

**ACTAS DEL
II SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA:
“Vivir en dictadura.
La vida de los argentinos entre 1976 y 1983”.**

Buenos Aires, 5, 6 y 7 de octubre de 2009

**Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti / Archivo Nacional de la
Memoria / Secretaría de Derechos Humanos de la Nación**

- Autoridades
- Integrantes del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti
- Programa del Seminario
- Inauguración del Seminario
- Exposiciones plenarias
- Resúmenes y Ponencias
- Listado de participantes

Cuerpos des-hechos: destrucción y reconstrucción del cuerpo en las artes plásticas argentinas durante el Proceso

Mariana Marchesi⁴⁴¹

Resumen

¿Cuáles pudieron ser las alternativas estéticas para la representación frente al panorama de violencia política y social como el que atravesó la Argentina durante la década 1970-1980?

Ante la destrucción "real" del cuerpo que implicaron los procesos iniciados por los regímenes militares, en la producción de ciertos artistas podrá advertirse la reiteración de temas que denotaban la existencia de conflictos que atravesaban el discurso social.

Es desde esta perspectiva que propongo reflexionar acerca del cuerpo deshecho y el cuerpo como desecho. Si el objetivo del espacio político militar fue el de eliminar y borrar estos cuerpos; el objetivo simbólico que se plantearon ciertos artistas, fue el de recuperarlos y resignificarlos desde el plano simbólico, uno de los espacios desde donde se buscó una alternativa al represivo discurso hegemónico.

En el caso de la pintura, la aproximación al realismo que caracterizó esa época, evidenciará de diferentes maneras este propósito. Las propuestas de Carlos Alonso, Antonio Berni, Emilio Renart, Hugo Sberini, o Antonio Seguí, brindan una peculiar visión sobre el hombre: cuerpos en peligro, fragmentados, sin vida, incluso su ausencia, serán los nos guíen hacia temas que se desarrollaban más allá del espacio simbólico.

También en la escultura tendrá una fuerte presencia el trabajo sobre la figura humana. En una época signada por silenciamientos, muchos artistas encontraron en el medio escultórico un espacio de posibilidades expresivas que les permitiera fusionar la experimentación estética con una mirada ética fuertemente comprometida con la realidad de su tiempo. A través de diversos materiales varios artistas muestran figuras con reminiscencias antropomorfas, o donde se adivinan restos/fragmentos de cuerpos violentados.

La presente propuesta intenta trazar un relato vinculado a las alternativas de manifestación visual frente a los concretos procesos destructivos (muerte, violencia,

⁴⁴¹ Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires; CONICET; Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales – INCAA.

censura) que se desarrollaban fuera del espacio de la representación. Plantear así un enfoque de construcción y creación partiendo de un cuerpo (social e individual) que ya había sido desarticulado.

Introducción

No se perturban las formas..., sin perturbar el pensamiento del sujeto

Carl Einstein⁴⁴²

La violencia y las distintas posibilidades para su representación constituyen un problema que atraviesa la historia del arte en su totalidad. Y, aunque éste exceda una cuestión de espacio o tiempo, en el presente trabajo me centraré en la reflexión en torno a ciertas alternativas para la representación frente a un panorama de violencia política y social como el que atravesó la Argentina durante la década 1970-1980.

Ante la destrucción real del cuerpo que implicaron los procesos iniciados por los regímenes militares en la Argentina, en la producción de ciertos artistas podrá advertirse la reiteración de temas que denotan la existencia de conflictos que atravesaban el discurso social y cuyas imágenes dejaban un plus residual de significado.

Particularmente, hacia mediados de la década, estos hechos superaban todo posible abordaje simbólico, y tornaron absolutamente imposibles varias de las premisas que la vanguardia había postulado desde los años sesenta. El riesgo ya no fue vivido como hecho estético. Lo que una década atrás implicaba involucrar el cuerpo en la experiencia, ahora se tornó literalmente en un riesgo de vida⁴⁴³.

