

## El no-rostro representado: arte y política en la representación de los desaparecidos



### The represented non-face: art and politics in the representation of the disappeared

### O não-rosto representado: arte e política na representação dos desaparecidos

Liñares Adler, Constanza

 Constanza Liñares Adler

coni.li.adler@gmail.com

Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires, Argentina

#### REVCOM. Revista científica de la red de carreras de Comunicación Social

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN: 2451-7836

Periodicidad: Bianaual

núm. 12, e057, 2021

redcom.revcom@gmail.com

Recepción: 03 Octubre 2020

Aprobación: 14 Diciembre 2020

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/203/2032361009/index.html>

DOI: <https://doi.org/10.24215/24517836e057>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** La autora selecciona y analiza un corpus de imágenes que gira en torno a la representación de los detenidos-desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar que tuvo lugar en Argentina entre 1976 y 1983. Específicamente, se plantea la pregunta por el modo de representación de los rostros desconocidos, la iconografía construida en torno a ellos, y su implicancia política a lo largo de las últimas décadas. A estos fines, realiza un recorrido histórico que comienza con el primer “siluetazo”, llevado a cabo el 21 de septiembre de 1983, partiendo de las nociones de “política” y “reparto de lo sensible” desarrolladas por Jacques Rancière. Asimismo, retoma también el concepto de “acto de imagen” propuesto por Horst Bredekamp y la corriente artística futurista de principios del siglo pasado, para dar cuenta del potencial movilizador y la carga política que encierran estas imágenes.

**Palabras clave:** democracia, desaparecidos, iconografía política, memoria, siluetazo.

**Abstract:** The author selects and analyzes a corpus of images concerning the representation of the victims of the last military dictatorship in Argentina, which took place between 1976 and 1983. Specifically, she asks herself the question about how their unknown faces are represented, the iconography that surrounds them, and its political implications in the last decades. To this end, she traces a historical path that begins with the first “siluetazo”, on the 21st of september, 1983, starting from the notions of “politics” and “the distribution of the sensible” developed by Jacques Rancière. Furthermore, she revisits the concept of “image act” from Horst Bredekamp and the futuristic art movement of the twentieth century, with the aim of exposing the mobilizing potential and political charge these images hold.

**Keywords:** democracy, disappeared, political iconography, memory, silhouette.

**Resumo:** A autora seleciona e analisa um corpus de imagens sobre a representação das vítimas da última ditadura militar na Argentina, ocorrida entre 1976 e 1983. Especificamente, ela se questiona sobre como são representados seus rostos desconhecidos, a iconografia que a cerca eles, e suas implicações

políticas nas últimas décadas. Para tanto, traça um percurso histórico que se inicia com o primeiro “siluetazo”, em 21 de setembro de 1983, a partir das noções de “política” e “distribuição do sensível” desenvolvidas por Jacques Rancière. Além disso, ela revisita o conceito de “ato de imagem” de Horst Bredekamp e o movimento artístico futurista do século XX, com o objetivo de expor o potencial mobilizador e a carga política que essas imagens carregam.

**Palavras-chave:** democracia, desaparecidos, iconografia política, memória, silhueta.

Según Jacques Rancière (2009), aquello que él denomina “reparto de lo sensible” refiere a una dimensión política de la estética, a un “sistema de evidencias sensibles que permiten ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas [...] un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y partes exclusivas” (p. 9). Lo sensible, en tanto se relaciona con lo político y lo social, es susceptible de ser reconfigurado.

En este sentido, el autor reconoce dos “lógicas del ser-juntos humano” (Rancière, 1996, p. 43): el de la policía y el de la política. Este último, opuesto al primero, se define por su capacidad de incorporar a sectores que habían sido invisibilizados por el orden dominante. La política, en su propósito de lograr una mayor igualdad, viene justamente a producir un quiebre, una ruptura con aquello que había estado hasta ese momento configurado por la policía (término que ahora designa a la organización de poderes, distribución de los lugares y funciones, y los sistemas de legitimación de esta distribución).

Quienes se relacionan directamente con la política son los “sin-parte”, es decir, aquellos que estaban excluidos. Son precisamente ellos quienes pujan por hacer visible lo invisible, por cuestionar las lógicas policiales de distribución de lo sensible en favor de su emancipación. El sujeto político, por ende, es un sujeto constituido desde el disenso que tiene por objetivo instaurar un orden menos desigual y opresivo (Capasso, 2018).

