



Otros Logos
REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad.
Universidad Nacional del Comahue
ISSN 1853-4457

1976-2016. 40 años: desafíos en presente

María José Melendo*

Resumen:

El objetivo del presente trabajo es desplegar una mirada crítica sobre las distintas poéticas que a lo largo de estos años conmemoraron nuestro pasado reciente dictatorial desde expresiones artísticas; en este sentido, se plantea un enfoque retrospectivo que permita identificar el contexto de emergencia de tales poéticas a la vez que el impacto que estas tienen o tuvieron en el medio en el que fueron emplazadas.

Tal análisis será puesto en diálogo con una selección de manifestaciones artísticas contemporáneas que instalan poéticas contramonumentales que recuperan la dimensión presente de ese pasado, el cual, *literalmente*, no deja de pasar. A este respecto, se hará referencia a la desaparición de Julio López y a la búsqueda de los nietos que abuelas lleva a cabo desde hace décadas, en la medida en que ponen de manifiesto la presencia de dicho pasado.

Palabras claves: Memoria, Arte, Pasado reciente argentino.

* Licenciada en Filosofía (UBA) y Doctora en Filosofía (UBA). Docente e Investigadora en la Universidad Nacional del Comahue y en la Universidad Nacional de Río Negro. Sus publicaciones e investigaciones versan sobre el pensamiento filosófico y su relación con el arte contemporáneo, el presente y la memoria.

Abstract:

The aim of this paper is to display a critical look at the different poetics that throughout these years commemorated our recent dictatorial past from artistic expressions; in this sense, a retrospective approach is proposed that allows to identify the emergency context of such poetics. This analysis will be put in dialogue with a selection of contemporary artistic manifestations that install countermonumental poetics that recover the present dimension of that past, which, literally, does not stop happening. Thus, reference will be made to the disappearance of Julio López ten years ago and the search for the grandchildren that “Abuelas de Plaza de Mayo” have been carrying out for decades.

Keywords: Memory, Art, Dictatorial Argentine past.

El objetivo de este trabajo¹ es desplegar una mirada crítica sobre una selección de manifestaciones artísticas contemporáneas que instalan poéticas contramonumentales que recuperan la dimensión presente de nuestro pasado reciente dictatorial en un contexto particular, ya que el escenario político hoy es otro y también, porque este año se cumplieron 40 años de aquel 24 de marzo de 1976 en que se instaló la última dictadura militar en nuestro país que dejó un saldo de 30.000 desaparecidos y dimensiones inéditas de terrorismo de Estado.

40 años después, dicho pasado *literalmente* no deja de pasar si tenemos en cuenta los avatares que giran en torno a su memoria: la restitución de centros clandestinos y de otros lugares de memoria, la apertura de los juicios, y fundamentalmente la búsqueda de los nietos que abuelas lleva a cabo desde hace décadas así como la ausencia presente de Julio López²: este año se cumplen diez años de su desaparición.

Desde el restablecimiento de la democracia, distintas poéticas se han planteado para mantener presente el pasado y esta diversidad estuvo de algún modo estructurada de acuerdo a las circunstancias políticas que fueron condicionantes de las estrategias con las

¹ Las ideas centrales del presente escrito fueron inicialmente tematizadas en la comunicación presentada en las Terceras Jornadas de Discusión de avances de investigación. “Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina”, que tuvieron lugar entre el 21 al 23 de Marzo de 2016 en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires.

² Durante la última dictadura Jorge Julio López estuvo detenido en un centro clandestino de detención y luego liberado. Tras sus declaraciones que condenaron a prisión perpetua a Miguel Etchecolatz, Jefe de Policía de la provincia de Buenos Aires durante la dictadura, acusado de numerosos delitos de lesa humanidad (homicidios, torturas, privaciones ilegítimas de la libertad). López desapareció el 18 de septiembre del año 2006, poco después de brindar testimonio y hasta el día de hoy no existen noticias sobre su paradero.

que hacer frente a tales coyunturas; esto explica el rol siempre activo y movilizado de los organismos de Derechos humanos y la participación del arte en estos reclamos que tenían que ver con denunciar situaciones de impunidad vigentes en nuestro país.

