la acción, aún *El Siluetazo* no era considerado como una “acción de arte” como en tantas publicaciones extemporáneas se ve después.

¹⁴⁴ Una excelente oportunidad por conocer en detalle esta acción aparece en la introducción de Longoni y Bruzzone, *El Siluetazo*.

¹⁴⁵ El *Frente* además organizó las Marchas y siluetadas posteriores de diciembre de 1983, y marzo de 1984 en el Obelisco de la ciudad de Buenos Aires.

¹⁴⁶ Ver Battiti, *El Siluetazo desde la mirada de Eduardo Gil*; y Longoni y Bruzzone, *El Siluetazo*, 24-40.

¹⁴⁷ Longoni y Bruzzone, *El Siluetazo*, 33.

marcha ya descrito; el segundo, realizado ese mismo año en diciembre de 1983 en ocasión de la asunción de Raúl Alfonsín como Presidente de Argentina; y por último, en marzo de 1984, con motivo del cuarto aniversario del Golpe de Estado, realizado en la Plaza de la República. Estas dos últimas no fueron organizadas por los artistas sino por grupos de jóvenes militantes por los Derechos Humanos que trabajaban en conjunto con las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.¹⁴⁸



Figs. 38, 39 y 40. Imágenes tomadas por el crítico Edward Shaw, quien fue uno de los primeros en consignar la acción de *El Siluetazo* como obra de arte en *el Buenos Aires Herald*, en 1983. Estas fueron expuestas en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile en 2013. En ellas se pueden ver siluetas de madres embarazadas, niños y bebés que, como se sabe, fueron desaparecidos y/o entregados a familias de distintas naciones.

Estos antecedentes nos sirven para comprender la exposición que es estudiada en este capítulo. Nombrada *El Siluetazo desde la mirada de Eduardo Gil*, fue realizada en el Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado¹⁴⁹, en Buenos Aires, Argentina, durante el año 2013. La historiadora del arte

¹⁴⁸ Rodolfo Aguerreberry, Guillermo Kexel y Julio Flores, "Las Siluetas", 1996, en Longoni y Bruzzone, 73-81.

¹⁴⁹ Construido por el Estudio Baudizzone-Lestard-Varas y los arquitectos asociados Claudio Ferrari y Daniel Becker. El proyecto original alberga la construcción de dos monumentos más: El Monumento a las Víctimas del Atentado a la Sede de la AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina) y el Monumento a los Justos de las Naciones, los cuales deben ser aprobados por la Legislatura de la Ciudad. La fundación del Parque de la Memoria, a orillas del Río de La Plata, emerge en el año 1997 por iniciativa de organismos de derechos humanos con el fin de erigir un memorial en recuerdo a las víctimas de la Dictadura del General Videla. En 1998, la construcción del Memorial y del Parque son aceptados por la gobernación de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, un año antes de finalizar el gobierno de Carlos Menem. Esta institución está administrada

Florencia Battiti¹⁵⁰, coordinadora del área de artes visuales y curadora de la sala de arte contemporáneo de este parque, montó por encargo del propio artista¹⁵¹, la exposición en la sala PAyS¹⁵². Esta sala tiene como objetivo el desarrollo de exposiciones artísticas con un denotado carácter en la recuperación de la memoria social y política argentina. Se propone así, especialmente reflexionar en torno a la violación de los derechos humanos desde el contexto dictatorial hasta hoy.

Por otro lado, el edificio que alberga a la sala se posiciona como un centro de investigación, de reflexión y de difusión de prácticas artísticas desde un lugar de activación de lo político, que posibilita pensar en torno a lo que se presenta. Al mismo tiempo, se ofrece un archivo en línea que como base de datos puede consultarse para conocer a las y los desaparecidos y asesinados en la última dictadura.

La exposición aludida muestra una selección de registros fotográficos de Eduardo Gil, fotógrafo argentino, que capturó la acción de *El Siluetazo* y de otras marchas. Se exhibieron veinte ampliaciones a tamaño humano, adheridas a muro e impresas en “papel obra”¹⁵³. En ellas se pueden ver registros de la II Marcha de la Resistencia ocurrida el 9 y 10 de diciembre de 1982, y *El Siluetazo* ocurrido en la III Marcha el 21 y 22 de septiembre de 1983. Se retrata no solo a personas que participaron en la realización de las siluetas, sino también a familiares de detenidos desaparecidos, más la enorme intervención pública que se llevó a cabo en Buenos Aires durante esos días, con las obras colocadas insurrectamente en edificios, parques

tanto por representantes de gobierno como también de la Universidad de Buenos Aires y de organismos de derechos humanos. Coincidentemente, se da comienzo a la construcción del parque el Día Internacional del Detenido Desaparecido el año 2001, inaugurándose en 2007 el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. En *Proyecto Parque de la Memoria* (Buenos Aires: Comisión pro Monumento a las Víctimas de Terrorismo de Estado, 2003).

¹⁵⁰ Florencia Battiti ha sido curadora de varias exposiciones entre las que se cuentan: *Lola Arias. Doble de Riesgo*, en la Sala PayS (2016); *El Siluetazo. Desde la mirada de Eduardo Gil*, en el MUAC (2013); *Dolores de Argentina 2001 - 2012* de la artista Dolores Cáceres en la PAyS (2012), todas de carácter artístico-político haciendo revisiones a la memoria y a los Derechos Humanos.

¹⁵¹ Información obtenida en entrevista con Battiti en Buenos Aires, noviembre de 2016.

¹⁵² Siglas que significan “Presentes, Ahora y Siempre”.

¹⁵³ Papel de afiche que se usó para emular el material de las siluetas que fueron pegadas en la ciudad.

y calles, y la utilización de la Plaza de Mayo ubicada en frente de la Casa Rosada¹⁵⁴ como taller al aire libre (figs. 42 y 43).



Figs. 41 y 42. Imágenes del Parque de la Memoria-Monumento - Víctimas de Terrorismo de Estado, Buenos Aires, Argentina. En ellas se puede ver la fisura que penetra en el terreno del Parque, contenida por dos enormes muros que a modo de memorial contienen los nombres de los asesinados y desaparecidos en dictadura (1976-1983). Aún se observa en ellos un uso afectivo y profundo, con flores que son colocadas en los nombres de algunos desaparecidos. Al fondo de las imágenes 40 y 41 se ven las instalaciones de Norberto Gómez, *Torres de la Memoria*, y de Nicolás Guagnini, *30.000*.

¹⁵⁴ Sede del poder Ejecutivo de la República Argentina.



Fig.43 y 44. Eduardo Gil. *El Siluetazo* (Buenos Aires, 21-22 de septiembre de 1983). En ellas se ven registros de los “modos de hacer de las siluetas” y su posterior instalación en los muros de la ciudad de Buenos Aires. Al centro de cada una de las siluetas de arriba se lee la consigna “Aparición con vida”. La foto de abajo fue sacada en la Plaza de Mayo, frente a la casa de gobierno.

