

Andrea Díaz Mattei
Doutorando pela
Universidade de
Barcelona (UB)
andruidiaz@
hotmail.com

Los desaparecidos y la rematerialización significativa del cuerpo ausente: prácticas artísticas y activismo social en Argentina¹

The missing and absent significant body rematerialization: artistic practices and social activism in Argentina

Resumen: Este artículo revisa el concepto de cuerpo, materialidad y poder a través de las prácticas artísticas y el activismo social. Toma como punto de partida una acción pública realizada en Buenos Aires en 1983 en reclamo de las desapariciones forzadas de personas realizadas por el último régimen militar argentino, el *Siluetazo*, hasta llegar a sus consecuencias en la actualidad. Asimismo, retrospectivamente recorre procesos, conceptos y elaboraciones posibilitadas por las prácticas artísticas con incidencia social.

Palabras clave: cuerpo, materialización, poder, prácticas artístico-sociales, activismo.

Abstract: This article reviews the concept of body, materiality and power through artistic practices and social activism. It takes as its starting point a public action held in Buenos Aires in 1983 to demand forced people conducted by the last Argentine military regime, the *Siluetazo*, reaching consequences today disappearances. It also runs retrospectively processes, concepts and enabled working in artistic activities with social impact.

Keywords: body, materialization, power, artistic and social practices, activism

CONTEXTUALIZACIÓN

El terrorismo de estado y las consecuentes desapariciones forzadas de personas ocurridos en Argentina durante el último proceso militar –llevado a cabo entre marzo de 1976 y diciembre de 1983–, junto a las reivindicaciones sociales suscitadas por este hecho, acabó otorgando una prominente y singular entidad a la figura de los *desaparecidos*. Personas que, privadas de su libertad y sin posibilidad de conocer su paradero y destino, a raíz de su misma ausencia y arrebato, son reclamadas insistentemente por sus familiares, parejas y amigos. Este pertinaz llamamiento a las autoridades –que es a la vez activismo–, dio lugar al nacimiento de numerosos movimientos sociales y de defensa de los derechos humanos, en los cuales no faltó la involucración de artistas. La no aparición de estas personas, ni vivas ni muertas, y la reclamación constante por parte del movimiento de *Madres*² y de *Abuelas de Plaza de Mayo*³ va dando consistencia a un *cuerpo ausente*, que por ausente va ganando un simbolismo social inimaginado por las fuerzas del *Proceso de Reorganización Nacional*⁴, más conocido como la última dictadura militar argentina. El propio General Videla (jefe de la Junta Militar) fue constreñido a definir el vocablo *desaparecidos* en una entrevista para la televisión extranjera en el año 1979. No sin cinismo reflexionó para la audiencia local y foránea (puede verse el video):

¿Qué es un desaparecido? En cuanto éste como tal, es una incógnita el desaparecido. Si reapareciera tendría un tratamiento X, y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tendría un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está ni muerto ni vivo, está desaparecido. (VIDELA, 1979, tradução minha)⁵

[2] *Madres de Plaza de Mayo* es una asociación argentina que se formó durante el último gobierno militar (1976-1983) con el fin inicial de recuperar con vida a sus hijos detenidos desaparecidos. Más adelante fue identificar a los responsables de los crímenes de lesa humanidad y promover su enjuiciamiento. Posteriormente la agrupación intentó continuar con lo que ellas entendían como la lucha truncada de sus hijos, con su propia radio, universidad, café literario, plan de vivienda social, guardería infantil y programa de televisión. [3] *Abuelas de Plaza de Mayo* es otra organización de derechos humanos argentina formada en aquellos años, la cual tiene como finalidad localizar y restituir a sus legítimas familias todos los niños secuestrados-desaparecidos por

[1] Este artículo fue disertado en el "Seminario interdisciplinario CUERPO entre Materia y Poder" organizado por el grupo de investigación Arte, Globalización, Interculturalidad (AGI) de la Universitat de Barcelona, en el marco del programa Becas Posdoctorales Beatriu de Pinós, y con el apoyo de l'Institut Nacional d'Història de l'Art, París, Francia, el 26/02/2014

la última dictadura militar argentina. Asimismo, crear las condiciones para prevenir la comisión de ese delito y obtener el castigo correspondiente para todos los responsables. o

[4] *Proceso de Reorganización Nacional* es el nombre con el que se autodenominó la última dictadura militar argentina (24 de marzo de 1976) al 10 de diciembre de 1983).