El arte, por otro lado, también es político, en tanto tiene la capacidad de alterar ese reparto de lo sensible. Es decir, que puede representar una crítica a la distribución de lugares asignados por el orden policial. Desde este planteo, la reconfiguración del espacio material y simbólico sucede con la introducción disruptiva por parte de los artistas de una obra que cristaliza la contradicción entre las dos lógicas del ser-juntos humano. El poder político del disenso estético no reside en la temática que trata la obra, sino en esa reconfiguración de relaciones entre cuerpos, imágenes, espacios y lugares. Según Verónica Capasso (2018), “el arte crítico no sólo afirma una potencia igualitaria en tanto deconstruye jerarquías [...] sino que crea escenas de disenso, tejidos de lazos y relaciones que forman comunidad” (p. 230).

Partiendo desde esta perspectiva de lo político en relación con el arte, el presente trabajo se propone abordar una de las formas de representación de los desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar que tuvo lugar en nuestro país entre 1976 y 1983.

El Proceso de Reorganización Nacional liderado por las Fuerzas Armadas llevó adelante un plan sistemático de desaparición, tortura, y ejecución clandestina de miles de personas, a lo que se sumó la apropiación ilegal de niños nacidos en cautiverio, muchos de los cuales aún desconocen su verdadera identidad. El terrorismo de Estado en nuestro territorio se hallaba enmarcado en un contexto de extrema violencia regional en Latinoamérica, alentada por el Plan Cóndor, con el apoyo de Estados Unidos y muchos medios de comunicación.

Cabe preguntarse entonces, ¿de qué manera tuvieron lugar las acciones de arte político en tal contexto? ¿Cómo se modificó la distribución de lugares, cuerpos y espacios? ¿Cómo se lleva a cabo la representación de

aquellos cuyos rostros desconocemos? ¿Cómo articulamos arte y memoria? En la medida en que el reclamo bajo la consigna “¿Dónde están?” sigue vigente, ciertas imágenes parecen no verse afectadas por el paso del tiempo. Estas imágenes son las que representan la ausencia, treinta mil ausencias que se hacen presentes precisamente allí donde no están.

Las investigaciones acerca de la memoria colectiva y su rol social emergieron en las últimas décadas del siglo XX, luego de las experiencias sufridas en Europa bajo regímenes genocidas. De la misma manera, en América Latina se orientaron a estudiar estos procesos en relación a las dictaduras que gobernaron la región. Más precisamente en la Argentina, el tema ha sido exhaustivamente estudiado por muchas investigadoras e investigadores cuyas obras comprenden la materia prima de este trabajo. Entre ellos se destacan Ana Longoni y Ludmila da Silva Catela, quienes han hecho especial énfasis en los modos de representación de los desaparecidos y en lo que respecta a la memoria entendida como patrimonio colectivo. Entre estos modos de representación se destaca el estudio de imágenes que abarcan tanto lo fotográfico como lo artístico. “¿Cuáles son, entonces, las nuestras?, ¿con qué imágenes pensamos y representamos nuestro pasado reciente?” (Badenes, 2009, p. 2). La reflexión en torno a nuestra historia está siempre abierta, para ser recordada, repensada y representada.

La respuesta a la pregunta por la presencia de lo ausente nos lleva algunas décadas atrás, al 21 de septiembre de 1983, día de la III Marcha de la Resistencia convocada por Madres de Plaza de Mayo. Los artistas plásticos Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel habían propuesto realizar una obra en la que se abarcara el espacio que ocuparían 30 mil cuerpos, en el marco de una muestra convocada por la Fundación Esso. Tal proyecto no pudo realizarse, pero fue tomado por Madres y Abuelas de Plaza de Mayo para reclamar la aparición con vida de sus hijos y nietos. Así nació el “siluetazo” como vía de representación de la ausencia. La inspiración de sus ideólogos fue un afiche del polaco Jerzy Spassky, quien había dibujado allí una cantidad de figuras acorde con la cantidad de muertes que se producían cada día en Auschwitz.

