

Representaciones de la desaparición: prácticas rituales y resignificación del Espacio para la Memoria (ex ESMA)¹

Florencia Larralde Armas*

Resumen

En este artículo analizaremos la intervención artística “Presentes”, organizada por el Espacio Memoria y por los miembros del Grupo de Arte Callejero (GAC), que también trabajan en la ex ESMA. Este proyecto se desarrolla desde septiembre de 2012 y continúa vigente hasta la fecha. La intervención se trata de la colocación de gigantografías de retratos de los desaparecidos en distintas paredes de los edificios que componen el predio. Las fotografías son impresas en papel y pegadas en las paredes a modo de mosaico.

La actividad de armado del rostro del retratado es un momento puntual, en el que los familiares dicen unas palabras, se reúnen y pegan la imagen de su desaparecido sobre los muros del predio. Generan así distintas prácticas de apropiación del espacio y ritualización de un momento de duelo. La colocación de estos dispositivos es de carácter efímero y participativo.

Nuestro análisis estará guiado por las siguientes preguntas: ¿Cómo se concibe y apropia el espacio del predio de la ex ESMA a partir de este proyecto? ¿Cómo se piensa este dispositivo y cuáles fueron sus procesos creativos? ¿Cómo influyen las trayectorias previas de sus gestores en la forma de crear y pensar este dispositivo? y ¿cómo participan los familiares de los desaparecidos, que prácticas e interacciones con el espacio se ven posibilitadas?

Palabras clave: Desaparecidos; Representación; ESMA; Sitio de Memoria.

* Dra. en Ciencias Sociales (UNLP). Becaria Posdoctoral CONICET, con sede en el Centro de Investigaciones Sociales-(CIS-CONICET/IDES), Núcleo de Estudios sobre Memoria. Buenos Aires, Argentina. Correo electrónico: larraldeflor@yahoo.com.ar

Artículo recibido: 10/02/2018

Artículo aceptado: 03/04/2018

MIRÍADA. Año 10 No. 14 (2018) pp. 201-229

© Universidad del Salvador. Facultad de Ciencias Sociales. Instituto de Investigación en Ciencias Sociales. (IDICSO). ISSN: 1851-9431

Abstract

In this article we will analyze the artistic intervention “Presentes”. Organized by Espacio Memoria and members of the Grupo de Arte Callejero (GAC), who also work at the Ex-Esma. This project has been carried out since September 2012 and continues to be carried out to date. The intervention is about the placement of gigantographies of portraits of the disappeared in different walls of the buildings that make up the premises. The photographs are printed on paper and glued to the walls as a mosaic. The armed activity of the face of the person being portrayed is a punctual moment where the relatives say a few words, meet and stick the image of their disappeared person on the walls of the premises; generating different practices of appropriation of space and ritualization of a moment of mourning. The placement of these devices is of an ephemeral and participatory nature. Our analysis will be guided by the following questions: How is the space on the premises of the Ex-ESMA conceived and appropriated from this project? How do you think about this device and what were its creative processes? How do the previous trajectories of your managers influence the way you create and think about this device? And how do the relatives of the disappeared participate, what practices and interactions are possible, and how are they interpreted?

Keywords: Missing; Representation; ESMA; Memory Site.

Introducción

La Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) es un macizo de diecisiete hectáreas (compuesto por treinta y cinco edificios) ubicado en la zona norte de la Ciudad de Buenos Aires, que fue creado en el año 1924 para la instalación de un centro de instrucción militar. Este albergó el mayor centro clandestino de detención que funcionó en la Argentina durante la última dictadura militar (1976-1982).

En el marco de las políticas de memoria realizadas en el país se creó el “Espacio para la Memoria y para la promoción de los Derechos Humanos”² (ex ESMA), en el año 2004, por un decreto presidencial³ en el que se estipuló el desalojo de la Armada para la creación de un lugar en el que se elaborase y transmitiese el pasado reciente, cuya gestión quedó en manos de los organismos de derechos humanos y de distintos estamentos del Estado.

En este artículo analizaremos la intervención artística “Presentes”, organizada por el Espacio para la Memoria y por miembros del Grupo de Arte Callejero (GAC), también trabajadores de la ex ESMA, que se lleva a cabo desde septiembre de 2012 y continúa realizándose. Los avances aquí

presentados se desprenden de una investigación mayor⁴ en la que indagamos las relaciones entre espacio, memoria y visualidad a partir del análisis de los usos, prácticas y “dispositivos de mediación memorial” (Feld, 2013), que se han realizado en el espacio público del predio de la ex ESMA (es decir, los espacios comunes por fuera de los edificios) como formas de crear distintas políticas de la memoria. Para ello, trabajamos en torno al análisis de dispositivos arquitectónicos, marcas territoriales, muestras e intervenciones artísticas y comunicacionales; y usos y prácticas como festivales, homenajes, reuniones políticas y manifestaciones públicas.

Esta investigación fue abordada desde una perspectiva multidisciplinar de corte cualitativo: realizamos observaciones participantes y no participantes, y entrevistas en profundidad a empleados de distintas áreas dentro del predio. Otras de las herramientas fueron los relevamientos fotográficos realizados en el sitio, material que provino de visitas de corte etnográfico. También utilizamos fuentes secundarias como documentos oficiales, notas periodísticas, audiovisuales, materiales institucionales y folletos, documentos legales, documentación interna como actas, planos y comunicaciones. Como advierte Rosana Guber, el campo es un “recorte de lo real” que “no está dado, sino que es construido activamente en la relación entre el investigador y los informantes” (2008, p. 84).

Metodológicamente, una de las nociones eje de nuestra indagación fue la de los “hologramas socio-espaciales”, formulada por Alicia Lindón (2007) desde la geografía humanista. La autora articula la noción de los imaginarios urbanos para comprender los procesos de significación y práctica del lugar. Este concepto se presenta como una herramienta metodológica cualitativa destinada al estudio de la construcción social de los lugares. Según Lindón (2007):

por medio de las prácticas la persona se apropia del lugar para distintos fines, compartiéndolo e interactuando con otros que convergen en el lugar. Sin embargo, el holograma socio-espacial no es un simple relato de prácticas y lugares, o un relato de simples escenarios en los que se despliegan prácticas. Es un relato de prácticas, lugares y escenarios que contiene dentro de sí y de manera encapsulada, otros lugares, sentidos de los lugares y del quehacer que en ellos se conecta (p. 110).

De modo que “como recurso metodológico está inscripto en la lógica del rompecabezas necesariamente incompleto, la lógica de los fragmentos densos, pero siempre parciales” (Lindón, 2007, p. 110). Esta categoría es sumamente interesante para analizar las diferentes formas de comprender, practicar e investir de sentido en el predio de la ex ESMA. A su vez, el lu-

gar es concebido desde una dimensión dinámica, con fronteras difusas, en constante transformación y definición.

Como dijimos, en este texto reflexionamos sobre la instalación artística “Presentes”: una colocación de gigantografías de retratos de los desaparecidos en distintas paredes de los edificios que componen el predio. Las fotografías son impresas en papel y pegadas en las paredes a modo de mosaico. La actividad de armado del rostro del retratado es un momento puntual, durante el cual los familiares dicen unas palabras, se reúnen y pegan la imagen de su desaparecido sobre los muros del predio. Generan con ello distintas prácticas de apropiación del espacio y ritualización de un momento de duelo, cuestiones que analizaremos a continuación.