[5] Puede verse el registro de la entrevista en <http://youtu.be/9MPZKG4Prog>. Recuperado el 21 de febrero de 2014.

[6] El decreto Noche y Niebla se puede consultar (en inglés) en <http://goo.gl/f3UUmu>. Sobre su reutilización por la dictadura argentina consultar (MATTAROLLO, 2010) disponible en <http://goo.gl/fsmG8Y>

[7] Recuperado el 21 de febrero de 2014 de <http://goo.gl/ucUzBT>

Como parte de su política de terrorismo de estado, la dictadura militar forjó un sistema de desaparición forzosa de personas inspirado en el Decreto *NN*, esto es el decreto *Noche y Niebla* (Decreto *Nacht und Nebel*) del nazismo del año 1941, diseñado para disuadir las manifestaciones y la resistencia popular⁶. El decreto decía lo siguiente:

Una intimidación efectiva y duradera solo se logra por penas de muerte o por medidas que mantengan a los familiares y a la población en la incertidumbre sobre la suerte del reo y por la misma razón, la entrega del cuerpo para su entierro en su lugar de origen, no es aconsejable, porque el lugar del entierro podrá ser utilizado para manifestaciones... A través de la diseminación de tal terror toda disposición de resistencia entre el pueblo, será eliminada.⁷

Sin embargo, para los familiares de los desaparecidos, el tiempo se paraliza ante la imposibilidad de efectuar un duelo, pues – en palabras de Sigmund Freud – la falta del “examen de realidad” (FREUD, 1915, 242, traducción minha) que demuestra que la persona amada ya no existe más, no es posible sin un cuerpo al que llorar, sin un cuerpo al que duelar. Y, paradójicamente, esta imposibilidad, sumada a la resistencia al olvido y al halo de esperanza de que los desaparecidos sigan con vida, va generando diversas respuestas: sentimientos y acciones sociales, políticas y artísticas que poco a poco alcanzaron una recepción más o menos amplia dentro de la sociedad argentina de aquel momento – e inclusive con repercusiones en el exterior. Podemos inferir que esos cuerpos ausentes, de alguna manera, cedieron su extensión y su individualidad para transformarse en un cuerpo político-social activo, disparador de acciones y narraciones, de otras narraciones que se enfrentan a un poder tirano y pretendidamente absoluto, negador de una ausencia cada vez más matérica.

El célebre escritor argentino Julio Cortázar en enero del año 1981 desde Francia, en el Coloquio de París se refirió a la situación de la desaparición de personas en Argentina, de manera casi profética con respecto a los acontecimientos que se sucedieron. En su discurso “Negación del Olvido” (CORTÁZAR, 1981, p.1, traducción minha)⁸ declaró que el escenario socio-político en Argentina y Latinoamérica era “la prolongación abominable de ese estado de cosas (...) que multiplica al infinito un panorama cotidiano lleno de siluetas crepusculares que nadie tiene la fuerza de sepultar definitivamente.” (FLORES, 2010, p., traducción minha)

Por casualidad o no, esta disertación antecede a la planificación de una de las prácticas artístico-políticas más recordadas de aquella época en Buenos Aires (y alrededores): el primer *Siluetazo*, realizado en la Plaza de Mayo de la ciudad de Buenos Aires el 21 de septiembre de 1983 durante la *III Marcha de la Resistencia* organizada por las Madres de Plaza de Mayo⁹.

1. EL SILUETAZO COMO ACTO INAUGURAL

La acción conocida como *Siluetazo* consistió en una intervención artística, política y social que tenía el fin de plasmar la presencia del cuerpo que no está. El proyecto preveía la realización de 30.000 siluetas humanas a escala natural con el objetivo de denunciar la desaparición masiva de personas, reclamar su aparición con vida y crear un hecho gráfico impactante (social y políticamente hablando) a través de su magnitud física y su desarrollo formal. De hecho, se trataba de un taller colectivo de producción de siluetas o “figuras humanas vacías de un cuerpo” a tamaño o escala natural sobre papel. Los manifestantes y participantes se acostaban sobre rollos desplegados de papel para que se rodeara su cuerpo con pintura. Luego, estas siluetas de papel eran pegadas en las paredes de los edificios emblemáticos de alrededor de la Plaza de Mayo “como forma de re-