A diferencia del plan original, Madres y Abuelas pidieron, por un lado, que las siluetas estuvieran erguidas para mostrar su vitalidad (la idea inicial había sido trazar sus contornos en el suelo), y por otro, que fueran anónimas, en tanto que aún no había una lista completa de las víctimas del Proceso. De esta manera, ese día en Plaza de Mayo miles de personas prestaron sus cuerpos a los desaparecidos. Alguien se acostaba en el suelo, otro dibujaba el contorno, y una ausencia se hacía presente en su representación. De esta forma, “la huella del cuerpo se convierte en la huella de dos cuerpos, del que prestó el cuerpo y del que no está” (Longoni, 2009, p. 10) [Imágenes 1 y 2]. Además de cuerpos adultos masculinos, se pidió también la realización de siluetas de niños y embarazadas (estas últimas de perfil sosteniendo un almohadón), con el fin de ilustrar la apropiación ilegal de los niños secuestrados, así como también aquellos nacidos en cautiverio. En cuestión de minutos, los artistas fueron prescindibles. La plaza parecía haberse convertido en un taller de arte a la intemperie.

El conflicto entre política y policía se hizo aún más evidente en cuanto las autoridades ordenaron a la fuerza policial retirar las siluetas. Un manifestante las pegaba, la policía las quitaba, y otro manifestante las volvía a colocar. Ambas partes supieron reconocer entonces el valor simbólico de la toma del espacio público mediante las siluetas, en tanto que cada una de ellas restituía el lugar de un cuerpo. Un verdadero acto de arte político tenía lugar frente a la Casa Rosada.

Este poner el cuerpo también tuvo lugar en la llamada Marcha de las Máscaras Blancas, realizada el 25 de abril de 1985 [Imagen 3]. En esta ocasión, los manifestantes se colocaban las máscaras para tomar el lugar de un desaparecido, y muchos se colgaban carteles con los datos de alguno de ellos. El mismo recurso había sido utilizado durante la Semana Mundial del detenido-desaparecido de 1982 en Suiza (Amigo Cerisola, 1995).

Este año, en ocasión del aniversario número 35 de la marcha, Hebe de Bonafini (2020), al recordar ese día, declaró:

Los desaparecidos no tienen rostro, porque nadie sabe quiénes son, dónde están, ni qué había pasado con ellos (...) aparecimos en la plaza, fue un golpe durísimo. La gente se quedaba, lloraba, lloraba como loca. Y hay fotos donde se ven las lágrimas por afuera de las máscaras.

Otro recurso que ha sido empleado para retratar la eterna pregunta por los detenidos-desaparecidos consiste en mostrar rostros fragmentados o “estandarizados”. Quien haya recorrido los pasillos de nuestra Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires probablemente se haya topado alguna vez con la Estación de la Memoria, ubicada en el pasillo con salida a la calle San José. Allí el protagonista es un mural de un par de metros de ancho, compuesto de una misma imagen multiplicada más de doscientas veces en la que se observan únicamente los ojos de un niño [Imagen 4]. En la parte superior de cada recuadro se lee un mismo reclamo: “devuelvan a los chicos”.

Se trata nada menos que de una fotografía de un niño que ha prestado aquí sus ojos a esos tantos otros que no podemos conocer. Quien pasa frente a ellos por primera vez se detiene imperiosamente, alentado por la sensación efectiva que esas miles de pupilas que parecieran multiplicarse infinitamente le han provocado. El niño es siempre el mismo, pero representa una identidad individual en cada fragmento que compone la totalidad del mural. Esas ausencias nos miran directamente a los ojos, nos interpelan, medio suplicando y medio reprochándonos que les devolvamos la mirada, que demos cuenta de su presencia. Haciendo referencia a Carlo Ginzburg (2001), es evidente que, cuando se trata de imágenes, los ojos tienen la capacidad de mirar muy directamente a cualquier persona a quien quieran ver.

Al igual que sucede con las siluetas, ese rostro reproducido actúa como un espejo en el que podemos reconocernos, un espejo convocado por la memoria colectiva que nos une con esos miles de otros sujetos sin rostro, sujetos a la historia, sujetos a la memoria.

La presencia de este mural en una facultad pública da cuenta de un acto político de toma del espacio, donde la mirada acusadora forma parte de una transformación del escenario urbano mediante aquello que da Silva Catela (2019) denomina “marcas de memorias” (p. 80).

Como condensación de ambas modalidades de representación encontramos una imagen bien conocida por los argentinos [Imagen 5]. Se trata nuevamente de una cuadrícula con fotos, que en este caso corresponden a rostros reales de desaparecidos, con una silueta en primer plano, en cuyo centro leemos “Nunca Más”.