La instalación nos permite problematizar el Espacio para la Memoria como institución de encuadre de la memoria (Halbwachs, 2004), constructora de relatos e interpretaciones propias sobre el pasado. Es decir, como un lugar donde se problematizan diferentes procesos de transmisión, empatía, comunicación, elaboración de la pena, así como actos de denuncia y jerarquización de voces legitimadas.

La idea de crear dispositivos que relataran las biografías y militancias de los desaparecidos se originó en la presentación de proyectos para el futuro Espacio para la Memoria, en el año 2004. Puntualmente, la propuesta de Asociación de Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, Asociación Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora y Asociación Abuelas de Plaza de Mayo, expresaba la idea de que en el Casino de Oficiales se diera cuenta de lo sucedido y se exhibieran “fotografías, listas de nombres, recuerdos, historias de vida de los detenidos desaparecidos que pasaron por allí”; mientras que la propuesta de la Agrupación H.I.J.O.S. detallaba la necesidad de “reconstruir las identidades de los militantes, sus historias de vida, dónde militaban, qué hacían”.

La iniciativa no fue llevada a cabo durante muchos años. Entre las muestras instaladas en los distintos edificios, el de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo fue el único que retomó algunas identidades de los desaparecidos. En una sala llamada “Los papis” exhibía fotografías de los desaparecidos que tuvieron hijos en cautiverio y que fueron apropiados⁵. El dispositivo fue montado antes de la construcción del Museo en el Casino de Oficiales, creado en 2015. De todos modos, en la actualidad no hay allí salas destinadas a ese relato; tampoco en el resto del predio, destinado a actividades creativas y artísticas.

Lo mismo sucede en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (CCMHC), gestionado por la Secretaría de Derechos Humanos de Nación; la Casa de la Militancia (dirigida por H.I.J.O.S) realiza principalmente acti-

vidades formativas; el edificio Cuatro Columnas (administrado por el Ente) expone muestras temporarias sobre diversos temas; el Museo de Malvinas está abocado a esa temática y en el resto de los edificios se realizan muestras esporádicamente.

En todo el predio dos dispositivos trabajan con la temática: la instalación "Presentes" y una muestra al aire libre titulada "Memorias de vida y militancia"⁶. Esto resulta sintomático y exhibe la falta de un proyecto global que piense el espacio y a las políticas de memoria que allí se generan desde una perspectiva macro⁷.

"Presentes" surgió por iniciativa de un grupo de empleadas del Ente que a la vez son militantes de la Agrupación H.I.J.O.S. y miembros del GAC. Este triple rol le dio una impronta particular, que estudiaremos a continuación. En este proyecto participaron empleadas del Ente y contaron con su aprobación para su instalación.

A continuación, analizaremos las características del dispositivo: se trató de la instalación pública de imágenes de desaparecidos (provenientes de álbumes familiares) que propusieron distintos tipos de apropiaciones del espacio público; los familiares de los desaparecidos tuvieron distintos grados de participación; la muestra fue pensada, gestada y materializada por hijos de desaparecidos que trabajan en el predio y que poseen trayectorias previas en relación al arte y la militancia en derechos humanos.

En el presente texto analizamos esta experiencia con foco en las siguientes preguntas: ¿Cómo se concibe y apropia el espacio del predio de la ex ESMA a partir del proyecto? ¿Cómo se pensó este dispositivo y cuál fue su proceso creativo? ¿Cómo influyeron las trayectorias previas de sus gestores en la forma de crear y pensarlo? ¿Cómo participaron los familiares de los desaparecidos: qué prácticas e interacciones con el espacio se les posibilitaron?

Rostros en la pared: dentro de la ESMA y fuera de las instituciones

Si entendemos a las paredes en tanto materialidades de interacción y puesta en juego de saberes y prácticas donde distintos miembros de una comunidad pueden dejar marcas culturales, y así investir las de sentido, resulta interesante pensar las del mencionado predio. Su intervención, mantenimiento y uso también nos permiten interpretarlas como prácticas de apropiación y significación del espacio. El análisis de estas intervenciones se convierte en una clave de lectura sobre distintas etapas de utilización del predio, de la concepción respecto a él y de las prácticas que allí se realizan.

Hasta el momento de apertura a los organismos de derechos humanos,

sus paredes y edificios estaban pintados de un blanco sobrio. Con la instalación de los organismos, a partir del año 2007, comenzaron a refaccionarse y a hacerse algunas intervenciones como murales, muestras, estencils y el proyecto “Presentes”, que sintetiza una noción de política de la memoria desde una perspectiva visual: donde había vacío, sobriedad y blancura, se empezó a intervenir, resignificar y semantizar a partir de pinturas, imágenes, palabras y texturas.

Estas prácticas artísticas fueron una herramienta para entrar, reapropiarse y subvertir ese territorio del otro, de los militares. En este sentido, Béatrice Fleury y Jacques Walter (2011), desde sus estudios sobre las transformaciones de ex campos de concentración nazi en Europa a sitios de memoria, plantean la producción de tres movimientos dentro de esos espacios: la “calificación”, la “descalificación” y la “recalificación”. La calificación consiste por un lado en

identificar el gesto fundador –y su sentido– mediante el cual actores de la memoria –ya sea que representen poderes públicos, ciudadanos (agrupados o no en colectivos) o víctimas– hacen del lugar el sitio emblemático de una historia de la que deciden conmemorar un aspecto (...) el hecho de nombrar un lugar lo inscribe de manera particular en una historia y permite a quienes (antiguas víctimas o sus representantes, políticos, miembros de asociaciones...) se encargan de su dimensión conmemorativa atribuirle un régimen de valores y una semántica (Fleury & Walter, 2011, p. 22).

La descalificación, por otro lado, se da cuando el lugar es olvidado. Finalmente la recalificación retoma el impulso de marcación y simbolización del espacio, en relación a los sentidos y objetivos que tenía con anterioridad, a través de la construcción de distintos “soportes conmemorativos” (Fleury & Walter, 2011). Estos tres momentos se dan en relación a la ex ESMA y se ponen en evidencia específicamente en la marcación del predio. Por eso, retomamos la intervención “Presentes” desde la perspectiva de la recalificación del espacio.

Como dijimos, quienes la organizaron participan del Espacio Memoria y del Grupo de Arte Callejero (GAC), así como del Ente⁸. Las gigantografías de los retratos que se colocaron en las distintas paredes fueron fotografías impresas en papel y pegadas a modo de mosaico. La colocación fue participativa y los materiales tuvieron una impronta callejera: se trató básicamente de papel y engrudo.

En el origen del proyecto está la vía pública como práctica para interpelar a los transeúntes. Fue ideado por el GAC, quienes hacían la puesta visual de los escraches de la Agrupación H.I.J.O.S. La primera instalación

de una de las gigantografías fue en Trelew, en el marco de la reapertura de los juicios a los represores realizados en todo el país, y luego como forma de homenaje a Rodolfo Walsh en el centro porteño⁹. Unos meses más tarde, la instalación dentro del predio abre los siguientes interrogantes: ¿Cómo fue reeditado este proyecto dentro del Espacio para la Memoria? y ¿Qué nuevos sentidos instaló?

La primera intervención “Presentes” en la ex ESMA fue durante el “Mes de los Jóvenes-Participación y DDHH”: un homenaje a estudiantes secundarios desaparecidos durante el terrorismo de Estado. En ese momento, se colocaron los retratos de veinte jóvenes desaparecidos en las paredes de los edificios de Asociación Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora y el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, entre otros. La actividad no se difundió y solo se invitó a los familiares de los retratados. Por fuera del acto de colocación, las imágenes parecían abandonadas y el visitante no tenía muchas herramientas para darle un marco interpretativo¹⁰ (ver fig. 1).