[8] Puede leerse el manuscrito del discurso “Negación del Olvido” en <http://goo.gl/ouA4NZ>

[9] La *III Marcha de la Resistencia* fue organizada por las Madres de Plaza de Mayo, en una fecha de un simbolismo particular, ya que en ese día (21 de septiembre) en Argentina se festeja el día de la primavera, del estudiante y del enamorado con un picnic popular en todas las plazas y parques públicos.

presentar 'la presencia de la ausencia', la de los miles de detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar." (LONGONI y BRUZZONE, 2008, p.7, tradução minha)

La iniciativa de la *Siluetada* surge de la idea de tres artistas visuales, Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel¹⁰, los cuales a la vez se inspiraron en la obra de otro artista, el polaco Jerzy Skapski, quién había publicado en la revista *El Correo* de la Unesco en octubre de 1978 un cartel realizado en ocasión del genocidio nazi. Se trataba de veinticuatro hileras de diminutas siluetas de mujeres, hombres y niños, donde el texto rezaba así:

Cada día en Auschwitz morían 2.370 personas, justo el número de figuras que aquí se reproducen. El campo de concentración de Auschwitz funcionó durante 1.688 días, y ese es exactamente el número de ejemplares que se han impreso de este cartel. En total perecieron en el campo unos cuatro millones de seres humanos. (LONGONI y BRUZZONE, 2008, p.7, tradução minha)

Otro antecedente, menos cuantitativo y más conceptual, se origina en el exilio de latinoamericanos en Europa. La agrupación AIDA (Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Desaparición en el Mundo), fundada en París en 1979, realizó una serie de banderas y estandartes para usar en marchas y actos públicos en los que se graficaba a los desaparecidos como bustos sin rostro o grupos de siluetas. AIDA apoyaba desde el exterior la búsqueda de los detenidos-desaparecidos, denunciando los crímenes de *lesa humanidad* cometidos por el régimen militar en Argentina y Latinoamérica. Se puede ver una intervención en el espacio público en las calles de París recreada en la película del director de cine y político Pino Solanas, *El exilio de Gardel, Tangos* (1985).

Como se viene desarrollando en el presente escrito, el *Siluetazo*, en tanto acción colectiva artístico-política se convirtió en un contundente recurso visual público, el cual no sólo interviene en el espacio urbano sino que subsiste como representación simbólica (y psíquica) en el imaginario que tenemos acerca de los desaparecidos. Con esta potencia y contundencia, la acción rápidamente se independizó de sus creadores e impulsores, y su uso se expandió espontáneamente, tanto a otras partes de la ciudad como a otras ciudades del país. En este acontecimiento –y su repetición- parece ser que la posibilidad de darle visibilidad concreta –de hacer visible lo negado a ser visto-, y además cuantificar extensivamente la imagen de miles de cuerpos vacíos a tamaño natural, volviéndolos visibles (hombres, mujeres, embarazadas y niños), tuvo un efecto social tan potente que traspasó lo puramente simbólico, rematerializando unos cuerpos negados de materialidad. El efecto y poder de la imagen de cuerpo –su evidencia-, a la vez, produjo una subversión al poder de acallamiento que pretendía el régimen militar argentino, por cierto ya debilitado. Pues no se trataba solamente de una representación de cuerpos ausentes, sino, como refiere Susan Buck-Morss, se trataba de una imagen como evidencia, ya que “la *imagen-como-evidencia*, que recoge la intencionalidad del objeto, apunta a la prioridad del mundo material.” (BUCK-MORSS, 2005, p.151, tradução minha) Así, a partir de la teorización de Walter Benjamin sobre el significado de la imagen, podemos afirmar, “que [el significado de la imagen] ya no se entiende como una simple representación de la realidad, sino como la productora de una nueva realidad...A la imagen visual, como *película emanada* de los objetos, se le reconoce su propio *status*, así como su propia presencia material.” (BUCK-MORSS, 2005, p. 151, tradução minha)

A más *inri*, los voluntarios y transeúntes de la *III Marcha de la Resistencia* donaban o “ponían sus cuerpos” reales como moldes

[10] Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel y su concreción recibió aportes de las Madres, las Abuelas de Plaza de Mayo, otros organismos de derechos humanos, militantes políticos y activistas. De allí en más se convirtió en un contundente recurso visual público, cuyo uso se expandió espontáneamente. Véase *Op. Cit.*

para las siluetas, dotándolas de energía y presencia. Por lo tanto, el vacío de la silueta se llenaba de presencia, no sólo de aquella propia de la imagen, sino también de la acción vital de quienes la realizaban y (d)enunciaban, pues, en ese mismo acto de encarnación le concedían presencia, devolviéndole algo de corporeidad.