En las imágenes de las silueteadas es revelador pensar en su confección al notar la huella del pavimento y de baldosas que quedaron marcadas al ser realizadas directamente sobre el suelo, o bien, con formas corporales irregulares que evidencian la disparidad de manos ejecutantes, convencidas de la necesidad de participar en la confección de éstas.

La exposición está inmersa en un contexto que profundiza lo abordado al ubicarse en el entramado del relato afectivo del Parque. Propongo analizarlo por medio de dos partes:

1°.- *El Memorial*, donde el contexto del Parque es un sino que profundiza todo acercamiento a la exposición. Este parque-memorial-monumento es la antesala de las exposiciones, un preámbulo obligado donde quienes acceden a él se ven interpelados por un conjunto escultórico de 8 obras que refieren a la violencia represiva del Estado y a la desaparición de personas. Son monumentales, e interrogan al transeúnte en su marcha. Así también, a partir de la amplitud de este lugar, se genera un sentido de soledad que recoge a quien la visita, accionando reflexivamente a quienes entran, sobre todo al acercarse a las obras instaladas allí. La invitación que hacen la mayoría de estas obras es a ser leídas, tocadas o penetradas para ser sensibilizadas por nosotros. De esta manera, la sala, el edificio central y la zona administrativa del parque, con la Sala PayS dentro de ella, se disponen como centro de una red de caminos posibles donde todos los recorridos se juntan. Este edificio fue construido como una metáfora en tanto fisura que horada la tierra, asentada para figurar el dolor, la división política y social del pueblo argentino y la herida de su memoria social. Contiene enormes muros que funcionan como memorial con los nombres de las y los detenidos desaparecidos. Al pasar por este, se siente el camino empinado que simula una larga marcha, donde se percibe un recogimiento a cada paso dado (fig. 41), sobre todo en la austeridad y soledad del cotidiano del Parque¹⁵⁵, donde los afectos emanar.

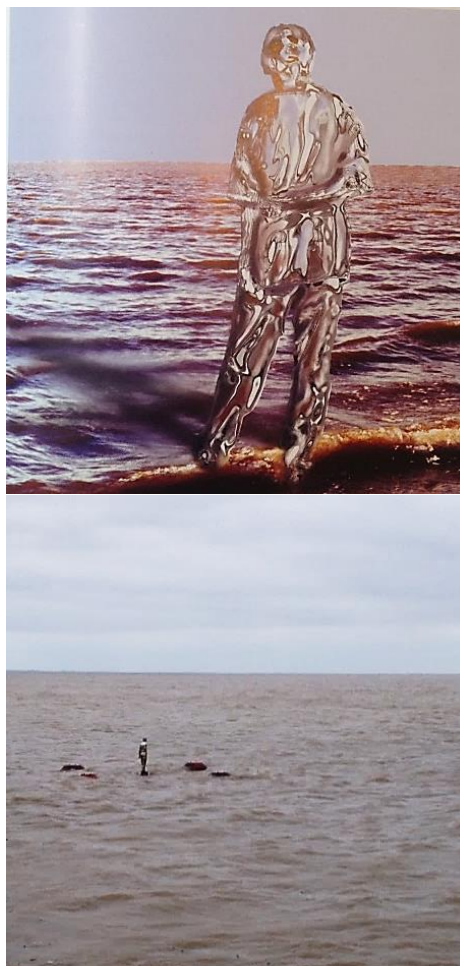
¹⁵⁵ A excepción de los fines de semana donde las familias bonaerenses van de paseo.

En concurso público, son 17 las obras totales¹⁵⁶ que fueron seleccionadas por un jurado encargado por el comité administrativo del Parque para construirse en su interior, teniendo como tema la violación a los derechos humanos. Cada una de estas evoca una memoria y una sensibilidad que se disponen como flujos entre la memoria del río (en tanto lugar de desaparición y exterminio), y la memoria social, como dolor de un pasado aún presente. Por la otra, el edificio administrativo o central es un memorial en sí, y una herida en proceso que se actualiza como “archivo vivo”¹⁵⁷. Contiene enormes muros que presentan los nombres de las y los asesinados, las y los desaparecidos, las y los violentados, los cuales se van actualizando apenas se tiene información nueva de alguna persona que no haya sido identificada previamente. Estos muros hacen de “puente” que lleva al acceso principal del edificio y la sala PAyS, con el parque-memorial. De esta manera, para acceder al edificio se debe penetrar ésta herida, sobrecogedora y que nos obliga a leer los nombres inscriptos allí.

¹⁵⁶ No todas las obras están realizadas aún, sin embargo el Parque se encuentra en permanente búsqueda de financiamiento para instalarlas. Estas son: *Figuras caminando*, de Magdalena Abakanowicz y que representa una multitud de personas descabezadas caminando; *s/t*, de Roberto Aizenberg, con la abstracción de tres cuerpos a modo de siluetas geometrizadas; *Huaca*, de Germán Botero, que alude a los centros ceremoniales andinos donde se intercambia la vida y la muerte; *Por gracia recibida*, de Juan Carlos Distéfano, que denuncia la hipocresía de quienes bendijeron la intervención militar en Argentina convirtiéndose en cómplices; *Construcción del retrato de Pablo Míguez*, de Claudia Fontes (comentada en el cuerpo de texto); *Torres de la Memoria*, de Norberto Gómez, maza que como metáfora condensa edificios de memoria; *Carteles de la memoria*, del Grupo Arte Callejero, enorme instalación que con señalizaciones viales denuncia, escracha o informa sobre las atrocidades y los jerarcas de la última dictadura argentina; *30.000*, de Nicolás Guagnini, acaso retrato de miles de desaparecidos que son representados por la imagen blanca y negra de un rostro, usada por familiares de detenidos desaparecidos. Este rostro es el de su padre en una vulnerabilidad tal que es necesario situarse en un lugar específico para poder verlo; *s/t*, Jenny Holzer, lápida que interviene el recorrido del parque con una frase sobre la memoria y el olvido; *Pietá de Argentina*, de Rini Hurkmans, muro transparente con la imagen de una mujer que sostiene pilas de ropa de desaparecidos; *Memoria espacial*, de Per Kirkeby, bloque monumental a partir de franjas penetrables; *Monumento al escape*, de Dennis Openheim, representación de espacios de detención y tortura; *Pensar es un hecho revolucionario*, de Marie Orensanz, cuyo eje resulta en la escritura fragmentada de la consigna; *La casa de la historia*, de Marjetica Potrč, sobre casas que ofrecen descanso a los traumas; *El olimpo*, de Nuno Ramos, reconstrucción abstracta de un centro de detención clandestino; *Victoria*, de William Tucker, irónica abstracción del sufrimiento del pueblo argentino; por último, *Presencia*, de Leo Vinci, imagen-huella a partir de un paño que presenta la ausencia. Más información de este proyecto en Gabriela Alegre, *Proyecto Parque de la Memoria* (Buenos Aires: Comisión pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, 2003). Con todo, hay una 18ª que no aparece en esta publicación: la de León Ferrari, *A los Derechos Humanos*, escultura sonora que es accionada por el fuerte viento del Río de La Plata en conjunto con la intervención, a modo de performance, que hagamos con ella.