Sí en los sesenta varias búsquedas estéticas de la vanguardia indagaron en algunas ocasiones sobre la violencia simbólica (por ejemplo, aquellas que vinculaban destrucción y erotismo), ahora la violencia efectiva sobre el cuerpo provocaba un giro que evidenciaba cada vez más los vínculos estrechos que existen entre violencia, cuerpo y poder⁴⁴⁴.

En el interior mismo de la práctica artística debió operarse un reacomodamiento del lenguaje, lo que derivó en que algunas imágenes se establecieran como verdaderos

⁴⁴² Citado por Georges Didi-Huberman, a propósito del texto de Einstein sobre Georges Braque, cfr. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo, p. 264., Buenos Aires, 2005.

⁴⁴³ Como ya ha sido mencionado, desde principios de la década había denuncias de torturas y desapariciones. Pero esta situación recrudece a partir de 1974, cuando durante el gobierno de Isabel Perón se crea la Alianza Anticomunista Argentina, una fuerza parapolicial de represión mejor conocida como Triple A. Desde 1976, con el poder militar en el Gobierno, los asesinatos y secuestros clandestinos alcanzan el mayor grado de sistematización, que se ve materializado en un plan extendido de aniquilación. Varios estudios recientes se han detenido sobre este tema, por ejemplo Hugo Vezzetti en *Pasado y Presente, guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.

⁴⁴⁴ Michel Foucault ha reflexionado acerca de esta la relación en "El sujeto y el poder", véase *El arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Brian Wallis (ed.), Akal, Madrid, 2001. También en *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-textos, 2000, ofrece algunas reflexiones al respecto.

discursos de resistencia. En ese contexto, los artistas debieron encontrar un equilibrio entre lo que podían decir y lo que deseaban decir. Muchas veces, allí donde la palabra fue completamente prohibida, la imagen pudo articular sus propias maniobras de evasión sobre la censura y la represión⁴⁴⁵.

Sin desestimar los fuertes cambios que experimentaba el campo artístico a nivel internacional, un marcado retorno sobre la figura humana actuaba como un modo de afirmación sobre el cuerpo, aquello que literalmente desaparecía.

Es desde esta perspectiva que se puede reflexionar acerca del cuerpo deshecho y el cuerpo como desecho, que en tanto tal puede ser percibido como residuo o huella de violencia. Si el objetivo del espacio político fue deshacer y desechar estos cuerpos, podemos pensar cómo los artistas, desde el campo simbólico, plantearon su reconstrucción y resignificación.

En el caso de la pintura, una peculiar aproximación al realismo se evidenciará de diferentes maneras y con distintos objetivos. Muchos fueron los que se volcaron a esta práctica, aún aquellos que años antes habían transitado los caminos de la vanguardia más radicalizada. Las propuestas de artistas como Carlos Alonso, Antonio Berni, Diana Dowek, Carlos Gorriarena, Juan Pablo Renzi, Hugo Sbernini, o Antonio Seguí, brindan una peculiar visión sobre el hombre: cuerpos en peligro, ausentes, fragmentados, incluso sin vida, nos guiarán hacia aquellos temas que se desarrollaban más allá del espacio de la representación. En este sentido (y ahora en cuanto a la plástica en general), resulta una característica constante en la representación de estos años la alusión a espacios que deberían suponer accesos pero se encuentran obstruidos (vedados) a la mirada: vidrios esmerilados en Renzi, una puerta estrecha en Distéfano, una ventana tapiada en Alonso, un laberinto sin salida para Ferrari, una puerta-celda para Bocchi y Santamaría, son ejemplos de esos lugares que marcan la transición entre el interior y el exterior, ahora con su función obstaculizada.

Tanto la clausura de estos espacios como la representación del cuerpo humano cercenado (pies y manos), pero por sobre todo con sus sentidos vedados (ojos vendados, ojos tajeados, bocas amordazadas y mutiladas, oídos cortados), cancelan también la posibilidad de relacionar lo individual (interior) con lo social (exterior), a la vez que

⁴⁴⁵ Georges Didi-Huberman lo plantea del siguiente modo: "En cada acto de memoria los dos -lengua e imagen- son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra", véase del autor, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, p. 49, Paidós, Buenos Aires, 2004.

establecen una estrecha vinculación con el concepto de censura. Desde esta perspectiva, la insistencia de varios artistas en estas formas de representación nos permite identificarlas como estrategias simbólicas que buscaron plantear una alternativa al discurso represivo hegemónico.