Con el término “poéticas” hago referencia a los recursos, a las retóricas puestas en acto con intención –en este caso– de poner en presente el pasado; la deliberada utilización del término en plural da cuenta de la centralidad conferida a los procesos, a los modos de hacer que acontecen en el escenario contemporáneo y a la urgencia por encontrar claves teóricas con las que atender a tal multiplicidad.

Si bien es posible sostener y plantear otros modos en lo que tiene que ver con las poéticas remarcables a propósito de nuestro pasado reciente, destaco poéticas que interpelan lo monumental a la vez que lo tematizan con recursos contramonumentales; poéticas en las que prevalece la ausencia y el vacío, para dar cuenta de la dimensión material de los desaparecidos desde retóricas que acentúen esa ausencia presente. Asimismo, también se encuentran poéticas que considero vinculadas a la acción, rasgo decisivo de muchas de las poéticas propuestas en relación con nuestro pasado reciente. La resistencia ocupó un lugar protagónico y las poéticas de la acción dan cuenta por un lado, de la combinación entre estéticas y políticas de memoria, y por otro lado la acción supone procesos, iniciativas que se plantean con la participación activa de sus destinatarios y ponen de manifiesto en muchos casos la indiscernibilidad entre lo artístico y lo político, ya que se trata de acciones híbridas.

Esta selección es *ad hoc* y cristaliza criterios subjetivos que dan cuenta de la mirada aquí propuesta en relación con la cartografía de manifestaciones, gestos, intervenciones propuestos. Lo que todos comparten es que impugnan los mecanismos tradicionales y plantean la memoria como algo en permanente construcción y reconfiguración.

A 40 años del golpe de Estado, todo aniversario instala cuestiones trascendentales referidas a cómo recordar, a qué recursos actualizan el pasado, a cómo transmitir lo ocurrido a las generaciones que no tuvieron contacto con el acontecimiento, a cómo mantener vivo el reclamo, que recaen en la reflexión sobre los *modos*, esto es: las poéticas que permitan volver visible ese pasado.

También, el paso de los años cristaliza los avatares de ciertas formas de memoria y exhibe si acaso en el presente siguen siendo persuasivas, como ocurre con el Parque de la Memoria ubicado a orillas del Río de La Plata en Buenos Aires dado que lleva años desde su inauguración.

El presente es lo que marca una dirección, por lo que este trabajo se ocupará de reflexionar sobre ciertas formas artísticas de memoria y sus derivas. A continuación, haremos referencia a una serie de manifestaciones artísticas que remiten a la acción, al vacío y la ausencia, a lo contramonumental en el espacio público por considerarlo un soporte de mucha densidad simbólica en lo que tiene que ver nuestro pasado reciente. La atención inicialmente está puesta en Buenos Aires dado que allí se concentran múltiples y diversos espacios de memoria, pero es nuestro interés prestar atención a lo que ocurre en otros escenarios, por lo que seleccionamos dos experiencias en Córdoba y Allen (Río Negro) desde nuestra intención de descentralizar también las miradas en torno a la memoria de dicho pasado y poner a consideración manifestaciones en un caso vinculadas con la ausencia y la acción, y en otro caso con lo contramonumental y la ausencia presente que se plantean en otras latitudes de nuestro vasto país.

Poéticas de la acción: entre el escrache y la conmemoración

Como ya fue señalado, las poéticas de la acción vinculadas con la resistencia³ han jugado un rol central en situaciones coyunturales de nuestra historia reciente. A este respecto, se