Podemos interpretar a “Presentes” a partir de la categoría de *performance*, una clave de lectura apropiada para aproximarnos a sus distintas facetas y etapas. Los familiares eligieron la imagen y la colocaron, algunos de ellos dijeron unas palabras en recuerdo y le dejaron una flor. Ese momento fue vivido como un homenaje, los participantes recordaron y honraron a su ser querido. Estas instalaciones se realizaron los días sábados, y sin invitación explícita al público. No obstante, si algún visitante lo advertía podía quedarse a observar, pero la idea de arte participativo queda en entredicho.

Para Turner, la *performance* tiene la capacidad de revelar “las clasificaciones, categorías y contradicciones de los procesos culturales” (Turner, 2002, p. 107), es decir, la *performance* y el ritual pueden pensarse como una zona de la experiencia humana (condensada, repetitiva, escénica, organizada en secuencias temporales y altamente significativa para sus participantes) que, potencialmente, puede dar cuenta de las formas de organización social de un grupo y de sus relaciones de poder y jerarquías.

En el mismo sentido, Schechner señala que “todo y cualquier cosa puede ser estudiado como performance” (Schechner, 2000, p. 14), porque tanto los rituales como otras instancias contemporáneas “amplían, focalizan, ponen de relieve y justifican lo que ya es usual en una sociedad” (Schechner, 2000, p. 8).

Biancotti y Ortecho (2013), en su análisis sobre el uso de la categoría de *performance* en las ciencias sociales, sostienen que

para comprender qué hace un ritual, una performance o un evento o escena social estudiados como tales en términos de construcción de subjetividad de los sujetos intervinientes y legitimación/reforzamiento de las relaciones

sociales (...) hay que tener en cuenta tres dimensiones: la primera se relaciona con la noción de fuerza performativa de las palabras (...), la segunda con lo preformático en el esquema propuesto por Richard Schechner. Esta dimensión se refiere a la *performance* escenificada en sí misma que usa múltiples medios a través de los cuales los/las participantes experimentan un evento determinado, intensamente transformándose en el marco de esa experiencia. La tercera dimensión es tomada de los aportes del semiótico norteamericano Charles Sanders Peirce, específicamente del concepto de <valores indiciales> -que están siempre adjuntados en una *performance* e inferidos por los actores durante la misma-. Dichos valores indiciales, por un lado, posibilitan la comprensión entre sujetos y grupos y, por otro, representan, legitiman y también pueden poner en riesgo las relaciones sociales jerárquicas de una sociedad (Biancotti & Ortecho 2013, p. 126).

Otras de las características de la *performance* es su proceso de repetición, que “provoca transformaciones en quienes las realizan: crean/refuerzan alianzas y consiguen resultados (...) las *performances* son realizativas: hacen cosas, tanto en términos ilocucionarios como perlocucionarios” (Biancotti & Ortecho, 2013, p. 128).

Entonces, como punto de partida será necesario describir el acto de instalación seleccionado. Dividiremos este análisis en tres dimensiones:

- La construcción de la materialidad, es decir, el afiche fotográfico;
- La puesta en acto y escenificación del montaje;
- La palabra en sus diferentes niveles.

Del álbum a la pared

En relación a la primera dimensión, la actividad consistió en seleccionar los retratos y contactarse con las familias. Adriana Lewi (empleada en el área de Programas y actividades del Ente y exmilitante en la Agrupación H.I.J.O.S.), explicó que, en un primer momento, convocaban a familias que ellos conocían, “para que fuera más fácil y también para probarlo primero con la gente que a lo mejor podés tener otro estilo de evolución” (Adriana Lewi, comunicación personal, 2015)¹¹.

Para la búsqueda de familias desconocidas utilizaron distintas estrategias: contactarse con los abogados y los fiscales de las causas; las redes sociales (con especial atención durante las fechas conmemorativas) y a partir del boca en boca. “A veces, cuando hacés un ‘Presentes’ se acerca una familia o alguien a acompañar a otra familia y ahí te dice ‘uy, yo tengo un compañero que me encantaría’, y ahí te pasan el dato” (Adriana Lewi, comunicación personal, 2015)¹², explicó Lewi.

Una vez invitadas las familias, se les solicitó una imagen y se les explicó que: “(nos) queremos correr de la foto típica de carnet, entonces queremos tener alguna foto más sonriente, o una foto que ellos sientan que los identifica” (Adriana Lewi, comunicación personal, 2015)¹³. Se han utilizado las fotos del DNI cuando eran las únicas disponibles, también otras en las que están sonrientes pero reencuadradas en un formato de 4x4. Así, pese al deseo de evitar un uso fotográfico ya cristalizado sobre los desaparecidos terminaron recayendo en él.

Una vez elegida la imagen, el proceso es sencillo: se la digitaliza y se la pasa por un programa *online*¹⁴, que la amplía al tamaño deseado y la divide en la cantidad de hojas necesarias. Se descompone entonces en cuadrículas que luego se imprimen en cualquier impresora hogareña y se arman como rompecabezas.

Lo interesante de esta herramienta es que resulta sencilla, barata y permite la repetición. En ese sentido, se retomó la impronta artística de las creadoras de arte callejero: los afiches¹⁵ y las pegatinas con engrudo¹⁶. En relación a estas manifestaciones, Alonso sostiene que “la exhibición repetida de los carteles puede reforzar, incluso los aspectos semánticos de una acción” (Alonso, 2003, p. 3).

En el caso de la ex ESMA hay otro sentido que sustenta la repetición: trabajar sobre los retratos de los desaparecidos de todo el país. Las realizadoras explicaron que utilizan esta técnica para luego poder recambiarlos en el espacio, porque “tenemos 30 000 compañeros desaparecidos que tenemos que representar, y entonces se van renovando” (Adriana Lewi, comunicación personal, 2015)¹⁷. La realidad es que los retratos no se han renovado, sino que se sumaron más, pero en general duran muchísimo tiempo: algunos llevaban ya casi cinco años pegados sin sufrir deterioros.

Un único grupo se despegó pero quedó así, hace ya dos años que están gajeados y deteriorados, no se los removió y no se cambiaron por otros (ver fig. 2). Por eso no hablaremos aquí de un arte efímero sino de un arte frágil, en vinculación con el tipo de materiales que utilizan antes que con la duración que tienen en el espacio. En general, lo efímero tuvo que ver con la impronta callejera, con pensar en las paredes como algo en movimiento, que se modifica y cambia porque no es estanco. Pero dentro del predio esto no sucedió: los retratos perduraron en el tiempo. Alonso(2003) explica que

la intervención urbana con afiches ha sido una de las más frequentadas. (...) Colectivos de trabajo interpelan al transeúnte con imágenes enigmáticas, textos provocadores o propuestas participativas, transformando al entorno urbano en un ámbito para la reflexión estética, política y social (p. 1).

En un predio de diecisiete hectáreas lleno de arbolados, senderos y edificios de los organismos, los tránsitos a pie se presentan como una actividad sobre la cual reflexionar. ¿Cómo interpelar a ese visitante fuera de las fronteras de cada institución? ¿Cómo incluir esos espacios inhabitados, de tránsito, esos “no lugares” (Augé, 1992), dentro de una política de memoria y de musealización? ¿Cómo conectar simbólicamente y materialmente a cada institución que compone el predio?