Es necesario establecer aquí una breve distinción entre las dos modalidades más recurrentes de representación visual de los detenidos-desaparecidos. Por un lado, la utilización de fotografías, en ocasiones acompañadas de información sobre la persona en cuestión, busca dar entidad al sujeto negado por el Estado, demostrarle que existe, que tiene nombre, que tiene una familia que lo busca desesperadamente. En los comienzos de la dictadura, las madres de las víctimas llevaban consigo la imagen de sus hijos y recorrían las calles incesantemente esperando noticias acerca de su paradero. Poco tiempo después esas fotos pendían de sus cuellos y daban vueltas alrededor de Plaza de Mayo. La foto privada pasó a ser cosa pública.

Por otro lado, se hallan las siluetas, las máscaras, los rostros fragmentados, etc., que adquirieron protagonismo luego de ese primer siluetazo en septiembre de 1983. Esta segunda matriz se encarga de representar de manera global a todos los detenidos-desaparecidos que fueron víctimas de la dictadura genocida, buscando dar respuesta a la necesidad de conocer lo desconocido, de afirmar lo negado, de recuperar un espacio, de darle lugar, de prestarle el cuerpo a aquél cuya identidad le fue arrebatada.

Esta imagen es la única de la serie que muestra fotografías reales de las víctimas del Proceso. Conocido y desconocido se entrelazan aquí para poner al observador en primer plano y hacer extensiva su (nuestra) demanda: “A todos ellos los conocemos, pero quién sabe a cuántos otros no, podrías ser vos... gritemos juntos ‘Nunca más’”. El enfrentamiento al orden policial aquí es manifiesto y explícito.

El artista Ignacio Vexina (2005) tomó esta misma configuración estética visual y la llevó a la pintura. Aún más movilizador es ver en esta serie la inclusión del color rojo, rodeando a adultos y niños, cuyos nombres han sido borrados. A ello se suma el “N.N.”, en referencia a las tumbas pobladas de cuerpos sin identificar [Imágenes 6 y 7].

Vexina, cuya historia familiar se halla profundamente anclada al peso de una ausencia, eligió esta modalidad de representación, por un lado, “para representar como un juego macabro, la posibilidad casi fortuita de entrar en la larga lista de desaparecidos”, y por otro, por el hecho de que las imágenes “juegan en un

plano más simbólico, aglutinan, unifican, transforman esa ausencia en algo colectivo, son más como una bandera” (Vexina, comunicación personal, 30 de septiembre de 2020).

Retomemos brevemente la noción de “transformación a lo colectivo” para repensar el acto político. De manera similar a como sucede con las fotografías familiares de los desaparecidos, las obras de Vexina han atravesado un “tiempo de transmisión de memorias del ámbito doméstico al espacio público” (da Silva Catela, 2019, p. 80). Según da Silva Catela (2019) “allí donde se inscribe la política es en la búsqueda de un cuerpo que no está, una tumba que no pudo ser demarcada y visitada, una muerte inconclusa que no puede ser llorada, transitada, domesticada” (p. 47). En este caso se agrega lo que aquella búsqueda implica cuando se hace colectiva. Vexina tomó la decisión de compartir su historia para que sea apropiada por los demás, de hacer público aquello que pudo quedar reservado a la esfera privada, convirtiéndolo en una marca de memoria. Se trata entonces de ser consciente del potencial movilizador que estas imágenes encierran y su capacidad de constituir un acto político disruptivo del orden policial, de modificar el reparto de lo sensible.

Según los futuristas de principios del siglo pasado, el efecto deseado por el artista era hacer que el acontecimiento saliera de su facticidad puramente histórica y acentuara su cualidad de vivencia (Thomas, 2014). En la pintura de Carlo Carrà *Los funerales del anarquista Galli* de 1910-1911, por ejemplo, la intención del pintor fue excitar al espectador, transferirle la violencia de la acción mediante trazos dinámicos y colores brillantes. “Estas líneas de fuerza deben envolver y arrastrar al espectador, de manera que de cierto modo él mismo sea forzado a luchar con las figuras del cuadro” (Thomas, 2014, p. 6).