¹⁵⁷ En la lógica de la obra *Huincha sin fin* de Luz Donoso, el cual aumenta apenas aparecen nuevos indicios de desaparición y tortura.

Culmina el camino ascendente en una pendiente que apunta hacia el Río de La Plata, como escenificándolo. Se puede ver en la superficie del río (en esta tumba más bien) la escultura de Claudia Fontes, *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez* (fig. 45 y 46) que representa de espaldas a un joven desaparecido de 14 años, acaso un anti retrato que apela al sentimiento de los cuerpos y las identidades perdidas en su fondo. El Río de La Plata como cementerio, donde tantos cuerpos anestesiados fueron arrojados¹⁵⁸, como también el aspecto formal de las esculturas e instalaciones que representan a un desaparecido, a un hermano, a un padre, un lugar de tortura, o a este menor que fue desaparecido por ser testigo del accionar de “Las Patotas”¹⁵⁹, demuestran el contenido del Parque y de su razón institucional. El caso de los niños y adolescentes es singular: ¿qué peligro tenían aquellos que circulaban normalmente por las calles, las escuelas, los parques? pregunta Calveiro¹⁶⁰ ¿Por qué desaparecerlos? La escultura



Figs. 45 y 46. Claudia Fontes, *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez* (2004). En las imágenes se ve la maqueta del proyecto extraída del catálogo *Proyecto Parque de la Memoria* (2003), y su instalación en medio del Río de La Plata.

¹⁵⁸ Calveiro, *Poder y desaparición*, 41.

¹⁵⁹ *Las patotas* fueron grupos operativos que secuestraban a cualquier sospechoso para ser interrogados o interrogados, lo que conllevó las más de las veces, a ser torturadas y torturados tanto física como psicológicamente. En palabras del cabo Raúl David Vilariño, interrogado en uno de los juicios realizados posteriormente en democracia: “(Nosotros) entrábamos, pateábamos las mesas, agarrábamos de las mechas a alguno, lo metíamos en el auto y se acabó”. Este testimonio grafica la elocuencia de estos efectivos que no dejan lugar a la duda y persiguen a ciegas a cualquier sospechoso siguiendo órdenes superiores. Pues, en palabras de Calveiro “por lo regular, el ‘blanco’ llegaba definido, de manera que el grupo operativo solo recibía una orden [...] Se limitaba entonces a planificar y ejecutar una acción militar corriendo el menor riesgo posible. Como podía ser que el ‘blanco’ estuviera armado y se defendiera, ante cualquier situación dudosa, la patota disparaba ‘en defensa propia’”. Referencia del testimonio en: Raúl David Vilariño. *La Semana*. “Yo secuestre, maté, y vi torturar en la Escuela de Mecánica de la Armada”, n° 370, 5-1-1984. Recogido en Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*, 34-35.

¹⁶⁰ Calveiro, *Poder y desaparición*, 133.

de Fontes entonces es un monumento que denuncia la perversidad de la desaparición de inocentes que eran detenidos para amedrentar a sus padres¹⁶¹.

2°.- *Estacional*, la restrinjo a la categoría que posee la Sala PAyS, esto es, como lugar de exhibiciones temporales de artes visuales que se vincula a la práctica artística, donde se cita y reflexiona en torno a la memoria, la política y la violación a los derechos humanos. Este lugar profundiza la noción de co-autoría de las exposiciones, esto es, la ejecución de exposiciones en conjunto entre artistas y curaduría y que está implícitamente relacionado al programa del comité de la Comisión pro Monumento a las Víctimas de Terrorismo de Estado. La sala de exposición, a su vez, contempla a partir de su territorialidad, la activación de lo político no solo desde el lugar donde se instalan estos imaginarios que reflexionan en torno al pasado, sino también a partir del Parque mismo, en su diseño, en su aspecto simbólico como lugar de reflexión crítica afectiva. El Parque de la Memoria y su sala de exposiciones se caracterizan de esta forma, por tratarse de un espacio que apela a la recuperación de la memoria política y a la reivindicación de las víctimas de terrorismo de Estado.



Fig. 47. Eduardo Gil, *Ojos*, (1997). Obra en la exposición.

¹⁶¹ Cfr. *La noche de los lápices*, documental de Héctor Olivera en que se relata la detención de estudiantes que protestaban contra el alza del pasaje escolar. Es uno de los tantos ejemplos que existen sobre la brutal represión que se ejerció a jóvenes argentinos durante este periodo. Héctor Olivera, *La noche de los lápices*, (Buenos Aires: Aries Cinematográfica argentina, 1986).

2.2. Liminalidades constituyentes soterradas en la exhibición de la ausencia y del dolor: Eduardo Gil y la exposición de sus registros en el Parque de la Memoria de Buenos Aires (2013)

Las fotografías de Eduardo Gil transmiten memorias corporales de la acción, esto es, de la colectividad que generó estas siluetadas por medio de una anticontemplación que está dentro de las lógicas del activismo artístico y que resultó en la participación de tanta gente en esta acción. Cabe señalar a su vez, que Eduardo Gil no fue el único fotógrafo, sino que también estuvieron Edward Shaw (que en 2013 expuso sus registros en el Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos en Santiago de Chile)¹⁶², Mónica Hasenberg junto a Brenno Quaretti, Roberto Amigo, Alfredo Alonso¹⁶³, y Silvio Zuccheri¹⁶⁴, entre otros.

Las imágenes de la II y III Marcha de la Resistencia, (figs. 43, 44, 48), y la obra *Ojos*, de 1997 (fig. 47) de autoría de Gil, evidencian más que movimientos políticos sociales, pulsiones vitales que hacen de aquellos retratados, emanaciones del dolor, del apremio por encontrar a sus queridas y queridos, registros de desaparecidos, registros de la necesidad por detener las masacres, a los genocidas de un Estado corrompido, fascista, que se creía semi-dios¹⁶⁵. Cabe señalar que sus registros no fueron considerados como obra artística, sino como foto-documento, ya que estas piezas fueron tomadas con el fin de registrar y hacer perdurar una memoria toda vez que para él se trató de una acción sorprendente que debía conservarse¹⁶⁶, desde su trabajo profesional.