Imágenes en montaje

La segunda dimensión propuesta, la “puesta en acto y escenificación del montaje”, puede ser abordada a partir de tres conceptos claves: el de evento ritual desde los estudios de *performance*, el arte activista y el arte relacional. A partir de ellos, podemos reflexionar sobre distintos aspectos que se pusieron en juego en “Presentes”. Es importante explicar que en las primeras intervenciones (Trelew y la estación de subterráneo en la Ciudad de Buenos Aires) se realizaron sin la participación de los familiares de los desaparecidos, a quienes se comenzó a invitar en la ex ESMA.

Lewi explica: “cuando lo empezamos a hacer acá (en la ex ESMA) lo empezamos a hacer con las familias y eso fue lo que nos llevó a seguir replicándolo” (Adriana Lewi, comunicación personal, 2015)¹⁸ porque las familias atraviesan un duelo en la realización de la actividad.

La realización de la gigantografía fue una puesta en acto, ya que se citó a los familiares principalmente un día sábado y se realizó la colocación de la imagen. Esta se compuso de aproximadamente 40 recortes que al pegarlos uno al lado de otro armaron la foto, que fue adherida sobre la pared con un preparado de engrudo y pegamento. En general, los miembros del equipo del GAC comenzaron la primera línea de recortes, pasaron el pegamento por la pared y mostraron a todos cómo continuar pegando una al lado de la otra las piezas que componen la imagen, luego los familiares y amigos fueron pegando los fragmentos hasta que el retrato quedó armado (Ver fig. 3 y 4). Por último, en general el familiar más cercano (madre, hermanos o hijos) pegó un cartel con el nombre del retratado y la fecha de desaparición.

Cada persona colaboró en la construcción de la imagen y con sus manos ayudó a la creación del rostro del desaparecido. Formar la imagen como un rompecabezas surgió del concepto de que al desaparecido lo vas armando con los pequeños pedacitos que cada uno te va dando (...) la idea del rompecabezas no es funcional, es buscada. Como la idea de que la identidad es un rompecabezas que se va reconstruyendo

pedacito a pedacito y la idea de que colaboren todos (Adriana Lewi, comunicación personal, 2015)¹⁹,

Varios autores²⁰ señalan que las producciones visuales realizadas por hijos de desaparecidos trabajan en torno a las ideas de “rompecabezas”, “reconstrucción”, “fragmentación” y “montaje” de la memoria y su imagen visual, a través de la reutilización y resignificación de fotografías provenientes de álbumes familiares. Por lo tanto, el recurso mantuvo una continuidad narrativa y generacional.

En investigaciones anteriores²¹ afirmamos que “artistas y familiares abordan, ordenan, seleccionan, interpretan, crean y producen a partir de fotos de archivos familiares, que también aparecen como verdaderas materialidades sobrevivientes a la represión, el tiempo, la memoria y el olvido” (Larralde, 2017, p. 92). Según los estudios de Gabriel Gatti (2011), “el detenido-desaparecido es un individuo retaceado; es un cuerpo separado de un nombre; es una conciencia escindida de su soporte físico; es un nombre aislado de su historia” (p. 61).

La *performance* como el “activismo artístico” son experiencias en las que prima la idea de evento, acción y participación en la puesta de “(re) presentaciones de las conductas sociales” (Kosak, 2012, p. 180). Según Claudia Kozak “el evento se realiza en museos, salas de exposiciones y otros lugares no convencionales como el espacio público. La acción puesta en juego busca desarticular lo cotidiano, exponer lo prohibido” (Kozak, 2012, p. 181). Esta idea resulta sugerente cuando la pensamos en el contexto de la ex ESMA, porque ahora son los familiares los que invistieron de sentido esas paredes, se las apropiaron, pusieron la imagen de los desaparecidos (algunos secuestrados en ese mismo centro clandestino de detención). Transgredieron la pulcritud de esas paredes blancas, vacías de sentido. La categoría activismo artístico embiste de contenido político este tipo de *performances*, que en “muchas ocasiones persiguen más bien desdoblarse el espectro de lo posible (lo visible, lo pensable, lo decible) en un determinado contexto histórico” (Longoni, 2009b, p. 43). A la vez, se convierte en un momento ritual para los familiares.

Desde las perspectivas de la *performance* y del activismo artístico, las distancias entre los espectadores y los artistas son borradas o permeadas. Por eso, se convierten en actividades de corte participativo “para pasar a potenciar la ‘inmediatez’ tanto de la interpelación que persigue involucrar al otro en el plano afectivo y en el de la conciencia sociopolítica, como de los efectos que se proyectan sobre ese proceso de subjetivación” (Expósito, Vidal & Vindel, 2012, p. 22), que implica poner el cuerpo para provocar la acción.

En los testimonios de los familiares se destacaron el agradecimiento, la alegría y la reparación. Por ejemplo, Analía Fiorito (Hermana de Miguel Ángel Fiorito, conscripto desaparecido por la última dictadura militar) dijo que “hacía falta que estos jóvenes quedaran, además de en nuestras almas, retratados en las paredes de este lugar. Me voy con el alma inflada. Muchas gracias” (Analía Fiorito, comunicación personal, 2015)²². Paula Donadio (sobrina de Cecilia Cacabelos, estudiante secundaria desaparecida) explicó que

las chicas hablaron de una intervención efímera, si bien se entiende el término porque esto en algún momento se va a caer, se va a salir por el paso del tiempo. Para los familiares una intervención acá, donde ella estuvo, nada es efímero, y ayer mi mamá se quedó muy impactada cuando se dio cuenta de que íbamos a colocar el rostro de ella justo acá, en el lugar donde la desaparecieron (Paula Danadio, comunicación personal, 2012)²³.

En el sentido de lo netamente social y subjetivo, la intervención “Presentes” se convirtió en un marco para que se dieran distintos momentos de un ritual duelo u homenaje, los familiares además de construir la imagen a veces sembraron una planta o dejaron un clavel rojo al lado del retrato, le dieron un beso y dijeron algunas palabras sobre el desaparecido: contaron anécdotas o recuerdos y se comunicaron algunas reflexiones.

De este modo, se ponen en relación distintos elementos simbólicos de los rituales de duelo y homenaje como: la utilización de la fotografía del difunto, la fecha (cuando las familias solicitan la realización de la actividad suelen elegir las fechas de secuestro o de cumpleaños del desaparecido, mientras que cuando es organizada por el equipo del Ente la fecha depende de la agenda de actividades del mes), las flores (que se han sembrado en algunas ocasiones), la palabra, es decir, los discursos y los mensajes que dicen los familiares sobre el homenajeado y, sobre todo, la participación de familiares y amigos del desaparecido.

Según Ludmila Catela da Silva (2001) sin la existencia de una sepultura y por lo tanto, de una tumba, los lugares a donde ir al encuentro con el desaparecido se diversifican: los altares en el seno del hogar, los álbumes fotográficos, los espacios frecuentados por cada persona desaparecida, y además podemos mencionar al Río de La Plata -sobre todo desde que salió a la luz la modalidad militar de los vuelos de la muerte, cuestión que nos permite comprender el emplazamiento del Parque de la Memoria y su monumento a la vera del río²⁴. Las realizadoras interpretan esta actividad como un momento en que las familias procesan su duelo. Por eso, y por las

características que tiene el evento, entendemos que el foco aquí es generar una actividad para que las familias realicen su homenaje más que crear un dispositivo de memoria para los visitantes que recorren el predio.