Si tomamos las siluetas como huella o signo de la representación de una ausencia, de un cuerpo que no está, podemos observar que el mismo vacío es testigo de una presencia, de una acción sobre la superficie de un cuerpo como impronta. Jean-Luc Nancy podría referirse al concepto de *Arealidad* del cuerpo (de área, en oposición a volumen) sostenida por la silueta. En efecto, Nancy en su libro *Corpus*, delimita al cuerpo en su *arealidad* como la potencia máxima de existir en la total extensión de su horizonte, como densidad misma del espaciamento. Así define el concepto:

“Arealidad” es una palabra envejecida, que significa la naturaleza o la propiedad de área. Por accidente, la palabra se presta también para sugerir una falta de realidad, o bien una realidad tenue, ligera, suspensa: la de la separación que localiza un cuerpo, o en un cuerpo. Poca realidad de “fondo”, en efecto, de la substancia, de la materia, o del sujeto. (NANCY, 2010, p.33, tradução minha)

Aquí radica el sustento de la potencia y consistencia de las figuras multiplicadas por el extenso número y tamaño natural, que da cuenta a la vez de la primacía e importancia de lo visual para nuestra cultura. De hecho, no tuvieron el mismo efecto las anteriores marchas de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo con las fotografías familiares o de foto carné de sus hijos y nietos. Ni tampoco tuvo el mismo impacto el número dicho o escrito en cifras (30.000) como lo obtuvo representado visualmente en su extensa arealidad. El impac-

to y alcance conseguido con la silueteada es completamente diferente. Ninguna silueta era igual a otra, todas diferentes y con signos distintivos, todos los detenidos-desaparecidos ahí representados en su diversidad y no como una abstracción cosificada de un sujeto/cuerpo abstracto. Este recurso artístico-formal se volvió estrictamente necesario para el alcance deseado y obtenido por los organizadores. Asimismo se tornó operativo, no sólo en aquel presente, sino con consecuencias hasta la actualidad, como veremos más adelante.

Consecuentemente, el *Siluetazo*, en tanto acto inaugural de una iniciativa político-cultural ciudadana, se convierte en referente de posteriores intervenciones y experiencias colectivas que marcan una idea política originada en la sociedad civil que exige justicia, sanción y memoria. Pues, el contorno de la silueta contiene un vacío que es llenado a partir de la organización colectiva que le da número y dimensión humana reales. Así la silueta deviene un signo gráfico que constituye un lazo simbólico, social y colectivo de una ciudadanía en búsqueda de la verdad. Es un vacío que nos mira e interpela, y al mismo tiempo instala una mirada colectiva. Se trata de una materialización mediante una silueta que representa y simboliza esa ausencia, lo cual da cuenta del cuerpo que, en su desvanecimiento material, cobra presencia simbólica y significativa, multiplicadora y de resistencia al poder. Una resistencia irreductible, contraria al efecto que el régimen militar suponía conseguir con su modalidad represiva y que además, en este caso, el poder no supo anticipar. Como afirma Judith Butler, haciendo referencia a Foucault, “La resistencia es presentada, por tanto, como efecto del poder, como parte del poder, como su autotransversión.” (BUTLER, 2001, p.106, tradução minha).

2. PARQUE DE LA MEMORIA – MONUMENTO A LAS VÍCTIMAS DEL TERRORISMO DE ESTADO

Como ya anticipáramos, la posibilidad de la visualización de aquel horror dejó como legado muchas acciones colectivas, tanto artísticas como sociales y jurídicas, que se fueron desplegando en los años subsiguientes ya en democracia (y desde diferentes partidos, gobiernos y orientaciones políticas). Haciendo una (re)lectura retrospectiva, podemos pensar el *Siluetazo* como un acto performativo que visibilizó un cuerpo (social/político) que, por su operación en el imaginario colectivo, facilitó una serie de deslizamientos que fueron posibilitando la concreción del duelo de esos cuerpos desaparecidos materializados estéticamente.