¹⁶² Ver catálogo *El Siluetazo. Fotografías de Edward Shaw*, (Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 31 de agosto al 13 de octubre 2013). En línea: http://ww3.museodelamemoria.cl/wp-content/uploads/publicaciones/EL_SILUETAZO/#/16/zoomed

¹⁶³ Estas fotografías e información de ellos puede verse en la página <http://archivosenuso.org/ddhh/archivo>

¹⁶⁴ Zuccheri presentó sus fotos en la exposición *Escenas de los '80. Los primeros años*, curada por Ana María Battistozzi, en la fundación PROA, Buenos Aires, Argentina, en el año 2003.

¹⁶⁵ Al respecto leer el apartado, "La pretensión de ser 'dioses'", en Calveiro, *Poder y desaparición*, 53-59.

¹⁶⁶ En entrevista con Eduardo Gil, Buenos Aires, noviembre de 2016.

La perspectiva que utilizó Gil para capturar las acciones permitió que sean vistas en encuadres que transmiten una carga emotiva donde la esporádica acción de los transeúntes convergió con el sentimiento que quisieron impregnar las y los organizadores de la acción. Estas evidencian que el programa inicial de los artistas Kexel, Aguerreberry y Flores, junto a las Madres fue productivo y que el llamado cuerpo social accedió al clima de urgencia que estipulaba invocar a los desaparecidos como performatividad, asociada a la furia contra los secuestradores. Se activa así un duelo que permite impulsar políticamente a los espectadores hacia la reflexión.

La práctica colectiva y la inexistencia de una distancia entre arte y acción política en *El Siluetazo* posibilita generar varios cruces a partir de sus imaginarios expuestos en espacios de memoria actuales. El montaje de las fotografías de gran formato dentro del enorme espacio de la galería permitió que puedan ser vistas a



Fig. 48. Eduardo Gil, *El Siluetazo* (Buenos Aires, 21-22 de septiembre de 1983). Registro de la “marcha de las siluetas” donde Madres y Abuelas de Plaza de Mayo-Línea Fundadora, reconocieron a varias compañeras el día de la inauguración de la exposición. En palabras del artista, esta situación produjo un sentimiento afectuoso de sus pares y familiares durante la muestra.

distancia, linealmente, a altura media, y a escala humana. Se encontraban a su vez acompañadas de sólo un texto que introdujo la muestra, la cual brevemente mencionaba el contexto de las imágenes y fotografías de Gil. Fueron colocadas como objetos testimoniales que hablaban “por sí mismas”¹⁶⁷. Asimismo acompañó a estos registros un mesón que expuso numerosas publicaciones sobre el tema, aportando sustento para reconocer su importancia histórica, académica, testimonial, y cultural.

Se trató de un tipo de exposición puntual que funcionó en bloque, otorgando a las y los espectadores un sentido de lectura libre por su recorrido. Estas fotos poseen un gran valor histórico que consisten en comprender sucesos que se preservaron en la memoria de los asistentes a la Marcha. En razón de sus significados y potencias, las



Fig. 49 y 50. Eduardo Gil. *Marcha de la resistencia* (Buenos Aires, 9-10 de diciembre de 1982), imagen de la madre e hija de Julio Galeano, desaparecido en dictadura; y Eduardo Gil, *s/t.* (1983), donde se puede ver cómo los asistentes a la III Marcha de la Resistencia pusieron sus cuerpos para servir de matriz para las siluetas. También fueron obras de la exposición.

¹⁶⁷ Extraído en entrevista con Florencia Battiti y Cecilia Nisembaum en Buenos Aires, noviembre de 2016, en el Parque de la Memoria y Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado.

imágenes promueven la activación de recuerdos colectivos pasados que perduran en forma anacrónica, *sin tiempo*, resistiéndose al olvido y su paso en tanto que todavía hoy remecen consciencias, todavía hoy se busca a los desaparecidos. A su vez, la exposición se enmarca en el contexto del lanzamiento del libro-catálogo *Imágenes de la Ausencia. El Siluetazo, Buenos Aires, 1983*, de Eduardo Gil, y publicado por la Universidad Tres de Febrero¹⁶⁸, el cual fue dedicado por el artista a las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Esta es la razón por la que Gil se acerca a Florencia Battiti para ofrecerle exhibir sus obras dentro de la sala, cuestión que estaba del todo acorde al planteamiento curatorial de la PayS¹⁶⁹.

Durante la exhibición fue clave la participación del artista en varias visitas guiadas; así también la producción de encuentros con investigadores en conversatorios¹⁷⁰, sumando la presencia de algunas de las Madres que estuvieron en las Marchas¹⁷¹. De hecho, según el texto museográfico de la sala de exposición, la curaduría es un intento por valorar el momento en que *El Siluetazo* aparece para ser revisado desde la actualidad como contrapunto reflexivo y crítico. Un intento que no sólo evoca dicho lugar, sino que busca interpelar al público para que piense en esta acción y “en la inquietante vigencia que aún proyectan”¹⁷²; cuestión que es comprensible luego de la aún dominante (y urgente) necesidad de encontrar hasta al último/a desaparecido/a, y también de la continua necesidad por resolver la violencia política y social que perduró hasta la contemporaneidad de la exposición.¹⁷³

¹⁶⁸ Eduardo Gil, Ana Longoni y Florencia Battiti. *Imágenes de la Ausencia. El Siluetazo, Buenos Aires, 1983* (Buenos Aires: Universidad Tres de Febrero, 2013).

¹⁶⁹ Extraído en entrevista con Battiti y Nisembaum, Buenos Aires, noviembre 2016.

¹⁷⁰ Como Ana Longoni y el mismo Julio Flores, al momento de la inauguración.

¹⁷¹ Como Lita Boitano, miembro de Agrupación Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas.

¹⁷² Citado del texto museográfico de la exposición *El Siluetazo desde la mirada de Eduardo Gil*, y facilitado por la curadora Florencia Battiti.

¹⁷³ Por ejemplo, el caso de la desaparición de Jorge Julio López, sobreviviente de los campos de concentración y exterminio de la dictadura de 1976-1983, quien fue secuestrado por primera vez el 27 de octubre de 1976 hasta el 25 de junio de 1979. Luego de testificar en el juicio en contra del ex Director de Investigaciones de la Provincia de Buenos Aires, Miguel Ángel Etchecolatz, quien fuera mano derecha del ex General Ramón Camps y encargado de uno de los centros de detención clandestinos, fue levantado y desaparecido por segunda vez el 18 de septiembre del 2006 (el mismo día en que Etchecolatz fue condenado). Como su declaración implicó a más de 60 militares y policías -siendo testigo clave y querellante

Esta situación problematiza las imágenes que se presentan en la exposición, la cual activa el espacio expositivo como lugar de lo político, como lugar de encuentro y desencuentro, y de interpelación y reflexión sobre las mismas dentro del espacio institucional. De hecho, bajo este panorama, la noción de *campo intelectual*¹⁷⁴ resulta clave, cuya definición me parece irreductible pues en ella se confiere la importancia de analizar, a partir de Grossberg, contextual y grupalmente la acción de *El Siluetazo*. Claudia Gilman dilucida este concepto confiriéndole un lugar clave para analizar producciones artísticas e intelectuales que no pueden escindirse de un espacio de interacción conjunta, donde a partir de ello se propulsa la generación de obras con una fuerte carga simbólica, política y social¹⁷⁵.