En relación a esto, es pertinente incorporar otra categoría de análisis, puesta en circulación por el curador francés Nicolás Bourriaud a mediados de la década de los noventa: “arte relacional”. Según el autor, las obras de arte relacional prestan especial atención a las interacciones que pueden generar en el público-espectador-participante, y dan lugar a prácticas artísticas en las que prevalece la experiencia de un encuentro, de una duración abierta “hacia un intercambio ilimitado” (Bourriaud, 2008). El acento está en una intencionalidad social como la de “reparar” los vínculos. La *performance* es un ejemplo clásico de arte relacional: es una práctica que se “lleva a cabo en un momento dado, para una audiencia convocada por el artista. En una palabra, la obra suscita encuentros y da citas, administra su propia temporalidad” (Bourriaud, 2008, p. 32).

Según Lewi, el homenaje a los conscriptos desaparecidos fue pensado porque es una temática que no se había trabajado mucho en el predio, que no había estado en la agenda de los derechos humanos. Además, los familiares no tienen muchos espacios de vinculación, organismos o asociaciones que los nucleen más allá del programa radial “La Voz de los colimbas”²⁵. En él, a partir del año 2009, han investigado el número de conscriptos desaparecidos por la dictadura en el marco de la Resolución N° 420/09 del Ministerio de Defensa que estipulaba iniciar una investigación para identificarlos.

En el año 2015, en la misma semana que se hizo la intervención en el predio, se presentó una lista de doscientos dieciocho soldados desaparecidos, por lo que esta temática ya se estaba instalando como otra de las búsquedas de verdad y reclamo de responsabilidad hacia el Estado. Según las empleadas del Ente se pensó hacer ese día varias intervenciones como excusa para que las familias se encuentren y trabajen ese pasado común de manera colectiva, porque

son familias que han sido bastante dejadas de lado, entonces la idea era empezar a ayudar a las familias desde el Estado que somos, y hacernos cargo, aunque sea mínimamente, de homenajearlos, nos pareció que era importante. Hace rato que nuestro eje es buscar familias que no hayan trabajado tanto su historia (Adriana Lewi, comunicación personal, 2015)²⁶.

Igualmente, desde los propios excombatientes existe el esfuerzo de problematizar la temática, instalarla en la escena pública y trabajar en relación a las familias. A partir de una perspectiva artística, Bourriaud sostiene que

en el arte relacional se “exponen los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos humanos” (Bourriaud, 2008, p. 51).

Recordar en voz alta

La última dimensión a abordar es “la palabra en sus diferentes niveles”. La palabra oral y escrita apareció en tres momentos diferentes: primero desde la visualidad, cuando se colocó el nombre del detenido-desaparecido debajo de su rostro pegado en la pared. En segundo lugar, en los mensajes y discursos pronunciados por los familiares que participan de la actividad, en los que se recordaron pensamientos, anécdotas y reflexiones. Finalmente, la actividad terminó con el pronunciamiento de las palabras “30 000 detenidos-desaparecidos, presentes, ahora y siempre”.

Con respecto al nombre propio, Ludmila da Silva Catela (2001) sostiene que en nuestras sociedades la noción de persona se condensa en dos rasgos esenciales: un nombre y un rostro. Ambos aspectos son constitutivos de la intervención: las palabras le otorgan al evento una continuidad con distintos actos públicos, como marchas, homenajes y manifestaciones.

De la calle a la ESMA: trayectorias creativas al servicio de la memoria

En relación a otras prácticas anteriores, en esta instalación también se dio una síntesis de “matrices de representación de los desaparecidos” (Longoni, 2010) ya utilizadas en la histórica lucha por memoria, verdad y justicia: el escrache y las fotografías.

Longoni (2010) explica que las “políticas visuales dentro del movimiento de Derechos Humanos” incluyen a las creativas o performáticas, como fotografías, siluetas y escarches. Estos últimos, organizados por H.I.J.O.S. Capital entre 1996 y principios de 1997, consistían en manifestaciones y denuncias públicas en las casas de los represores, lugares de trabajo y ex CCD. Estas manifestaciones tenían una impronta carnavalesca, alegre y artística, ya que contaban con la colaboración de grupos de artistas como el GAC y Etcétera.

Tres de las empleadas que crearon la instalación “Presentes” son integrantes del GAC. Este grupo nació en 1997 por iniciativa de algunos estudiantes de la Escuela Pueyrredón, que salieron a hacer murales con guardapolvos blancos en apoyo al extendido paro docente que acompañaba a la Carpa Blanca²⁷ en la Plaza de Mayo. Luego, confluyó en la colaboración con la Agrupación H.I.J.O.S., el entonces recién nacido organismo que nuclea a

hijos de desaparecidos, exiliados y militantes. Desde 1998, el GAC generó la gráfica de los escraches:

son característicos sus carteles que subvierten el código vial, simulando ser una señal de tránsito habitual (por su forma, color, tipografía, para un espectador no advertido podrían incluso pasar desapercibidos) para señalar, por ejemplo, la proximidad de un centro clandestino de detención, los lugares de los que partían los llamados 'vuelos de la muerte' o el sitio en el que funcionó una maternidad clandestina (Longoni, 2009a, p. 10).

El GAC define sus producciones como "una forma específica de militancia, "un grupo de personas que trata de militar en política a través del arte. (...) se trata de 'crear un espacio en donde lo artístico y lo político formen parte de un mismo mecanismo de producción'" (GAC en Longoni, 2009a, p. 12). El GAC utiliza técnicas que apuestan a lo múltiple y lo efímero, mediante recursos gráficos como las cartografías "Aquí viven genocidas" (Carras, 2009).

Aquí observamos una continuidad en las personas que realizaron los proyectos y los materiales que utilizaron, por eso es posible comprender la impronta callejera, que se debe a que son las mismas personas quienes la realizan. El código de la calle le imprimió su estilo al sitio y transgredió los límites entre las distintas instituciones del predio, ya que estas intervenciones homogeneizaron, amalgamaron y tejieron una nueva trama desde la cual percibir el espacio.

A partir de estrategias visuales se propusieron otros recorridos para el espacio, y nuevas formas de pensar la materialidad física del lugar, en el que conviven distintos proyectos curatoriales y comunicacionales: el ECUNHI (gestionado por la Asociación Madres de Plaza de Mayo), la Casa de la Militancia (gestionado por la agrupación H.I.J.O.S) y la Casa Nuestros Hijos, la Vida y la Esperanza (de la Asociación Madres de Plaza de Mayo línea fundadora) desarrollan tareas formativas; la Casa por la Identidad de Abuelas, el CCMHC, el Museo-Sitio del Casino de Oficiales, el Museo Islas Malvinas y el edificio Cuatro Columnas realizan muestras informativas y artísticas sobre distintas temáticas; y el ANM, la Secretaría de Derechos Humanos y otras dependencias como Memoria Abierta, la Iniciativa Latinoamericana para la Identificación de Personas Desaparecidas del EAAF y el Instituto de Políticas públicas en Derechos Humanos del Mercosur efectúan trabajos administrativos y de archivo.

El uso de las fotografías de los desaparecidos remite a los históricos reclamos que llevan a cabo los organismos de derechos humanos desde 1977. Varios autores coinciden en señalar que estas se han convertido en íconos

indiscutibles de las luchas emprendidas por los organismos de derechos humanos (Langland, 2005; Sarlo 2002; Catela da Silva, 2001; entre otros).