Particularmente en la escultura el trabajo sobre la figura humana cobrará singular protagonismo. En esta época signada por silenciamientos, muchos artistas encontraron en el medio escultórico un espacio de posibilidades expresivas que les permitiera fusionar la experimentación estética con una mirada ética fuertemente comprometida con la realidad de su tiempo. Trabajada con materiales no tradicionales como desechos (Alberto Heredia), o desde la experimentación con técnicas novedosas (Norberto Gómez y Juan Carlos Distéfano trabajan con resina poliéster), algunos artistas mostrarán figuras con reminiscencias antropomorfas, o donde se adivinan restos dislocados de cuerpos violentados.

Dentro de las varias clases de relaciones de poder analizadas por Michel Foucault, el disciplinamiento se presenta como un eficaz mecanismo de control, por ejemplo, sobre los cuerpos⁴⁴⁶. Siguiendo esta línea de pensamiento, si se aborda el cuerpo políticamente, podemos advertir cómo ciertas imposiciones que operan en el cuerpo social (el orden, la armonía, la jerarquía) son sin dudas transferibles al cuerpo físico. Es desde ahí que podemos reflexionar sobre la fragmentación, el dislocamiento y la mutilación del cuerpo como modelos del desorden, el caos y la falta de estratificación. Pensar así estas representaciones no sólo permite verlas como un modo metaforizado de denuncia, sino también como una manera de revelarse, aunque más no sea simbólicamente, contra aquel orden violentamente impuesto.

Lo que sigue es un análisis en torno a dos propuestas escultóricas y su aproximación a la figura humana.

Juan Carlos Distéfano: la violencia sobre el cuerpo

Intento crear formas que inciten a la reflexión

Juan Carlos Distéfano

⁴⁴⁶ Véase por ejemplo, Michel Foucault, "Verdad y poder", en *Microfísica del poder*, La Piqueta, Buenos Aires, 1992 (3ª ed.), pp. 175-189. Véase también, Giles Deleuze, *Foucault*, Buenos Aires, Paidós, 1987, pp. 53-55.

Desde principios de los setenta, Juan Carlos Distéfano (1933) recupera principios básicos de la escultura, disciplina que durante la década del sesenta había expandido su terreno hacia experiencias como las instalaciones, los *happenings* y las ambientaciones. Distéfano se había iniciado en el Instituto Di Tella como diseñador gráfico a la par que desarrollaba la actividad pictórica. Pero en la década siguiente encontrará en la escultura un espacio de posibilidades expresivas que le permitirán trabajar desde la vía de la indagación formal, logrando como resultado un juego de tensiones que se manifestarán tanto desde aspectos visuales como emocionales. Esta extraordinaria síntesis lograda entre lo técnico y lo narrativo consigue transmitir emociones generalmente vinculadas al dolor, la angustia o el sufrimiento.

En Distéfano, la denuncia no funciona como una acción directa sino como el resultado de la reflexión a la cual se somete el espectador al ver las inquietantes imágenes presentadas por el artista. Cierta percepción de extrañeza es lograda, en muchos casos, por las disposiciones poco naturales que adoptan las figuras. Posiciones por lo general traumáticas, que se evidencian a través de la tensión compositiva de las formas - traducidas en tensiones físicas respecto del cuerpo humano representado - y emocional, respecto del espectador. La causa: un probable origen involuntario en la posición de la figura que es enfatizada por elementos que la obligan a mantenerla. *Figura acostada o Procedimiento II* (1972), muestra un cuerpo suspendido, atado en sus extremidades, de modo que no puede zafarse de una posición evidentemente forzada y causada por un elemento externo. *Telaraña II* (1974/75) presenta un torso humano atrapado en un material que no le permite salirse de su encierro. El juego de tensiones logrado por la dureza de las líneas del poliéster (transparente)- que acentúa los rasgos de la figura -refuerza a la vez la sensación de aprisionamiento de la misma.