Revisando esta exposición, emergen nociones de memoria, activismo artístico, y lo político como parámetros de reflexión a partir de imágenes, teniéndose que el énfasis curatorial puesto en los dispositivos de memoria, desde el *archivo* o el

en el juicio-, los organismos de derechos humanos argentinos acusan que la desaparición de López fue producto de oficiales en retiro y en actividad, lo que puede significar que algunos genocidas aún tiene poder en ese país. Etchecolatz fue el primer juzgado por genocidio, y la declaración de López permitió que fuera condenado a cadena perpetua. Tres testigos más también fueron desaparecidos o asesinados: Luis Ángel Gerez, encontrado el 28 de diciembre de 2006, Juan Evaristo Puthod, secuestrado el 29 de abril de 2008, y Myrtha Raia, asesinada antes de declarar en el caso Arsenales II / Jefatura II (era la madre de Horacio Marcelo Ponce, desaparecido). Para más información ver: Caso de Jorge Julio López: www.diariopopular.com.ar/notas/164014-julio-lopez-el-desaparecido-perpetuo&gws_rd=cr&ei=bqOPWMnjIOMLOgLLiYSADA. Caso de Luis Ángel Gerez: <http://www.lanacion.com.ar/871469-aparecio-con-vida-luis-gerez>. Caso Juan Evaristo Puthod: https://www.clarin.com/ediciones-anteriores/juan-evaristo-puthod-patota-patti-prefectura_0_HJcgGrpC6Yg.html. Caso de Myrtha Raia: http://memoria.telam.com.ar/noticia/tucuman--matan-a-golpes-a-madre-de-desaparecido_n2224 (consultados el 23 octubre, 2016).

¹⁷⁴ Pierre Bourdieu, "Campo Intelectual y Proyecto Creador". En *Problemas del Estructuralismo* (CIUDAD DE MÉXICO: Siglo XXI editores, 1967), 135-182.

¹⁷⁵ Campo intelectual es un espacio social diferenciado, que posee sus propias lógicas y sus sistemas de relaciones internas. [...] se vincula a la sociedad en su conjunto a partir de un primer modo de organización en el que adquieren sentido los productos culturales, las trayectorias artísticas, las decisiones de los productores. Ese campo constituye un espacio de lucha y competencia, en el que cada uno de los miembros ve restringida la acción individual, en la medida en que está inserto en una organización que posee una legalidad particular y propia. La noción de campo permite establecer una sociología de los intelectuales que puede dar cuenta de las diversas alternativas de cada uno de los miembros, en función de las coyunturas históricas, políticas, económicas y sociales en las que el campo funciona en cada momento dado. De ese modo, es posible formular hipótesis de conjunto y establecer el campo de alternativas de cada uno de sus miembros, sin recurrir a las explicaciones validas solo para cada individuo y para cada obra, ya que estos están integrados en una estructura en la que son fundamentales las relaciones reciprocas, la sociabilidad, el reconocimiento o indiferencia de los pares, horizonte ineludible de la práctica artística de las sociedades modernas. Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2012), 16.

repertorio, comprende diversas formas de enfrentarse al pasado de una sociedad en su conjunto. Diana Taylor en sus estudios sobre la performatividad, hace una diferencia explícita entre estos dos modos de transmitir memoria, esto es, desde el soporte escrito o grafiado y el soporte sensible o presenciado. De esta manera:

La memoria de archivo se registra en documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, disquetes, es decir, todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio. Opera a través de la distancia, tanto en términos temporales como espaciales. [...] Por su capacidad de persistencia en el tiempo el archivo supera al comportamiento en vivo. Tiene más poder de extensión. [...] El repertorio, por otro lado, consiste en la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto; además requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción del conocimiento al “estar allí” y formar parte de esa transmisión.¹⁷⁶

Estas definiciones impactan en formas distintas de reflexionar estas memorias: si desde el archivo como un lugar informativo, material, racionalizado del hecho histórico, o bien, desde el repertorio como mirada sensible y afectiva, que se transmite a nivel de la acción corpórea y directa entre ejecutante y observador, y que se grafica a partir de acciones repetidas que se vinculan con la cultura de un grupo específico.

Lo anterior lo abordo como una propuesta por comprender la diversidad de relaciones que se despliegan en el espacio de esta exposición como lugar de representación y revisión del pasado, específicamente enfocándome en la violación de los derechos humanos. De esta manera, la representación que se hace en esta exposición a partir del lenguaje visual proviene no solo de la memoria artística sino también del lugar donde se presentan estos repertorios, donde se transmite mucho más que un acto concreto, un registro, o un elemento informativo soportado en papel. Pues se trata de una memoria alojada en tanto *repertorio* ya que significativamente transmite una densidad afectiva corporeizada hasta hoy en múltiples marchas sociales y políticas. Porque la memoria de *El Siluetazo* por mucho que se encuentra contenida

¹⁷⁶ Diana Taylor y Marcela A. Fuentes (eds.), *Estudios Avanzados de Performance* (México: Fondo de Cultura Económica, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of Arts, New York University, 2011), 13-14.

en soportes de papel guardados en archivos, es elocuentemente resignificada por su condición corporal que no pueden guardar los archivos, y que más aún se guarda por medio de imaginarios políticos latentes y por las afectividades performativas que dispara al encontrarnos con estas imágenes cargadas de memoria.

Quiero traer al respecto una reflexión de Ileana Diéguez, quien refiere lo siguiente: “En más de una ocasión he escuchado a algunos creadores desmarcando sus acciones del territorio artístico, insistiendo en desligarlas de la ‘zona protegida del arte’, proponiéndolas como ‘rituales públicos y participativos’. Tales afirmaciones las asocio a la idea de ‘rituales dialógicos’ propuesta por Paul Gilroy, donde los espectadores adquieren funciones participativas en procesos colectivos y catárticos, y pueden llegar a crear comunidad”.¹⁷⁷ ¿No es acaso El Siluetazo otra muestra más de estas lógicas de producción de sentido, que intentan transfigurar el ámbito de la creación artística al ámbito de la creación de vida?