³ Cabe destacar que también hay poéticas de acción que no plantean la resistencia como su objetivo sino la conmemoración y remiten a la acción por requerir de un destinatario comprometido con el gesto que participe activamente de él y al igual que ocurre con las acciones artísticas que se funden con lo político, aquí se plantea la indiscernibilidad entre lo artístico y lo conmemorativo. Así, iniciativas como la de las baldosas promovidas por los barrios para la conmemoración de los desaparecidos o el proyecto de Memoria Abierta *Vestigios* exponen la disolución de la especificidad del arte y de sus fronteras para destacar que en la conmemoración interviene el arte como modo de hacer memoria. En el caso de las baldosas las comisiones para planearlas y construirlas se conformaron a partir de la existencia de las “Asambleas Barriales” surgidas al calor de los hechos acontecidos en el final de 2001 y principios de 2002, y de la comunidad de las asambleas y otros espacios de participación popular (colectivos culturales, partidos políticos, comisiones internas sindicales, centros de estudiantes, etc.). Dichas agrupaciones buscaban rescatar las historias de vida de los militantes populares con el objetivo de desandar el camino del olvido. En relación con el deseo de enaltecer una forma de memoria efímera, siempre en construcción, anclada no sólo al pasado sino al presente y al futuro, a proyectos que involucran acciones colectivas y que se despliegan en el presente y continúan en el futuro; a instancias de recuerdo híbridas, que problematizan los límites entre lo que es considerado arte y lo que no, quiero destacar la iniciativa de Memoria Abierta propuesta en el 2010, en su sitio web (www.memoriaabierta.org.ar). *Vestigios. Un ensayo de transmisión a través de los objetos* es una iniciativa realizada con el fin de aumentar el nivel de información y conciencia social sobre el Terrorismo de Estado; busca explorar la capacidad que tienen los objetos para establecer relaciones entre pasado y presente de manera que puedan ser utilizados como vehículos para la transmisión de la memoria y que, al mismo tiempo, promuevan el debate y la reflexión. También la intervención llevada a cabo por Gabriel Orge en Córdoba apareciendo el rostro de Julio López que aquí se analizará puede leerse como una acción efímera que evoca una ausencia presente.

hace hincapié en un espacio emblemático como es la Plaza de Mayo en Buenos Aires, en tanto espacio público y escenario de referencia de este tipo de acciones. En este sentido resulta emblemática la apropiación de la Plaza de Mayo, el uso que las madres le asignaron desde el 30 de abril de 1977 los jueves a las 15:30⁴. Estas, produjeron nuevos significados en torno a la Pirámide que evidencian el hecho de que la ciudad atesora múltiples memorias; la acción que llevan a cabo deviene lo que Estela Schindel denomina “monumentos caminantes” (Schindel, 2006) “Estas prácticas a diferencia de un monumento no cristalizan la memoria en un objeto sino que la recrean cada vez, en la acción misma de los participantes” (Schindel, 2006: 65) y suscitan la memoria como algo cotidiano.

Cabe destacar ciertos hitos que marcaron la movilización y organización de los organismos de Derechos Humanos (Jelin, 2010). Algunos de esos hitos fueron la promulgación de la ley de Punto Final en 1986, la ley de Obediencia Debida en 1987, los indultos de Menem, la declaración en 1995 de Adolfo Scilingo sobre los llamados “vuelos de la muerte”; a su vez, el surgimiento a mediados de los noventa de H.I.J.O.S así como el aniversario en 1996 de los 20 años del golpe⁵, la decisión durante el gobierno de Kirchner de expropiar la ESMA en 2004, sucesos que impactaron al interior de los organismos y en sus prácticas.

Así, se mencionan los escraches promovidos por H.I.J.O.S⁶ a fines de los noventa bajo el lema “Si no hay justicia, hay escrache” que acompañó las acciones performáticas que la agrupación llevó a cabo junto a colectivos de arte para señalar situaciones de impunidad que se dieron por esos años. Los colectivos de arte que surgieron en nuestro país a lo largo de los años ‘90 asumieron estos reclamos en sus propuestas e intentaron hacer suyas las consignas vanguardistas para provocar un gesto estético-político. Así, Grupo de Arte Callejero (GAC), Etcétera (hoy renombrado Internacional Errorista), En trámite (Rosario), Costuras urbanas (Córdoba), Escombros (La Plata), entre otros, niegan la

⁴ Las rondas giraron silenciosamente en torno a la Pirámide los jueves a la tarde, el día fijado por el Ministerio del Interior para la presentación de pedidos de información sobre las personas desaparecidas.