También en *El mudo II* (1973/ imágenes 1-2) el personaje se encuentra en una situación de inmovilidad absoluta: atado de manos y forzado a no poder alzar su cabeza. Esta situación hace referencia, y casi es redundante mencionar el hecho, a un método de tortura conocido como *submarino*, que consiste en sumergir la cabeza de la víctima en un medio líquido. Nuevamente la resina es la encargada de materializar un elemento que de otra manera no se evidenciaría tan eficazmente: elementos que a su vez son fundamentales en la representación, y que dan la pauta de una acción que no ha terminado de transcurrir: el agua en movimiento, producto de la acción de sacar la cabeza

de la misma; la telaraña, en tensión por la acción del cuerpo tratando de liberarse de su encierro; o el agua, sobre la que cae el cuerpo, en *Salto*.

Desde 1976 varias obras de Distéfano remiten a sucesos que tuvieron lugar durante el régimen de la última dictadura militar argentina, muchas de ellas haciendo referencia indirecta a situaciones límite entre la vida y la muerte, como son los “vuelos de la muerte”⁴⁴⁷, que aparecen metaforizados a través de títulos como *Salto* (1978), realizada por el autor durante su exilio en Barcelona; o *Icaro* (1978), figura de la mitología griega asociada al vuelo y la caída. También el camino negro como tema se vincula a estas estrategias: *En un camino II* (1980) o *Encardado* (1984), son obras que hacen alusión a los cardales ubicados al costado del camino negro, lugar donde eran arrojados los cuerpos de las personas secuestradas por las fuerzas militares.

El cardo, que para la iconografía cristiana significa el sufrimiento de los mártires, es un aspecto que nos remite a otro plano en la obra de Distéfano: la recurrencia a la religión a través de la figura de Cristo como mártir para tratar temas contemporáneos. También la historia del arte es un recurso para estos abordajes, que quedan de ese modo metaforizados a través de una referencia estilística: el Cristo con reminiscencias románicas en *Figura con cardos* (1984); o por el recurso de un género tradicional en el arte como puede ser el desnudo, el cual en la mayoría de los ejemplos refuerza el concepto de desprotección y fragilidad (*Humo*, 1975; *Desnudo, “lo mismo en todas partes”*, 1977).

Tanto la evocación de la iconografía y la temática religiosa como la recurrencia a la historia del arte fueron estrategias utilizadas por muchos artistas para evadir un discurso de denuncia directa. En referencia al primer punto, figuras como Antonio Berni (1905-1981) trabajaron con temas religiosos extrapolados a su propio contexto (*Cristo en el garage*, 1980). También Ernesto Deira trabajó desde ese abordaje, por ejemplo en obras como *Crucifixión* (1976) u *Otra Pietá* (1983)⁴⁴⁸. Asimismo Alberto Heredia y Norberto Gómez, artistas de quienes nos ocuparemos a continuación, utilizan la crucifixión como tema de algunas de sus obras.

⁴⁴⁷ Se trataba de los vuelos en los que los detenidos eran lanzados con vida al Río de la Plata.

⁴⁴⁸ Deira llegaría incluso a realizar una muestra en la Galería Carmen Waugh centrada en el tema religioso de la Pasión. Sobre la muestra, el mismo Deira comentaba al respecto: “[la Pasión] siempre me ha parecido un tema que invita a la reflexión y, probablemente, en este momento sea mucho más necesario”. Ver declaraciones de E. Deira a Juan E. Sugero Herrera, en “Ernesto Deiras [sic], llevó nuestra pintura fuera de nuestro país”, *Prensa Libre*, Buenos Aires, 19/9/1976.

Resulta significativo cómo muchos de los temas tratados durante estos años son retomados por el artista en la década del noventa; pero ahora con referencia directa a aquello que anteriormente insinuaba, ya sea desde el título: *Camino negro I* y *Camino negro II* (ambas de 1992), o bien desde un aspecto visual: *En el río al atardecer II* (1995).