Estas obras-imágenes son la generación de continuidades de afectos y memorias, y transmiten a partir de la representación de un momento histórico que se fundó por medio de la activación política ciudadana y colectiva, la desaparición y la tortura. En Ernst Van Alphen, vemos que la transmisión de la memoria por medio de representaciones es susceptible de ser fijada en acontecimientos pasados, conllevando a que el afecto o la memoria sean fijados por el soporte que presume resguardarlos, como si fuera un objeto-documento histórico, y que en tanto histórico, está delimitado por su contemporaneidad:

Quando me refiero al Holocausto, intento decir que no nos hallamos ante una representación del Holocausto, sino que, como observadores o lectores, experimentamos directamente cierto aspecto del Holocausto o del Nazismo que a él condujo. En tales casos, el Holocausto no es representado sino más bien presentado, reactuado. En términos de la teoría de los actos de lenguaje, puedo explicarlo en forma diferente. El Holocausto no se hace presente por medio de un acto verificable del lenguaje, esto es, como un relato mediado, como el contenido verdadero o falso de un acto semejante, sino que se hace presente en calidad de efecto performativo.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Diéguez, *Escenarios Liminales*, 27.

¹⁷⁸ En Burucúa y Kwiatowski, *Cómo sucedieron estas cosas*, 22-23.



Figs. 51 y 52. Vistas parciales de la exposición *El Siluetazo desde la mirada de Eduardo Gil*. En la imagen superior se observan los registros de Eduardo Gil denominado por él *Siluetas y canas*, realizados en la III marcha de 1983. Es sorprendente observar que la policía pareciera resguardar esas siluetas colocadas allí en forma anónima. Pero no es así. Tras testimonio de Julio Flores, en “Siluetas” (Longoni y Bruzzone, *El Siluetazo*, 83-106) cuenta que dos de las madres al ver que unos policías se bajaron de su *Falcon* para arrancarlas gritando: “las siluetas nos miran”, estas madres les gritaron: “Ése que estás arrancando es mi hijo”, en un gesto de resistencia. Resistencia que atestigua que ante todo, la policía no pudo o no podía hacer nada por frenar esta acción de sensibilización social.

Esta afirmación de este historiador del arte holandés es clave para comprender la dimensión de sentidos que nos transmiten los registros del Siluetazo. En tanto performativización de la memoria y del recorrido por el que pasaron estas imágenes, esto es, su espontaneidad, su accionar cívico en el contexto de represión y protesta, más el de la generación de *communitas* que despierta una invocación a las y los espectadores, transformándose en ejecutantes activos, pueden escapar de cualquier intento de control por parte de la institucionalidad o del Estado. Se presenta así su aspecto liminal, que, entendido a partir de Diéguez, genera la condición de umbral que emerge de la propia acción estética. Esto es, en tanto función pedagógica-restauradora, a partir de una práctica ritual (tal como la llamó Buntinx) de inversión del orden, genera el cancelamiento de los roles fijados por represores a oprimidos. La represión y la manifestación social, política y cívica, de esta forma, se permuta en las ilusiones de re-estratificación del poder que supone el aparato Estatal: el Siluetazo revierte cualquier condición de poder, y de sus tecnologías, otorgándosela a las y los ciudadanos que a partir de sus cuerpos manifestaron la pulsión vital de invertir ese orden dictatorial. Se genera en esa acción, el sentido más profundo de la *communitas*, donde se cancelan las jerarquías y se buscan condiciones de igualdad espontáneamente que liberan de la opresión, del exterminio y de los traumas, en un instante que creo puede ser conservado por quien es afectado.

O en otras palabras, la acción generó una entidad liminal donde se expresaron estados fronterizos entre artistas y ciudadanos desarrollando estrategias para intervenir lo público -de esta manera sus jerarquías-, configurando situaciones constituyentes a partir de lo político capaces de retar las mismas jerarquías de la institución política; pero también del arte, en el sentido que espera que los espectadores sean espectadores y no co-creadores. Es así que se produce un estado contaminante en el durante la exposición que debe ser puesto en juego por parte de la curaduría. Lo interesante y aportador es que el lugar donde se sitúan estos repertorios (como ya dije, posicionándome desde esa idea) permite que interpelemos la fijeza de las obras en los muros e impulsemos un cambio en nuestro interior.

Desde este particular, la noción de repertorio resignifica las imágenes presentadas desde la función de relato transmitido por un cuerpo fotografiado que sirve como mediación para transmitir una memoria. La cual además es resignificada en la actualidad por medio de nuestra permanencia -extemporánea al acontecimiento- que influye en las formas de percibir el relato y nuestra contemporaneidad, pues el sentido que se despliega en estos documentos visuales en el durante la exposición, nos puede hacer pensar en el cuerpo propio enfrentándose a esa acción.

Por otra parte, desde la contingencia de las desapariciones en democracia esta exposición permite pensar también en las posibilidades que existen hoy donde cualquiera podría desaparecer. Prueba de ello es lo que sigue ocurriendo en contextos represivos del sur de Argentina y Chile donde varios Mapuches han sido encarcelados por días y/o han sido desaparecidos en forma arbitraria; o bien el contexto atroz mexicano de desaparición de reporteros, activistas ambientales, políticos, e inclusive de estudiantes normalistas.

De este modo, se comprueba que lo que se potencia en esta exposición por medio de la presentación de estas fotografías, es la colectividad como *corpus* donde prima la afectividad y el sentimiento por el bien común.

En función de la comprensión como cuerpo social sólido que promovió la generación de la acción, los artistas, activistas, agrupaciones de derechos humanos y manifestantes resolvieron la posibilidad de producir esta acción emblemática. Se puede observar así la resignificación de las imágenes presentadas (junto al texto museográfico) en el contexto en la cual se presentan. Por ello insisto en que en esta exposición se activa lo político como estatuto de reflexión constituyente, no solo de la memoria sino también de nuestra participación social y cívica, a través de lo afectivo como carga emocional y simbólica en la lucha por los derechos humanos.

Las imágenes pueden entenderse así como imágenes supervivientes, entendidas desde el *nachleben* de Aby Warburg, el cual ha sido retomado por Burucúa-Kwiatkowski y Georges Didi-Huberman. Principalmente, *nachleben* refiere a

*supervivencia*¹⁷⁹. Propongo usar aquí este concepto en el contexto de este estudio como una forma de precisar el dominio significativo y sensorial que producen las siluetas de cuerpos en la historia del arte latinoamericano, donde existe una gran cantidad de usos y relaciones que, sin embargo, aducen las más de las veces a la ausencia de un cuerpo y a su restitución desde lo estético -como invocando su presencia-, y que sobre todo sirven a la lucha por los derechos humanos y civiles.