Tal es así que algunos años más adelante, con juicios y sentencias por delante, museos, acciones y exhibiciones efectuadas al respecto, un grupo de artistas, activistas y asociaciones de derechos humanos plantearon realizar el *Parque de la Memoria – Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado*¹¹ en la costanera norte de la ciudad autónoma de Buenos Aires (CABA), a las orillas del Río de la Plata. La idea principal fue la de homenajear a los desaparecidos y asesinados por la dictadura –a pesar de que algunas familias se oponían, pues no querían que se les victimizase. El objetivo con el que se realizó, escribe el artista Marcelo Brosky en la revista *Ramona*, fue el de “Contarlos, y crear un lugar donde las familias pudiesen ejercer su derecho al dolor y a la memoria.” (BROSKY, 2000, p.6, tradução mina). El lugar escogido tiene una carga simbólica y emotiva fuerte. El Río de la Plata es el que nos denomina, denomina una región, una música, un modo de hablar, una cultura particular. También es el río que fue testigo de los “vuelos de la muerte”, una práctica en la que arrojaban a los detenidos previamente narcotizados, al agua del mar o del río en pleno vuelo. Río que en una u otra orilla recogía y devolvía los cuerpos, como testimonio de la violencia de Estado. El Río de la Plata, sigue escribiendo Marcelo Brosky,

...fue el lugar que elegimos para hacer la propuesta de un Parque de esculturas para recordar a los que faltan, y de hacerlo a través del arte, buscando elaborar un discurso distinto, sensible y emotivo, que apuntase directo al corazón. Considerábamos que la denuncia narrativa, histórica, jurídica o periodística de los hechos había llegado a un límite en su capacidad de comunicación, se hacía repetitiva y hasta cierto punto inocua. Era necesario recordar de otra manera. (BROSKY, 2000, p.6, tradução minha)

Recordar de otra manera a través del arte público. El *Parque de la Memoria* se diseñó como un parque de esculturas –realizadas por artistas nacionales e internacionales- con un monumento que fue trazado como una especie de trauma, como una “herida abierta” en la tierra, el cual se compone de cuatro estelas de hormigón que contienen 30.000 placas de pórfido patagónico (piedra) de color gris, de las cuales cerca de 9.000 se encuentran grabadas con los nombres de hombres, mujeres y niños víctimas del terrorismo de Estado, y en el que se incluye el espacio para los nombres que faltan. También hay una sala de exposiciones para recordar a los ausentes por medio del arte: la sala PAYS (Presentes Ahora y Siempre) donde funciona un centro de información sobre las víctimas y la sala de exposición y actividades artísticas y culturales que abre la posibilidad de reflexionar críticamente sobre el Terrorismo de Estado y las marcas que aún hoy perduran y operan en la sociedad.

Como trauma que surge de la tierra para ser tramitado, el monumento con los nombres se completa con el sonido de los aviones descendiendo en aeroparque (un aeropuerto doméstico situado muy cerca de este emplazamiento) y una escultura sobre el Río de la Plata de la artista argentina Claudia Fontes, que representa a Pablo Míguez, joven estudiante desaparecido de 14 años. La escultura, en tamaño real, está ubicada en el río, a unos 70 metros de la costa, sobre

[11] <http://parquedelamemoria.org.ar/>

una plataforma flotante, de manera que el oleaje le permite un leve y natural balanceo. La emoción va en aumento. Y finalmente entramos a la sala de exposición PAYS (Presentes, Ahora y Siempre) donde en el invierno de 2013, se exhibió la muestra *Bill Viola: Punto de partida*. Esta consistía en siete obras muy conocidas del videoartista norteamericano Bill Viola (Nueva York, 1951): *The Messenger* (1996), *The Passing* (1991), *Acceptance* (2008), *Three Women* (2008), *Observance* (2002), *Surrender* (2001) y *Ancestors* (2012). La idea de la partida y el doloroso momento de la separación adviene inmediatamente en la oscura sala. El texto curatorial hace referencia a una ruptura que alude al linde que distingue el aquí del allá, el pasado del presente, la vida de la muerte y el estado del individuo, que en efecto atraviesan todos los trabajos aquí expuestos por el curador Marcello Dantas que contextualiza de forma conmovedora. Exhibidos en este espacio y contexto, ese límite de la condición humana frente a la tiranía del poder que pervive en los cuerpos que aparecen y desaparecen sin cesar, cobra una fuerza y relevancia que trasciende la experiencia singular de un determinado territorio y momento histórico. El juego de la desaparición y aparición, poco a poco, del cuerpo del hombre y de la mujer en el agua que se muestra en el díptico *Surrender*; la transición cíclica de la vida, el pasaje que va entre el nacimiento y la muerte en *The Passing*; o la reaparición lenta y progresiva de la sumergida figura humana en la videoinstalación de *The Messenger*; dan buena cuenta de ello y enfatizan la idea de una (re)elaboración y materialización de unas pérdidas *sine qua non*.