Norberto Gómez. El cuerpo informe

Tuve la sensación de que Gómez será uno de los muy pocos artistas que dejará vivo y elocuente testimonio de esta era de muerte que nos tocó vivir

Luis Felipe Noé⁴⁴⁹

Si en *Distéfano* la figura humana aún es discernible y en *Heredia* la mutilación se presenta como su rastro metonímico del cuerpo, Gómez (1941) lleva su obra al límite de lo tolerable en un intento de abordar lo real en sí, como en un acto de resistencia contra el orden simbólico⁴⁵⁰. Se trata de cuerpos literalmente desechos, mutilados, desmembrados, que han perdido en algunas oportunidades la distinción entre su interior y exterior; o en otras, la distinción entre lo humano y lo bestial. En ambos casos la materialidad es trascendida hacia un estado de indefinición que abruma y se resiste a la una clara "configuración formal"⁴⁵¹.

Como señalara oportunamente el crítico de arte Hugo Monzón a propósito de una exhibición -pero que fácilmente puede aplicarse a este período en particular-, una parte está abocada a cuestiones ligadas a "...lo digestivo, lo visceral, y la otra a cuestiones como las motrices...la mecánica de las articulaciones, a centros de tensión y fuerza"⁴⁵².

En relación al primer punto, a partir de 1978 se evidencia un cambio fundamental en su obra: el desplazamiento desde la geometría hacia lo informe. Sin llegar a ser formalmente identificable, el cuerpo es el eje que atraviesa el conjunto de esta producción. El cuerpo vuelto al revés: lo de dentro, fuera. Si bien el extremo visceral y las analogías de fluidos corporales que remiten a una sensación orgánica están muy presentes -incluso al punto de acercarnos a lo siniestro-, se trata de imágenes que van más allá de lo abyecto entendido en este sentido, el meramente material. Son cuerpos

⁴⁴⁹ Cfr. "Norberto Gómez. Profeta de los huesos", s/d, reproducido en *Norberto Gómez 1986.....Ocho años...* (cat. exp), Museo E. Sívori, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1986, s/p.

⁴⁵⁰ Véase Hal Foster, *El retorno de lo real*, cap.5, Akal, Madrid, 2002.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁵² Hugo Monzón, "Con las entrañas a la vista", s/d, reproducido en *Norberto Gómez 1986...Ocho años...*, op. cit., s/p.

que se posan en el umbral donde se diluyen las diferencias entre lo interno y lo externo, el yo y lo otro, entrando así en el dominio de lo informe⁴⁵³. Una obra como *Brazo (s/f)* nos ilustra esta idea al presentar un miembro del cuerpo, no en su apariencia exterior, sino como un manojo de nervios y tendones que provocan una molesta sensación de opresión a través de una composición con líneas de fuerza que confluyen en un punto de tensión. Se trata de una acción que no puede concretarse debido a una fuerza que la restringe. Obras como *Pata (s/f)*, *Organo (s/f)*, o *Torso (s/f)*⁴⁵⁴, enfatizan el interés del artista por el cuerpo, o más bien sus partes. Y nuevamente, de igual modo que en Heredia, la parte por el todo potencia las posibilidades de la obra.

A través de resinas pigmentadas de inquietante verosimilitud, otras obras exhiben cuerpos más identificables que toman materialidad en una suerte de bestiario fantástico y monstruoso conformado por esqueletos antropomorfos (por ejemplo, *Colgado, s/f*, imagen 5). La sensación orgánica anterior cede paso al concepto de muerte: ahora, las esculturas no están compuestas por tendones, cartílagos o fluidos corporales que, en tanto existen, generan una cierta vinculación a la idea de vida. La presencia predominante de restos óseos y el tratamiento en el acabado de las obras (ahora sin ese brillo que asociamos a la viscosidad del fluido) nos acercan a la idea de muerte y descomposición, del cuerpo ya transformado o en proceso de descomposición. Algunas obras tardías de este período, realizadas con resina y lana de vidrio posteriormente quemada, como por ejemplo *Quemado* o *NN* (ambas de principios de los '80)⁴⁵⁵, no pueden evitar la asociación con los enterramientos en fosas comunes que se desplegaron por todo el país.