Por otra parte, cabe traer aquí que durante la exposición, se constató que las Abuelas y Madres de Plaza de Mayo preservan el recuerdo de esta acción que fue fundamental dentro del movimiento de acción política. Se evidenció su rol protagónico al asistir a la



Fig. 53. Lita Boitano junto a Eduardo Gil quien la señala con el dedo en la fotografía *El Siluetazo*, Buenos Aires, 21-22 de septiembre 1983, al momento de la inauguración de la muestra. Florencia señaló en entrevista: “solo pudo haber ocurrido por la dimensión en que se amplió”.

exposición y presentar las imágenes a sus familiares, amigos, y a los y las espectadores. En entrevista con Eduardo Gil¹⁸⁰, relata que quedó impresionado cuando un grupo de ellas, entre las que se contaba Lita Boitano que es miembro de la Agrupación de Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas y del Consejo de Gestión del Parque, se acercó a una de las imágenes que fue impresa en grandes proporciones (figs. 47 y 52) y se reconoció a sí misma y a quienes se encontraban allí. Este ejemplo permite observar la capacidad que tienen las imágenes

¹⁷⁹ Es un concepto generado por el historiador del arte alemán Aby Warburg quien complejizó la relación de las imágenes de la antigüedad y del Renacimiento italiano en forma anacrónica, como medio de análisis productivo del sentido de las mismas. Es trabajado elocuentemente en Georges Didi-Huberman, *Ante el Tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2015).

¹⁸⁰ En noviembre de 2016, en su casa-taller de Buenos Aires.

cuando capturan momentos de dolor y de acción política reactivándose afectivamente. De esta forma, esta acción en el espacio de la institución permite transmitir su capacidad de afectación y de ser resignificadas ya no solo por sus actores principales, sino también por quienes no estuvimos allí, percatándonos de la memoria como transferencia densa que promovió esa disputa: la lucha por recuperar a sus seres queridos.

El *nachleben* de las siluetas, en términos de Didi-Huberman, se transfiere en las exposiciones y las imágenes en tanto que transmiten hechos desde el terreno objetual (como documento) y sensorial (en su capacidad de resignificarse), por medio del anacronismo, que otorga una especificidad a las siluetas en su capacidad por articularse en el presente, esto es, de ser usadas y de esta manera resignificarse en tiempos y contextos diversos. Junto a esto, la noción de repertorio permite comprender la dimensión comunicativa de lo corporal al ver las imágenes, entendiéndolas performativamente, como se dijo antes, por su capacidad de ser resignificadas.

Es importante recalcar que el mirar no se encuentra solo. En este acto los sentidos son fundamentales pues conllevan a entender las imágenes desde múltiples ámbitos de percepción. Así, esta exposición, entrelazada entre lo político y lo gráfico como irrupción del espacio público -que evidencia que el tejido social no estaba disociado de su presente-, es signo de la recuperación de la calle y de lo público, acción que permitió recobrar “los lazos solidarios perdidos durante la dictadura”¹⁸¹. Tal como se indica en el texto curatorial, la exhibición de estas imágenes se impone como dispositivo de reflexión del significado que adquieren tanto histórica como artísticamente en la coyuntura de su exhibición contemporánea, pues, la presentación del registro no sólo evoca la memoria de la acción sino que permite reconocer extemporáneamente la colectivización de la lucha que se dirigió a la abolición de la represión dictatorial. Así también, los cuerpos interdictos y enmudecidos violentados

¹⁸¹ Florencia Battiti, texto museográfico de la exposición *El Siluetazo desde la mirada de Eduardo Gil*.

en la desaparición, reaparecen en el documento visual al ser rememorados por medio de su recuperación visual y crítica y el encuentro con las y los visitantes.

El activismo artístico, según la noción de Longoni citada en la primera parte,¹⁸² es resultado del posicionamiento reflexivo del artista comprometido, el que refleja su época, sus dificultades, y sus circunstancias. Definido por Gilman, los artistas e intelectuales comprometidos son aquellos “artistas y letrados [que] se apropiaron del espacio público como tribuna desde la cual dirigirse a la sociedad, es decir, se convirtieron en intelectuales. [...] se convirtieron así en gentes de transformación radical de la sociedad”¹⁸³. Este tipo de artista evidencia una historia que le pertenece no sólo como testigo, sino también como autor de luchas políticas a partir de la materialidad y esencia de sus obras. De esta manera, esta exposición no se centra en considerar esta acción social y artística desde la perspectiva de la estética kantiana como sublimación de la experiencia artística; por el contrario, aborda lo estético como vehículo de lo político, en su cariz colectivo, reflexivo, transformador y crítico.

Aquí me resuena inclusive la materialidad con la que fueron ampliadas las fotografías, en papel “obra” o afiche como si fueran vueltas a colocar las siluetas en el espacio de la sala, tal como ocurrió en esos años donde Chile, Argentina, México y tantos países usaron los muros de la ciudad para manifestar su descontento, su horror ante los crímenes de Estado, denunciando su violencia y su corrupción moral.

¹⁸² Ana Longoni, *Activismo artístico en la última década en Argentina en* <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=97449&titular=activismo-art%EDstico-en-la-%FAltima-d%E9cadaen-argentina-> consultado 15 abril 2015.

¹⁸³ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, 59.

El cuerpo como huella de lo público¹⁸⁴, que se resignifica desde lo político, sirve como dispositivo de agenciamiento en el entorno expositivo, no sólo desde las obras presentadas sino también desde el cuerpo mismo del o la visitante en el deambular en la sala, considerándose este entorno como espacio de reflexión. Este agenciamiento permite que quien *especta* las obras reconvierta su pasividad en actividad, en el sentido en que el espectador ya no espera a que se le presenten las respuestas sino que busca las suyas propias, a partir de los afectos anacrónicos de las imágenes presentadas. El concepto de *Spectator* viene de Roland Barthes¹⁸⁵, y refiere a aquellos que cotejan fotos en periódicos, libros, álbumes familiares, archivos, o colecciones, lo que redundo, en el caso de este capítulo, en que los y las visitantes tendrían la oportunidad de confrontar obra con acontecimiento al establecerse el archivo y varios documentos en el lugar de la sala. De esta manera, el mesón que se



Figs. 54, 55 y 56. En ellas se puede ver un momento del montaje donde la curadora y su equipo reciben las ampliaciones en papel y las disponen en el suelo para estudiarlas y ubicarlas en el muro de la sala. Al lado, se encuentran dos siluetas de la colección del CEDINCI donde se puede ver claramente su materialidad precaria, ese papel roneo y afiche que incluso en el Arkehia-MUAC pueden verse algunos de materiales semejantes de la colección de Grupo Proceso Pentágono. Florencia Battiti señaló en entrevista que “la intención fue darle a la sala el carácter gráfico que tuvo la acción”.

¹⁸⁴ Judith Butler, “Violencia, duelo, política”, en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (Buenos Aires: Paidós, 2006).