Sarlo destaca que las fotos de las víctimas pasan a ser parte de un texto visual colectivo que ella llama “discurso iconográfico de la ausencia” (2002, p. 44). Son objetos que sirven para la recordación, el homenaje, el reclamo y la denuncia; en el ámbito público y privado. Los rostros de los desaparecidos se han convertido en un símbolo y en una forma de lucha de las Asociaciones de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo en las calles argentinas, pero también son objetos de devoción en el seno íntimo del hogar (Catela da Silva, 2009). Madres, hermanos e hijos les hablan a las fotografías, muchas veces sacan a la calle esa misma imagen en la lucha por la verdad, la justicia y la memoria.

Por eso, la intervención “Presentes” sintetizó a estas dos matrices y podría ser pensada como la contracara, la expresión positiva del escrache o la manifestación que antes mencionábamos: es una forma participativa de marcar el espacio pero organizada desde las instituciones que lo componen. El lugar se resignificó mediante los sentimientos de duelo y homenaje, en lugar de la bronca y la denuncia de los escraches.

Dentro de esta la intervención, el único caso referido al presente fue la instalación del retrato de Julio López²⁸ (ver fig. 7), único retrato de un desaparecido en democracia. Según las organizadoras, homenajearon a la familia durante uno de los aniversarios de su desaparición. “Son cosas que el Estado no ha tomado tanto y nosotros somos una patita muy pequeña del Estado, para la familia de Julio López que sea el Estado el que los invita para homenajear a su padre fue muy emotivo” (Adriana Lewi, comunicación personal, 2015), explicó Lewi. Y refirió que han querido realizar otras intervenciones sobre desaparecidos en democracia, por las fuerzas policiales o la trata de personas, pero el problema que encontraron fue cómo cambiar la representación, por eso estéticamente pensaron en hacerlo a color, para no confundir los registros visuales.

Justificaron la decisión de no retomar casos actuales de violencia institucional por un motivo técnico, no moral ni político. En las muestras no se evidenció un cuestionamiento al gobierno nacional, debido a las conexiones que tienen algunos organismos con el partido político que gobernaba en ese momento²⁹. Al ser consultadas por la inclusión de Julio López y no otros desaparecidos en democracia, las creadoras plantearon el eje de la intervención “Presentes” son los desaparecidos vinculados con la dictadura.

No obstante, por la cercanía temporal con lo sucedido puede pensárselo como un homenaje-escrache. Han elegido la misma imagen que se utiliza en las manifestaciones, en cada aniversario de su segunda desaparición. La

utilización de esta fotografía es ambigua. De acuerdo con Longoni (2009b), en la acción se sintetizan dos momentos del activismo artístico de Argentina: los escraches realizados por H.I.J.O.S desde mediados de la década de los 90 y las marchas en reclamo por la aparición con vida de Julio López, realizadas desde el año 2006 con una fuerte impronta artística.

Conclusiones

Para concluir, nos gustaría retomar las preguntas formuladas en la introducción que fueron un disparador para pensar la intervención "Presentes": ¿Cómo se concibe y apropia el espacio del predio de la ex ESMA a partir de este proyecto?, ¿cómo se pensó este dispositivo y cuál fue su proceso creativo?, ¿cómo influyeron las trayectorias previas de sus gestores en la forma de crear y pensar este dispositivo? y ¿cómo participaron los familiares de los desaparecidos: qué prácticas e interacciones con el espacio fueron posibilitadas?

En relación a la pregunta sobre la apropiación espacial de la ex ESMA, nos parece interesante recuperar las nociones de Marc Augé (1992) sobre "lugares" y "no lugares". Estos últimos están atravesados por las ideas de tránsito, circuito, anonimato e interpelación. Según Augé, "el espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud" (1992, p. 107). Si consideramos al predio como una pequeña ciudadela podremos ver que se dan estos recorridos, pasos y tránsitos de una institución a la otra, y antes de ser interpelado por los proyectos "Presentes" y "Memorias de vida y militancia", el visitante solo se topaba con cartelerías informativas.

Mediante estas instalaciones se logró pasar de la noción del "no lugar" hacia la del "lugar": comenzaron a transformarse en "espacios practicados" (Michel de Certeau, 1999), donde los familiares desarrollan actividades conmemorativas. En este sentido, tal como propone Nardi (2009), hay una "apropiación de lo público como gesto político frente al anonimato y las políticas sentidas como ajenas" (p. 22) por parte de los familiares y los organismos, a través de prácticas específicas ligadas al ritual de duelo u homenaje.

Por eso, la simbología y las características del ritual le dieron esta significación particular a los participantes, que la apropiación se dio desde un lugar personal y familiar ligada al duelo, la conmemoración y el homenaje a desaparecidos con nombre y apellido. A través de esta intervención, encontraron un lugar común donde confluyeron los temores, las angustias, las alegrías, las denuncias, los festejos y las conmemoraciones.

En este dispositivo se priorizó la idea del recuerdo como una política institucional para un grupo concreto, los familiares, por sobre una idea de

memoria como política comunicacional para el público en general. Pasado el momento del homenaje, la imagen quedó desprovista de un marco enunciativo para que los visitantes pudieran darle sentido. La imagen planteaba diferentes jerarquías, solo los familiares directos podían construir la foto del desaparecido; primaba así el vínculo sanguíneo. La intervención no construyó un contenido a ser transmitido, sino un acontecimiento colectivo, que dejó huellas en el espacio.

En relación a los procesos creativos, se reeditaron procedimientos y herramientas utilizadas por los hijos de desaparecidos: los “rompecabezas” y las técnicas del arte callejero, como la fotocopia y la producción en serie. A través de esta conjunción, “Presentes” sintetiza dos campos: las fotografías artísticas realizadas a partir de collages, reconstrucciones y montajes expuestas en museos y exposiciones³⁰, y los rostros de los desaparecidos de las pancartas utilizadas en las manifestaciones callejeras, en los recordatorios del diario *Página 12*, entre otros usos públicos³¹.

A la vez, en la intervención se dio otra confluencia: la de las trayectorias artísticas de las realizadoras, ahora empleadas en el Espacio para la Memoria. Eso generó una reedición de prácticas de las marchas y reclamos, y de lo artístico. Las producciones visuales respondieron a dos características: la continuidad entre quienes conservan y cuidan ese material (el álbum familiar) y quienes lo interrogan y manipulan artísticamente, para luego exponerlo (voces ahora legitimadas para abordarlos).

Las fotografías transitaron dos momentos y espacios: el familiar y en de los sitios de memoria que, además de construir nuevas narrativas sobre los desaparecidos, se asientan sobre la idea de intervención, apropiación y resignificación espacial del predio. En la calle las fotografías denunciaban, aquí son interpeladas por otros elementos (las flores y la palabra) y por prácticas performativas (como el armado participativo de la imagen, la colocación del nombre, y el uso de la palabra por parte de los familiares). Son así reactualizados sus usos en las paredes y en los escraches, son su contracara positiva, es decir, un homenaje.

Resta indagar respecto a aquello que las intervenciones suscitan en los visitantes y al modo en que pueden apropiarse del predio, a partir de este u otros dispositivos memoriales. También se podría reflexionar sobre la manera de transformar a la ex ESMA: de un “lugar de acontecimientos” a un “lugar de aprendizaje”. De acuerdo con las nociones propuestas por Dolff Bonekamper (2010):

un lugar de acontecimiento, a su vez, solo puede ser un lugar de memoria para los que estuvieron presentes, es decir, para los testigos. Para todos los

demás, es un lugar de aprendizaje, un lugar en el que se pueden adquirir saberes y conocimientos que a su vez se convertirán en recuerdos rodeados por las circunstancias emocionales y situacionales del aprendizaje (p. 27).