Sobre el conjunto de éstas declara el artista desde el presente: "Respondieron al presente que fueron creadas y ahora, con el paso del tiempo, nos hablan de lo que fuimos y de lo que somos."⁴⁵⁶

⁴⁵³ Acerca del concepto de lo informe asociado a Bataille y su distinción del concepto de abyecto trabajado por Julia Kristeva, véase Rosalind Krauss, "Informe. Without conclusion", en *October*, nº 68, R. Krauss, et.al (ed.), Cambridge, MIT Press, 1994, pp. 89-105.

⁴⁵⁴ Si bien se hace mención a obras que llevan título muchas - quizá la gran mayoría - no lo tuvieron (así como tampoco fecha consignada) al momento de su realización. Esta característica ayuda en todo caso a enfatizar la sensación de indefinición mencionada.

⁴⁵⁵ Si bien originalmente Gómez no fechó ni tituló sus obras, el artista ha confirmado la realización de estas dos hacia principios de la década del ochenta. Conversación de Mariana Marchesi con Norberto Gómez, 19 de enero de 2007. Respecto de *NN*, nótese también cómo el artista introduce un juego de sentidos, ya que por un lado con esas siglas se designa a los cuerpos de identidad desconocida, pero también se identifica con la denominación "sin título", las obras que no han sido nombradas por su realizador.

⁴⁵⁶ Norberto Gómez, s/t, en *Norberto Gómez. Ejercicios Materiales. 1978-1983* (cat. exp), Buenos Aires, Daniel Maman Fine Art, abril-mayo 2003, s/p.

Reconstrucciones físicas e históricas

Nada de lo que una vez haya acontecido puede darse por perdido para la historia.

Walter Benjamin⁴⁵⁷

Si nos preguntamos por el grado de visibilidad que tuvieron estos “cuerpos deshechos” desde 1976, podría decirse que a pesar de la radical censura instaurada pudieron encontrar fisuras desde donde obtener cierto grado de exposición. Y si bien estas meditaciones sobre la violencia aparecían metaforizadas, varias crónicas de la época lograron advertir y reseñar estos otros niveles de interpretación presentes. Algunas galerías, como Carmen Waugh, Arte Nuevo o Artemúltiple, fueron espacios desde los cuales se logró articular un discurso público, aunque más no fuese mínimamente⁴⁵⁸. También los premios organizados en contextos más institucionalizados permitieron la filtración de contenidos, e incluso obtuvieron -con el transcurso del tiempo- cierto nivel de eficacia. Certámenes como el Marcelo De Ridder o el Benson & Hedges, ambos realizados en el MNBA, implementaban un sistema de premiación que incluía la adquisición de las obras; éstas, con el tiempo, pasaron a formar parte de la colección del museo⁴⁵⁹. Es así como hoy es posible articular desde una institución oficial un relato que contemple las cuestiones relativas al contexto en que estas obras fueron producidas⁴⁶⁰.

En julio de 1983, poco antes de las primeras elecciones presidenciales en 10 años, Norberto Gómez inaugura la muestra “Anuncio y Asunción” en la Galería Tema. Allí expone por primera vez una escultura en lana de vidrio pigmentada que llamó *Viaje* (hoy conocida como *La Nave*, 1983/ imagen 6), donde presentaba un cuerpo/esqueleto en descomposición dentro de un féretro también en proceso de consumición. El tratamiento exterior del cajón daba la impresión de estar desenterrado, un desecho emergiendo después de tiempo prolongado bajo tierra. El esqueleto es ahora claramente humano, como si el artista tuviera la determinación de representar de la manera lo más directa y

⁴⁵⁷ *Tesis de filosofía de la historia*, Discursos Interrumpidos I, Madrid, Taurus, p.178.

⁴⁵⁸ La relevancia de las galerías como circuito de difusión pero también de encuentro e intercambio de artistas ha sido señalada por María Teresa Costantín en *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985* (cat. exp.), Buenos Aires, Fundación OSDE, 2006, pp. 20-29.

⁴⁵⁹ Tanto Marcos Curi, organizador del Premio Marcelo De Ridder, como Mazzalín & Celasco, empresa organizadora del Benson, donaron estas obras al museo en 1978 y 1979 respectivamente. Ver reglamento de ambos premios en archivos curatoriales del MNBA, departamento de investigación, MNBA, Buenos Aires.