A pesar de que la profusión de imagen y color característica del futurismo no se halla aquí presente, sí se cumple el efecto de transferencia del espíritu de lucha al observador. Se mantiene la creación de una presencia vivida del acontecimiento. Sin embargo, lejos de representar movimientos inarmónicos y estridentes, las siluetas nos movilizan desde su quietud. El movimiento lo aporta quien las traslada por las calles y las hace marchar entre la multitud.

En la imagen se hace visible un reclamo, una cuenta pendiente que no podemos (ni debemos) olvidar jamás. Podría decirse, en términos de Horst Bredekamp (2014), que nos hallamos en presencia, y somos parte de, un acto de imagen. En efecto, se trata aquí de una fuerza que surge de la propia fuerza de la imagen en conjunción con la resonancia que tiene lugar en aquel que la percibe. Y sin embargo, la imagen no posee una fuerza intrínseca capaz de lograr su propósito independientemente del observador, mucho menos independientemente de sus condiciones históricas de producción. Remitiéndonos nuevamente al futurismo, el espectador “no estará al margen, sino que participará en la acción” (Thomas, 2014, p. 6).

Este ser sacudido, ser golpeado y movilizado por la obra de arte hecha bandera, no es otra cosa que una consecuencia de la modificación del reparto de lo sensible logrado gracias al acto político que irrumpe en el ordenamiento social policial, de la misma manera que las siluetas y los ojos del niño irrumpen en nuestros cuerpos. Gracias a este quiebre, los sin-parte toman su lugar y dan voz a los sin-voz. Para Rancière (2008) dar presencia a lo ausente constituye la matriz misma del arte político, en el que el artista ha de “poner en escena su ausencia; la ausencia de ciertas imágenes en la selección de las que interesa mostrar, según el criterio de los encargados de la difusión” (p. 71). De esta manera, la invención artística impone otra selección, opuesta a las imágenes de autoridad, que afirma una reestructuración de las relaciones entre la palabra y el silencio.

A partir de aquello se deduce que el propio artista, encargado de construir la imagen, no es ajeno al acontecimiento que su obra desencadena, sino todo lo contrario: al igual que Vexina, debe ser consciente de la ruptura que alienta desde su subjetividad, que va de la mano de un programa estético y político.

La efectividad comunicativa de estas imágenes no reside entonces en la imagen per se, sino que su poder se encuentra en la relación de esta imagen con sus fabricantes y observadores, todos ellos inscriptos en una memoria colectiva nacional. De ahí nace el acto político, la actividad política que “es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado [...] hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar” (Rancière, 1996, p. 45).



La visión de estas imágenes dista de ser inocua para quien comparte la memoria colectiva de la historia de nuestro país. En este sentido, sujeto y objeto conforman una unidad indivisible. En su conjunto, las imágenes que emplean este tipo de estrategias visuales encarnan la representación de un sistema del terror que borró su identidad y que aún tenemos presente, y lo seguirá estando en la medida en que no recuperemos aquello que nos fue brutalmente arrebatado.

Cada par de ojos, cada cuerpo sin rostro, se presenta rodeado de otros idénticos a él, pero se nos revela como un individuo, nos obliga a reconocer en cada uno de esos cuerpos una subjetividad. Estamos aquí frente a aquello que considero ser una no-presencia, entendiendo que “representación y presencia se relacionan con la noción de ausencia” (Ruiz Caballero, 2012, p. 37). Los sujetos representados en la imagen se harán presentes en la medida en que nosotros, como observadores, demos cuenta de esa presencia. Y es esa presencia en ausencia la que nos llega al alma, la que hurga en la herida y al mismo tiempo nos lleva a invadir las calles con alegría, sabiendo que todos ellos nos acompañan. Su no-presencia hace de su desaparición un momento eterno, una lucha eterna de un cuerpo colectivo al que le faltan piezas, un cuerpo con millones de rostros dispuestos a tomar el espacio público en calidad de sujetos políticos.

En este sentido un arte de la memoria, sería un arte de la presencia, en el límite de la representación, en lo impresentable, en la imposibilidad de asistir a la tragedia pero en la posibilidad de insinuarla, de recordarla, de exhibir la referencia, lo que fricciona (Ruiz Caballero, 2012, p. 4).