Entonces, una pregunta por abordar es sobre cómo la ESMA en tanto “lugar de acontecimientos” se convierte en “lugar de aprendizaje”, qué mediaciones, dispositivos y vehículos de la memoria se instalan en el predio en su reconversión a sitio de memoria y cómo se tensionan estas nociones en el marco de las políticas de memoria allí implementadas.

Figuras

Figura 1: Paredes del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (CCMHC). Octubre de 2012.



Fuente: foto de Florencia Larralde Armas.

Figura 2: Intervención “Presentes”. Edificio del Canal Encuentro. Octubre de 2015.



Fuente: foto de Florencia Larralde Armas.

Figura 3: 10 de septiembre de 2012. Intervención “Presentes”. Ex ESMA



Fuente: Área de Prensa. Ente.

Figura 4: 10 de septiembre de 2012. Intervención “Presentes”. Ex ESMA



Fuente: Área de Prensa. Ente.

**Figura 5: 19 de enero de 2015. Intervención “Presentes”:
homenaje a Jorge Omar Lazarte. Ex ESMA**



Fuente: Área de Prensa. Ente.

Figura 6: 10 de septiembre de 2012. Intervención Presentes. Ex ESMA



Fuente: Área de Prensa. Ente.

Figura 7: “Presentes”.



Fuente: foto de Florencia Larralde Armas.

Referencias

- Augé, M. (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre modernidad*. Buenos Aires: Editorial Gedisa.
- Alonso, R. (2003) "El afiche artístico en el espacio público". Ponencia presentada en *II Jornadas de Intercambios Artísticos. Lo visual y los Lenguajes Artísticos Hoy*. Buenos Aires. Dirección General de Museos.
- Bianciotti, M. C. & Ortecho, M. (2013). La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo. *Revista Tabula Rasa*, 19, 119-137.
- Blejmar, J. (2013). La Argentina en pedazos: los collages fotográficos de Lucila Quieto. En Blejmar, J.; Fortuny, N. y García, L. I. *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (pp. 173- 193). Buenos Aires: Editorial Librería.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Carras, R. (2009). *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. Buenos Aires: Editorial Tinta Limón.
- Da Silva Catela, L. (2001). *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Da Silva Catela, L. (2009). Pasados en conflictos. De memorias dominantes, subterráneas y denegadas. En E. Bohoslavsky, M. Franco, M. Iglesias, y D. Lvovich (dirs.) *Problemas de historia reciente del Cono Sur* (Pp.99-124). Buenos Aires: Prometeo-UNGS.
- De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Dolff Bonekämper, G. (2010). Topografías del recuerdo y colectivos de memoria. En P. Birle, V. Carnovale, E. Gryglewsk, y E. Schinder (Eds.) *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires* (pp. 23-36). Buenos Aires: Buenos Libros.
- Duran, V. (2013). Imágenes íntimas, heridas públicas. En J. Blejmar, N. Fortuny y L. I. García. *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (pp.157-172). Buenos Aires: Editorial Librería.
- Exposito, M., Vidal, A. & Vindel, J. (2012). Activismo artístico. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Catálogo de muestra. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Feld, C. (2013). Las capas memoriales del testimonio. Un análisis sobre los

- vínculos entre espacio y relatos testimoniales en el Casino de Oficiales de la ESMA. En A. Huffschmid, y V. Durán (Eds.), *Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudades en disputa* (pp. 335-365). Buenos Aires: Nueva Trilce.
- Fleury, B. y Walter, J. (2011). De los lugares de sufrimiento a su memoria. En B. Fleury y J. Walter (Comps.), *Memorias de la piedra. Ensayos en torno a lugares de detención y masacre* (pp. 24-33). Buenos Aires: Grancharoff Impresores.
- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: Editorial La Luminosa.
- García, L. I. (2011). *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*. Santiago de Chile: Colección Teoría, Universidad de Chile.
- Gatti, G. (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Editorial Prometeo.
- Haesbaert, R. (2013). Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad. *Revista Cultura y representaciones sociales*, 8 (15), 9-42.
- Halwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.
- Kosak, C. (ed.). (2012). *Tecnopolíticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Negra Editora.
- Langland, V. (2005). Fotografía y memoria. En E. Jelin, y A. Longoni (Comps.) *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión* (pp. 87-90). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Larralde Armas, F. (2012). Apuntes sobre la fotografía en el cine de los HIJOS. Un estudio sobre los films *Los Rubios*, M y Papá Iván. *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural* [En línea]. 11(6). Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=199&nro=11>
- Larralde Armas, F. (2017). *El predio: espacio y visualidad en el "Espacio para la Memoria y para la promoción y Defensa de los Derechos Humanos", ex ESMA (2004-2015)*. Tesis no publicada. Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata.
- Larralde Armas, F. (2018). *Relatar con luz: Usos de la fotografía del desaparecido en la construcción de narrativas de la memoria en el Museo de Arte y Memoria de la ciudad de La Plata (2002- 2012)*. La Plata: Edulp. Editorial de la Universidad de La Plata. En prensa.
- Lindón, A. (2007). Los imaginarios urbanos y el constructivismo geográfico: los hologramas espaciales. *Revista EURE*, 99, 31-46.
- Longoni, A. (2009a). *"(Con) texto(s) para el GAC"*. En R. Carras. *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC* (pp. 9-16). Buenos Aires: Editorial Tinta Limón.

- Longoni, A. (2009b). Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. *Errata*, 0, 16-35.
- Longoni, A. (2010). Arte y Política: Políticas visuales del movimiento de derechos humanos dese la última dictadura: fotos, siluetas y escra-ches. *Aletheia*, 1(1), 1-23.
- Longoni, A. & Bruzzone, F. (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Nardi, S. (2009). Las paredes de la memoria. Recuerdos, registros y reflejos de una sociedad. En S. Nardi et. al. *Los lugares de la memoria* (pp. 11-26). Buenos Aires: Editorial Madreselva.
- Sarlo, B. (2002). *Tiempo presente*. Buenos Aires: Siglo xxi.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas-UBA.
- Turner, V. (2002). La antropología del performance. En Geist (comp.) *Antropología del ritual* (pp. 103-144). México. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Notas