Una breve reflexión sobre el contexto expositivo de los diferentes trabajos artísticos se impone. Las mismas obras de Viola expuestas en otros espacios (por ejemplo en la Real academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, *En diálogo con obras clásicas*) no transmiten el mismo carácter que adquieren allí, ante el horizonte

infinito del Río de la Plata. El sentimiento y el sufrimiento vivido por las miles de personas eternizadas en las estelas del Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, tanto como por aquellas personas que las amaban “es una evidencia absurdamente fuerte de la idea de partida” (DANTAS, 2013, p., tradução mina), explica Marcello Dantas en una conferencia sobre la exposición. Cada obra muestra un diferente punto de vista sobre la ruptura entre lo que sucede en el inconsciente y en el plano de la percepción –que se contextualiza perfectamente en el Parque de la Memoria. El curador invitado afirma que “La historia de Latinoamérica está profundamente marcada por el dolor y por la violencia aplicada sobre el individuo. La historia del Parque de la Memoria es también la historia de los que sufrieron y partieron a causa de sus ideas.” (DANTAS, 2013, tradução minha).

De esta manera, la obra de Bill Viola –en la cual la partida está frecuentemente asociada a la vida y a la muerte, al encuentro o a la conexión entre lo consciente y lo inconsciente-, el enlace con el Parque de la Memoria se convierte en ese *Punto de Partida* desde la (re)presentación del dolor, la resurrección y el agua que multiplican su fuerza simbólica debido al contexto de exposición. Todo está aquí: lo visible se vuelve ineludible, pues sostiene una pérdida. Georges Didi-Huberman explica que cuando “la modalidad de lo visible deviene ineluctable [que no se puede luchar contra ella porque sostiene una pérdida] –es decir, condenada a una cuestión de *ser-* cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder. Todo está allí.” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p.17, tradução minha)

A MODO DE CONCLUSIÓN O LA FUNCIÓN SOCIAL DEL ARTE

Como se puede apreciar en este recorrido elíptico sobre las prácticas artísticas y el activismo social en Argentina, se evidencia la influencia de la función social del arte para elaborar una memoria colectiva, tra-

[12] Un ejemplo reciente de la independencia y eficacia de la acción es que a partir de la reciente desaparición forzada de los 43 estudiantes de Ayotzinapa en Iguala, México (26-09-2014) se han vuelto a organizar manifestaciones o “Siluetazos” que reclaman la aparición de los jóvenes y a la vez denuncian las ilegalidades del poder político. La convocatoria se ha realizado con el nombre de “Siluetazo, Acción Global por Ayotzinapa” desde Barcelona y se ha extendido a otras ciudades de España y países vecinos. Véase <http://goo.gl/oAHxnp> y <http://goo.gl/49rycr>

[13] Véase Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible: Estética y política* (Santiago de Chile, Lom Ediciones, 2009)

mitar y despejar ciertos traumas históricos. Un arte público y social que se independizó de sus autores o ideadores para recorrer un camino amplio y largo, donde sus efectos llegan hasta hoy en día. Pues, la intención artística de los autores de la intervención se difumina en la autonomía de la acción en pos de la práctica social. A cambio persiste otra de las intenciones de los tres artistas iniciadores de la Silueteada, la de operar en lo social y en lo político, en oposición al poder impuesto por la fuerza¹². Como define Jacques Rancière¹³ en *El Reparto de lo Sensible*, la esencia de lo político consiste en una interrupción de las reglas de repartición de la experiencia y en la intervención activa de los sujetos que normalmente no participan en la distribución de las coordenadas perceptivas comunitarias. Asimismo, esta acción modifica el campo de posibilidad estético-político, es decir, la repartición de lo sensible. La actividad político-estética vuelve visible lo invisible, vuelve audible lo inaudito. Pues, lo que caracteriza ese régimen estético no es la ruptura, en tanto contraste de lo nuevo con lo viejo, sino más bien un proceso reflexivo que implica una nueva relación con el pasado y la historia, así como una reinterpretación de lo que significa el arte y su función:

Este arte no es la instauración del mundo común a través de la singularidad absoluta de la forma, sino la redistribución de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto a ese entorno colectivo. (RANCIÈRE, 2005, p.15, tradução minha)

Las siluetas como “una huella que respira” se transformaron en un signo autónomo que representa a los desaparecidos bajo abusos del poder político. Por lo cual, este tipo de arte político con una enérgica función social no carente de disenso en su momento, irrumpió

en el espacio público y en el imaginario colectivo, dando visibilidad y materialidad a unos cuerpos arrancados de la escena familiar y social. Duelo colectivo¹⁴ que fue facilitado por las prácticas artísticas y activistas –sobre todo desde el *Siluetazo*- y permitió la transformación de los *desparecidos NN* (sigla que hace referencia a *Nomen Nescio*, en latín “nombre desconocido”, en inglés “No Name”) en seres inscriptos en la historia y en la memoria colectiva y artística de un país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROSKY, Marcelo. *Génesis y evolución de una idea*, **Revista de artes visuales Ramona**, Buenos Aires, núm. 9,10, págs. 6-7, diciembre 2000-marzo 2001. Versión electrónica disponible en <http://www.ramona.org.ar/files/r9y10.pdf>

BUCK-MORSS, Susan. *Estudios visuales e imaginación global*, BREA José Luis, **Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la Globalización**, Madrid, Akal, 2005, págs. 145-159

BUTLER, Judith. **Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción**, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001, 213 págs.

CORTÁZAR Julio. **Negación del olvido**, 1981. Original publicado por Diario Clarín en http://www.clarin.com/sociedad/Negacion-olvido-Julio-Cortazar_CLAFIL20130521_0004.pdf

DANTAS Marcello, **Bill Viola: Punto de partida**, MUVA (Museo Virtual de Arte) (08-08-2013). Recuperado el 25 de agosto de 2013 <http://arte.elpais.com.uy/bill-viola-punto-de-partida/#.VHhbh5OG9gA>

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Lo que vemos, lo que nos mira**, Buenos Aires, Manantial, 1997, 183 págs.

FLORES Adrián, **Faltaba la imagen del desaparecido**, Diario Página /12 (06-09-2010). Recuperado el 6 de febrero de 2014 <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-152664-2010-09-06.html>

FREUD, Sigmund. **Obras Completas, vol. XIV, Duelo y Melancolía (1917 [1915])**, 1ra. reimpresión de la 2da. edición, Buenos Aires, Amorrortu, 1988, 389 págs.

LONGONI Ana, y BRUZZONE Gustavo, eds., **El siluetazo**, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, 514 págs.

[14] Duelo comenzado con las reivindicaciones de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, continuado con la consecución de acciones, más el añadido del paso del tiempo.

MATTAROLLO Rodolfo. **"Noche y niebla" y otros escritos sobre derechos humanos**, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010, 288 págs.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**, 2da. edición, Madrid, Arena Libros, 2010, 101 págs.

RANCIÈRE, Jacques. **El reparto de lo sensible: Estética y política**, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 2009, 62 págs.

RANCIÈRE, Jacques. **Sobre políticas estéticas**, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005, 88 págs.

Siluetazo por Ayotzinapa Realizado en Barcelona por Espacio del Inmigrante Raval, Encuentro por Mex-Barcelona, L'Adhesiva Barcelona, Beatriz Marcos preciado y Macba (Museu d'art Contemporani de Barcelona). Recuperado el 25 de noviembre en <http://www.macba.cat/es/pei-siluetazo-ayotzinapa>

Siluetazo por Ayotzinapa: campaña realizada por jóvenes en barcelona. Recuperado el 25 de noviembre de 2014 en https://www.youtube.com/watch?v=Gu37h2e_LJ

VIDELA, Jorge Rafael. **Conferencia de prensa frente a un grupo de periodistas**, actualizado el 6 de mar. de 2010. Recuperado el 29 de enero de 2014 en <https://www.youtube.com/watch?v=gMPZKG4Prog>