Hablar de no-presencia nos remite desafortunadamente a una frase de Videla (quizás la más perversa que haya pronunciado) que tuvo lugar en diciembre de 1979 durante una conferencia de prensa en la Casa Rosada. Cuando el periodista José Ignacio López le preguntó por los desaparecidos y los detenidos sin proceso, la respuesta que obtuvo del presidente de facto fue: “es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está... Ni muerto ni vivo, está desaparecido”. Podemos hablar entonces de la configuración visual representada en esta serie como un contra poder que logró dar un giro de 180 grados a ese suspenso intimidatorio. Aquello que antes era un arma policial se volvió ahora una encarnación de la lucha política por la memoria, la verdad y la justicia [Imagen 8].

Comprender la memoria sobre los cuerpos desaparecidos es poner en evidencia la génesis de la violencia. Los cuerpos como objeto de inscripción de la violencia, pero sobre todo de huella y marca de aquellos que deben ser excluidos del espacio simbólico y real de la nación, ha sido, todos sabemos, una constante más que una excepción (da Silva Catela, 2019, p. 39).

Hasta aquí hemos revisado una iconografía política surgida de la necesidad de representar lo ausente, estrechamente relacionada con un vínculo solidario que une al observador con lo representado, y que en muchas ocasiones es incluso partícipe de su génesis. Este último fenómeno es denominado por Ana Longoni (2009) “encimamiento entre lector y desaparecido” (p. 6). En estas relaciones entre historia y política e historia y arte, los sujetos políticos prestan sus cuerpos para personificar a un desaparecido, para presentificar su ausencia, al menos por un rato, en un acto simbólico en el cual esa no-presencia les atraviesa la carne.

Es interesante reconocer la paradoja conflictiva que representa la figura de la silueta como elemento de emancipación política, dado que el contorno de cuerpos se halla usualmente relacionado con el lugar que ocupan los cadáveres en una escena del crimen. Este tipo de representación política actúa como una toma estética que reconfigura espacios y lugares, que da cuerpo a los sin-cuerpo y parte a los sin-parte. El éxito que demostró esta configuración estética visual hace casi cuarenta años determinó su posterior pervivencia a la hora de representar a las víctimas del Proceso.

Desde ese primer siluetazo realizado a fines de la dictadura, la utilización de siluetas anónimas desprovistas de rostros se volvió una estrategia visual recurrente del arte político a la hora de plasmar el reclamo por los detenidos-desaparecidos. Según Christian Joschke (2012), “los mecanismos políticos que están en juego en ciertas imágenes pueden provocar efectos similares en contextos políticos diferentes” (p. 4). En efecto, hasta el día de hoy nos encontramos en las marchas con miles de afiches y carteles que contienen siluetas e ilustran la misma falta desde hace treinta años [Imagen 9]. La silueta está ahí afuera, el reclamo sigue vigente. Allí

donde hay representación no hay ausencia, allí donde hay disenso hay política. Treinta mil presentes, ahora y siempre.



IMAGEN 1

“Niña realizando silueta”

Fotógrafo: Eduardo Gil (Archivo Hasenberg-Quaretti)



IMAGEN 2

“Manifestantes realizan siluetas”

Fotógrafo: Eduardo Gil (Archivo Hasenberg-Quaretti)





IMAGEN 3  
“Marcha de las máscaras”  
Fotógrafo: Roberto Pera (Archivo Roberto Amigo)



IMAGEN 4  
Estación de la Memoria, Facultad de Ciencias Sociales, UBA

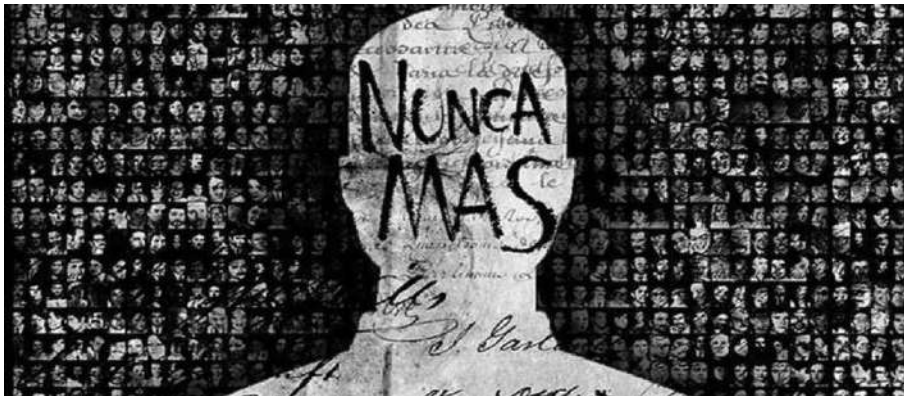


IMAGEN 5  
"Nunca Más"