1. Una versión preliminar de este artículo fue presentada en las “III Jornadas de estudios de América Latina y el Caribe. América latina: escenarios en disputa”, bajo el título: “Rostros en la pared: prácticas rituales y apropiación del espacio en el predio de la Ex -ESMA”. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. 28, 29 y 30 de septiembre de 2016.
2. Comúnmente llamado “Espacio para la Memoria”, por eso a partir de aquí será mencionado bajo ese nombre.
3. Convenio firmado entre el Gobierno Nacional y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Publicado en el *Boletín Oficial* año cxii, número 30.368 del 25/03/2004 y ratificado por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires por medio de la ley 1.412 sancionada el 5/8/2004.
4. Tesis doctoral titulada: “El predio: espacio y visualidad en el ‘Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos, ex ESMA (2004-2015)’”. Defendida el 27 de junio de 2017. Financiada por el CONICET en el marco de una beca doctoral.
5. El objetivo primordial de esa muestra era exhibir los rostros de algunos desaparecidos para generar empatía o identificación de un potencial nieto que viera la muestra.
6. Analizada en Larralde Armas (2017).
7. Trabajadas en la tesis doctoral.
8. “Ente Público Espacio para la Memoria, la Promoción y la Defensa de los Derechos Humanos” es un órgano tripartito encargado de la definición y ejecución de las políticas de memoria y la refuncionalización de la totalidad del predio de la ESMA. Fue creado en el año 2007 luego del desalojo de la Armada del predio. Está integrado por un representante del Poder Ejecutivo Nacional (cuya representación fue delegada en la Coordinadora del Archivo Nacional de la Memoria), un representante del Poder Ejecutivo del Gobierno de la Ciudad (cuya representación fue delegada a la secretaria ejecutiva del Instituto Espacio para la Memoria) y un representante de un directorio integrado por referentes de organizaciones de DD. HH. Dicho directorio fue conformado por quince miembros, de los cuales catorce serían representantes de los organismos de derechos humanos: Asamblea Permanente por los Derechos Humanos –APDH–, Asociación Madres de Plaza de Mayo, Asociación Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora, Asociación Abuelas de Plaza de Mayo, Liga Argentina por los Derechos del Hombre (LADH), Servicio Paz y Justicia –SERPAJ–, Centro de Estudios Legales y Sociales –CELS–, Asociación de Ex Detenidos-Desaparecidos, Asociación Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, Agrupación Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio –H.I.J.O.S. –, Fundación Memoria Histórica y Social, el Movimiento Ecueménico de Derechos Humanos (MEDH), Buena Memoria, Herman@s y un representante elegido por el Consejo Asesor, integrado por los “ex detenidos-desaparecidos que voluntariamente se integren al mismo” (Art. n° 6 y n° 9).
9. El proyecto “Presentes” se realizó por primera vez en Trelew con motivo de inicio del juicio por la llamada Masacre de Trelew, el 10 de mayo de 2012. Para esa fecha viajaron miembros de la agrupación H.I.J.O.S. y de entre ellos algunos de los miembros del GAC. Esta intervención se realizó en el ex aeropuerto donde ahora funciona el Espacio para la Memoria. Ese mismo año también, en la ciudad de Buenos Aires, específicamente en la estación “Entre Ríos” del subte E, se hizo presente la intervención, cuando se la renombró “Estación Rodolfo Walsh” en motivo del día del periodista (7 de junio de 2012). En ese momento se armó una de las fotos emblemáticas del escritor en los escalones de la escalera de acceso al subte y en las paredes de la estación.
10. Sobre esto nos gustaría apelar a nuestros propios recuerdos y sensaciones al ver las imágenes: “Recuerdo haber asistido a las Jornadas de Memoria del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (CCMHC) la primera semana de octubre de 2012 y haberme encontrado con esas imágenes y no entender muy bien el sentido. Sobre una de las blancas paredes del centro cultural se veía el rostro de una niña que miraba de reojo hacia la derecha y sonreía;

a su costado un niño de la misma edad (unos 14 o 15 años) miraba de frente. El formato 4x4 de la foto y en blanco y negro me hicieron comprender que se trataba de personas desaparecidas. Me acerqué y leí el pequeño rótulo que acompañaba la imagen y que a poca distancia no se distinguía. Allí decía el nombre y apellido, detenido- desaparecido, la fecha y la edad. Esta información me provocó más preguntas que certezas: ¿Quiénes eran?, ¿habían desaparecido en la ESMA?, ¿Por qué eran tan jóvenes? y ¿por qué los habían dejado allí? La imagen sola, en el predio, desprovista de cualquier otro marco o dispositivo me causó sensación de angustia. ¿Pero por qué?, ¿por el vacío del predio?, ¿por saber que allí habían desaparecido personas?, ¿por el contraste entre la alegría en el rostro de la niña retratada y el silencio y vacío de ese lugar?” (Notas de campo 6/10/2012). Estas preguntas surgen de la perspectiva de visitante. Por eso, aunque no realizamos un estudio de recepción sobre estos dispositivos, una de las cuestiones a abordar en un sitio de memoria es para quién fueron pensados estos dispositivos.

11. Entrevista a Adriana Lewi. Realizada por la autora, el 6 de octubre de 2015.

12. Id. Ibid. Entrevista a Adriana Lewi.

13. Id. Ibid. Entrevista a Adriana Lewi.

14. Llamado “Rasterbator”.

15. Algunos autores llaman a estas técnicas, habituales en las prácticas del activismo artístico, “materialidad débil”, ya que poseen dos características: la primera “consecuencia de la habitual limitación de recursos con los que el activismo artístico opera” y la segunda “resultante del énfasis puesto en la producción inmaterial: relaciones, subjetivación, concienciación” (Expósito, Vidal, & Vindel, 2012, p. 50).

16. Durante la década de los ochenta, la serigrafía y la fotocopia cumplieron un importante papel en las acciones impulsadas por colectivos vinculados a los movimientos de derechos humanos en la Argentina. “Pensemos, por ejemplo, en el efecto generado por las pancartas llevadas por las Madres de Plaza de Mayo con fotografías ampliadas de los desaparecidos durante las marchas, o por las siluetas desplegadas en el espacio urbano de Buenos Aires, sobre aquellos transeúntes que se sintieron mirados por ellas” (Expósito et al., 2012), por ejemplo, en el Siluetazo. A la vez que en esa época se sumaron prácticas performativas de carácter teatral, como el colectivo rosarino Cucaño, el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) de Buenos Aires y Viajou Sem Passaporte de Sao Pablo.

17. Id. Ibid. Entrevista a Adriana Lewi.

18. Id. Ibid. Entrevista a Adriana Lewi.

19. Id. Ibid. Entrevista a Adriana Lewi.

20. Fortuny (2014), Blejmar (2013), Durán (2013), García (2011).

21. Larralde (2012, 2016).

22. Entrevista a Analía Fiorito. En “Homenaje a conscriptos detenidos desaparecidos”. Video institucional. Espacio Memoria. Publicado el 26 de junio de 2015. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=mqTuPcna_nc

23. Entrevista a Paula Donadio, en “Intervención Presentes”. Video institucional. Espacio Memoria. Publicado el 10 de septiembre de 2012. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NHG-F1rtgvc>

24. Para un análisis sobre el Río de la Plata como lugar de memoria ver Schindel (2006).

25. Programa que emite desde la radio Onda Latina, AM 1010.

26. Op.cit. Entrevista a Adriana Lewi.

27. El 2 de abril de 1997 la CTERA instala una Carpa Blanca frente al Congreso de la Nación para exigir una Ley de Financiamiento Educativo. La protesta estuvo allí durante tres años, con el objetivo de luchar contra las propuestas neoliberales del sistema educativo.

28. Jorge Julio López fue víctima de desaparición forzada durante la última dictadura cívico-militar argentina y confinado varios años en distintos centros clandestinos de detención. López sobrevivió a esta experiencia y, ya restaurada la democracia, se presentó como tes-

tigo en los Juicios por la Verdad abiertos en 1998. Luego de que el Congreso Nacional y la Corte Suprema anularan las leyes de impunidad, López declaró como víctima y testigo en el juicio por delitos de lesa humanidad en el que fue condenado a prisión perpetua el represor Miguel Etchecolatz. Poco después de declarar, y un día antes de que se dictara la sentencia condenatoria, el 18 de septiembre de 2006, Jorge Julio López desapareció sin que hasta el día de hoy existan noticias sobre qué le sucedió.

29. Analizado en Larralde Armas (2017).

30. Analizadas en Larralde Armas (2018) y Fortuny (2014).

31. Analizadas en Longoni y Bruzzone (2008), Longoni (2010), entre otros.