¹⁸⁵ Roland Barthes, *La cámara Lúcida. Notas sobre fotografía* (Barcelona: Paidós, 2003), 35.

encuentra al medio de ella en tanto soporte, presenta una diversidad de publicaciones que hablan sobre este acontecimiento, dándole otra densidad a lo presentado. Quizá, una más fría y conceptual que afectiva y política, para aquellas y aquellos incrédulos de esta acción... El “archivo vivo” de la sala que comenté anteriormente, también tendría esta función “inquisidora”.

La performatividad de la imagen y el repertorio a partir del ámbito de las exposiciones, junto a la activación de lo político, es la clave para que estos registros no sean solo el recuerdo de un tiempo pasado, o un manido recurso museográfico que “complementa” la exposición. En Judith Butler vemos que “la fuerza del performativo nunca se puede separar completamente de la fuerza corporal”¹⁸⁶ y de ello se escinde la operación implícita de la censura, que opera dentro de un marco corporal en su condición de agencia,¹⁸⁷ misma que se posibilita a través del lenguaje, es decir, a través de una ausencia del discurso desde una perspectiva oficial que durante largo tiempo se vivió en la política Argentina de los noventa¹⁸⁸.



Fig. 57. Mesón con publicaciones e investigaciones sobre El Siluetazo.

¹⁸⁶ Judith Butler, “Censura implícita y agencia discursiva”. En *Lenguaje, poder e identidad*, (Madrid: Síntesis, 1997), 231.

¹⁸⁷ Butler, “Censura implícita y agencia discursiva”, 231.

¹⁸⁸ Con el ex Presidente Menem (1989-1999) haciendo y deshaciendo juicios y castigos para los culpables genocidas.

A partir de la idea de la curaduría de esta exposición, se pueden apreciar y atender las lecturas que se funden en la representación conceptual de esta acción artística y social. Ésta propone una actualización del potencial crítico de *El Siluetazo*, pero nosotros somos quienes finalmente desenvainamos dicho potencial hacia la revisión crítica de la realidad actual que nos circunda, por medio de las obras que evocan afectos que conectan con lo sensible y con lo experienciado, haciendo que la memoria y el repertorio recupere por un momento lo perdido a partir de lo liminal como situación que se presenta frente a las imágenes.

El área pedagógica de la sala fue clave en esto. Florencia Battiti y Cecilia Nisembaum en entrevista, comentaron que había además un interés en mostrar las fotografías en la sala por la conexión que se podía establecer con el área educativa del parque, con el fin de explicar lo ocurrido a las generaciones más jóvenes. De hecho, tuve la oportunidad de presenciar un encuentro entre detenidos y familiares de desaparecidos al momento de visitar la sala con un grupo de jóvenes muy lúcidos, curiosos y afectados por las historias que les contaban los familiares respecto a lo ocurrido (fig. 58).

Esta exposición que apela a la memoria de un pasado doloroso, de algún



Fig. 58. Imágenes tomadas durante una visita guiada de escolares de primaria, en un encuentro con familiares de detenidos desaparecidos/as, durante la exposición en Sala PAyS, en diciembre de 2016.

modo logra recuperar la lucha por la pérdida de los cuerpos y de los derechos arrebatados, sobre todo para quienes vivieron el trauma. Pero también se logra una conexión con aquellas personas que no lo vivieron, pues la iteración del relato, y la activación de la memoria pueden suministrar una sensibilidad que se conecta con lo evocado. El repertorio de la exposición es clave para reactivar esos duelos y acontecimientos del pasado a partir del encuentro con los actores de la acción, tanto en el desarrollo del marco pedagógico del área educativa y de extensión de la Sala PAyS. Entonces, la exposición puede vehiculizar el padecimiento como forma afectiva de duelo, por medio de la contextualización de los hechos a partir del registro de vivencias y por la mención de testimonios que pueden retrotraer la memoria de quienes estuvieron. Aunque los recuerdos y las memorias pueden ser evocados en cualquier segundo y en cualquier espacio, el museo y los espacios de exposición permiten conectar con objetos e imágenes que a veces nos ayudan a encontrar y sentir el pasado.

Por otra parte, en el caso contextual de esta exposición se ven relaciones entre la práctica artística de la acción de *El Siluetazo*, su ámbito de acción, con la del gobierno de turno, que en este caso refiere al kirchnerismo, el cual se caracterizó por su crítica al fascismo de la dictadura de J. R. Videla, pero mucho más importante aún, la activación de los juicios en el año 2003 contra represores, militares y autoridades responsables. Además, como se devela tras la puesta en valor de Longoni del archivo de Gil¹⁸⁹, se posibilita a través de la exposición del mismo, la remembranza de una acción de un poder incalculable desde la perspectiva de lo estético en cuanto a la reflexión epocal de los problemas políticos propuestos en la acción. De hecho, la reapertura de los juicios conllevó a la realización de otras siluetas en el parque, cuestión que sin embargo es discutible y no muchos están de acuerdo, ni Battiti, ni Nisembaum¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Fue Ana Longoni la primera en darle valor documental y como objeto artístico.

¹⁹⁰ En entrevista con ellas en Buenos Aires, noviembre 2016.

Como se ha visto a partir de diversos investigadores¹⁹¹, la memoria es susceptible de ser construida y reconstruida, mutarse y moverse hacia diferentes intersticios que pueden activarse de distintas maneras. Por ello, la práctica curatorial permite relecturas que aportarían a la construcción y discusión de los usos de la memoria. Sin embargo, la fundación del Parque de la Memoria no estuvo exenta de polémica¹⁹², haciendo que la resignificación del repertorio expuesto pueda resultar como un esfuerzo del aparato de la macropolítica por transformar las *divergencias* en *convergencias*. Ejemplo de esto es la división temprana de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, donde la Línea Fundadora accedió a la “política del perdón”, donde recibieron indemnizaciones económicas por la pérdida de sus seres queridos, pero al contrario, la Asociación de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo rechazó cualquier tipo de indemnización bajo la consigna “Vivos se los llevaron, vivos los queremos”¹⁹³.

Como se ha analizado a lo largo del capítulo, estas nociones, por lo demás complejas, son una forma de sintetizar o de ampliar el carácter reflexivo que adquiere la experiencia del espectador en el entramado de la exposición y de la institución que las acoge. Entramado que opera como un tejido donde se ponen en disputa y resignificación los sentidos de las obras que son huella de acciones pasadas, y que son, por ende, susceptibles de consideración según las coyunturas en donde se inserten.

¹⁹¹ Nelly Richard, *Fracturas de la Memoria. Arte y pensamiento crítico* (Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina, 2007); Butler, *Vida precaria*.

¹⁹² Al ser inaugurado el Parque, la Coordinadora contra la Represión Policial e Institucional (CORREPI) declaró abiertamente su oposición a la inauguración de este mientras no fueran restituidos y ajusticiados los cuerpos y las identidades de los detenidos desaparecidos.

¹⁹³ Extraído en entrevista con las Madres en Buenos Aires, noviembre de 2016.