IMAGEN 6  
Ignacio Vexina, serie "Desaparecidos"





IMAGEN 7  
Ignacio Vexina, serie “Desaparecidos”



IMAGEN 8  
Graffiti



IMAGEN 9

Sin título

Fotógrafo: Pablo Cuarterolo

## REFERENCIAS

- Amigo Cerisola, R. (1995). Aparición con vida. Las siluetas de los detenidos desaparecidos. *Razón y Revolución*, (1).
- Badenes, D. (2009). Imagen y memoria en Argentina: incipientes reflexiones sobre un campo problemático. *Question/Cuestión*, 1(24). Recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/841>
- Bredenkamp, H. (2014). Acto de imagen: tradición, horizonte, filosofía [Trad. Felisa Santos]. En S. Marienberg y J. Trabant (Eds.), *Bildakt at the Warburg Institute, Actus et Imago* (pp. 3-32). Berlín, Alemania: De Gruyter. Recuperado de <https://www.interdisciplinary-laboratory.hu-berlin.de/de/content/bildakt-warburginstitute/>
- Capasso, V. (2018). Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière. *Estudios de Filosofía*, (58), 215-235. <https://doi.org/10.17533/udea.ef.n58a10>
- De Bonafini, H. (abril 2020) 25 de abril 1985 - Marcha de las Máscaras - Madres de Plaza de Mayo [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=N64abynUm6c>
- Ginzburg, C. (2001). Tu país te necesita: un estudio de caso de iconografía política [Trad. de Felisa Santos]. *History Workshop Journal*, (52), 1-22.
- Joschke, C. (2012). ¿Para qué sirve la iconografía política? *Perspective*, (1), 187-192.
- Longoni, A. (2009). Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. *Aletheia*, 1(1). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/69047>
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2008). El teatro de imágenes. En A. Jaar, *La política de las imágenes*. Santiago de Chile, Chile: Metales Pesados.
- Ruiz Caballero, J. (2012). *Ser el cuerpo del otro: ausencia y representación* [Ebook]. Recuperado de [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6\\_seminario/mesa\\_04/ruiz\\_mesa\\_4.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6_seminario/mesa_04/ruiz_mesa_4.pdf)
- Silva Catela, L. da (2019). Humanidades, un lugar contra el olvido. Etnografía sobre la tradición de las marcas de la memoria y la revolución de las palabras en La Plata-Argentina. *Kamchatka*, (13), 79-95. <https://doi.org/10.7203/KAM.13.12412>
- Thomas, K. (2014). Insurrección de la pintura. El acontecimiento como choque sinestésico en *Los funerales del anarquista Galli*, de Carlo Carrá. En U. Fleckner (Ed.), *Bilder machen Geschichte Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst* (Studien aus dem Warburg-Haus, Band 13) [Las imágenes hacen historia.

Acontecimientos históricos en la memoria del arte (Estudios de la Casa Warburg, Volumen 13)] (pp. 293-304).  
Berlín, Alemania: Walter de Gruyter.

Vexina, I. (2005). *Desaparecidos* [Ilustraciones]. Recuperadas de <https://www.artelista.com/obra/9286558440339631-desaparecidosseriesdesaparecidos.html>

## FOTOGRAFÍAS

Cuarterolo, P. (2019) *Sin título* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.perfil.com/noticias/sociedad/fotos-marcha-a-plaza-de-mayo-por-24-de-marzo.phtml#lg=1&slide=15>

Gil, E. (1983). *Manifestantes realizan siluetas / Niña realizando silueta* [Fotografías]. Recuperado de [http://www.archivosenuso.org/ddhh/cronologico#1983=&viewer=/viewer/849%3Fas\\_overlay%3Dtrue&js=](http://www.archivosenuso.org/ddhh/cronologico#1983=&viewer=/viewer/849%3Fas_overlay%3Dtrue&js=)

Pera, R. (1985). *Marcha de las máscaras* [Fotografía]. Recuperada de [http://www.archivosenuso.org/ddhh/cronologico#1985=&viewer=/viewer/440%3Fas\\_overlay%3Dtrue&js=](http://www.archivosenuso.org/ddhh/cronologico#1985=&viewer=/viewer/440%3Fas_overlay%3Dtrue&js=)