⁴⁶⁰ Al respecto ver Mariana Marchesi, “Crisis y desarrollo. Proyectos curatoriales en el Museo Nacional Bellas Artes de Buenos Aires (1970-1983)”, en *XXVI Coloquio del Comité Brasileiro de Historia del Arte*, São Paulo, CBHA/ FAAP (en prensa). actas de las Primeras Jornadas sobre Exposiciones de Arte Argentino, MNBA. En prensa.

con la menor mediación posible el proceso de destrucción sistematizada al que la sociedad había sido expuesta por casi una década.

Un mes después, y en el marco de la Tercera Marcha de la Resistencia⁴⁶¹, Rodolfo Arregueberry (1942-1997), Julio Flores (1950) y Guillermo Kexel (1953) proponen una actividad estética: la *Silueteadada* (imágenes 7-8)⁴⁶², también conocida como *Siluetazo*. Se trataba de una ocupación del espacio urbano con siluetas que representaban el cuerpo humano en tamaño real⁴⁶³. El proyecto fue largamente gestado por los tres artistas con la idea de hacer visible el espacio físico que los 30. 000 desaparecidos deberían ocupar⁴⁶⁴.

Se evidencia, entonces, cómo desde dos ámbitos y propuestas distintas (la producción individual del artista y la producción colectiva), comenzaba a manifestarse una búsqueda para la reconstrucción simbólica del cuerpo (tanto en sentido social como individual) cuya dislocación se había iniciado a principios de la década del setenta.

Este trabajo buscó trazar algunos aspectos vinculados a las alternativas de manifestación visual que frente a concretos procesos destructivos (muerte, violencia, censura) se plantearon como propuestas de construcción y creación. Ante la voluntad de mantener vivo lo que el discurso oficial se proponía ocultar, estas obras se constituyeron en vehículos de memoria, adoptando distintas estrategias para una representación que se negaba a ser excluida del relato histórico, aún a pesar del silencio que las acompañó inicialmente.

Si aquello que es condenado al olvido se trata como descartable, estas obras se instauran en verdaderas alegorías del desecho. Siguiendo una línea benjaminiana el historiador/ antropólogo material (de la imagen) tiene la posibilidad de recuperar socialmente estas prácticas fragmentadas y violentadas que esperaron en estado latente

⁴⁶¹ Las marchas de la resistencia eran realizadas por las Madres de Plaza de Mayo y tenían lugar de manera intermitente desde 1977. Consistían en la toma del espacio de la Plaza de Mayo por 24 horas en reclamo por el paradero de los hijos detenidos-desaparecidos durante la dictadura. Entre el 21 y el 22 de septiembre de 1983 se llevó a cabo la 3ª Marcha de la Resistencia. Para un relato sobre los orígenes y desarrollo del movimiento véase Matilde Mellibovsky, *Círculo de amor sobre la muerte*, Buenos Aires, Pensamiento Nacional, 1989.

⁴⁶² Roberto Amigo Cerisola realizó una descripción y análisis minucioso sobre la *Silueteadada* en "Aparición con vida: las siluetas de detenidos-desaparecidos", en *Arte y Violencia XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Arturo Pascual Soto (ed. a cargo), México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1995, pp. 259-288.

⁴⁶³ Por eso no es menor el hecho de que la acción (así como también las marchas) se realizara en la Plaza de Mayo, espacio- símbolo de ciudadanía.

⁴⁶⁴ Si bien la idea original había sido concebida para participar del circuito institucional del arte, aquí me interesa el proyecto final. En relación al origen del mismo véase Roberto Amigo, art. cit. También Julio Flores ha escrito recientemente respecto de la *Silueteadada*. Véase, "Siluetas", en *Silueteadada*, Alberto Giudici y Ana Longoni (compiladores), Adriana Hidaigo, Buenos Aires.

ese salto histórico que permite la “historia a contrapelo”⁴⁶⁵, la contramemoria, en definitiva: la historia residual.

⁴⁶⁵ Cfr. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, *op. cit.*, p. 127, 135.