⁵ Véase el análisis que propone Ludmila Da Silva Catela *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos* (2001), donde señala la marcha de 1996 como emblemática por cumplirse los 20 años del golpe, fecha que generó un fervor de homenajes en distintas instituciones.

⁶ Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S) es una agrupación que surgió en 1995 que agrupa a los hijos de detenidos-desaparecidos durante el golpe de Estado; dicha agrupación surgió cuando los hijos ya adultos mayores de edad a finales de los noventa decidieron luchar por los ideales de sus padres, exigir justicia, y repudiar medidas legales que impedían el castigo de los culpables, lo que explica el lema: “si no hay justicia, hay escrache”.

creación individual, buscan intercambios horizontales y a través del impacto y del *shock* de los mecanismos disruptivos utilizados persiguen la participación espontánea del transeúnte, por tratarse de acciones desplegadas en el espacio público. Como sostiene Ana Longoni en relación con la emergencia de estos colectivos “lo que los une en su absoluta diversidad no es sólo su intervención en los procesos sociales sino también su modalidad de organización y producción horizontales” (Longoni, 2005: 44), la autoría colectiva y el borramiento de la figura del artista individual, de su estilo y nombre propio. Estas transformaciones implican que lo que se pretende con la acción estética no es meramente el despliegue de procedimientos de acuerdo a una intención, sino producir una experiencia colectiva que termina por constituir el gesto, enriqueciéndolo, confiriéndole un sentido.

Por lo señalado, las acciones de los colectivos son planteadas en términos de activismo, expresión que permite exponer la conexión entre el arte y la política. En relación con la particular dinámica de estas acciones callejeras, en el prólogo al libro editado por el colectivo, *GAC. Pensamientos, prácticas, acciones* (2009), Sebastián Hacher recalca que “quizás los Guernica del futuro sean obras efímeras, anónimas y colectivas” (Hacher en GAC, 2009: 6). La cita muestra la preocupación por las transformaciones referidas al arte actual: a sus nuevos aportes y modalidades. En esta dirección apunta, por ejemplo, la decisión del GAC de defender la apropiación de los recursos y formatos del arte y de otras disciplinas como evidencia de una nueva forma de concebir el arte.

Asimismo, en relación con las transformaciones del arte activista Longoni (2007) menciona tres coyunturas: primero, la señalización realizada en los escraches en los años 90; segundo, las revueltas del 2001 y la emergencia de nuevas formas de agrupamiento y de activación social donde la sociedad inventó formas de protestas inesperadas y formas de creatividad social notables. La tercera coyuntura que destaca es el año 2004 donde se produce una institucionalización de la política de Derechos Humanos, año en el que se expropió la ESMA; en virtud de la gestión política, la urgencia de la movilización es diferente. En vistas del actual contexto político, me pregunto si acaso no estamos ante una cuarta coyuntura.

Por lo expuesto, cabe entonces indagar qué tipo de acciones son las que movilizan al GAC en el presente. Sabemos de la importancia del colectivo en los Escraches con sus carteles de la memoria que simulaban la estética de los códigos viales, carteles que luego

fueron transportados al Parque de la memoria⁷; pero el colectivo no detuvo su marcha. Diría que uno de los materiales más utilizados en los últimos tiempos es el papel como soporte para expresar su *modo* de trabajo⁸, que es efímero y que aun cuando no haya escrache prevalece lo performático, la realización colectiva y la movilización ya que en el marco de cada acción que planean difunden su día de emplazamiento generando un evento, un “acontecimiento estético”, en el cual, cada engranaje, la idea, la realización, el público presente, son partes imprescindibles de aquél, concibiendo no sólo la protesta sino también la conmemoración como una suerte de *happening*.

Así, con motivo de los juicios en Trelew en 2012 el GAC colocó en las paredes de la ciudad pegatinas en papel con fotografías en gran formato con el rostro de cada uno de los fusilados en la masacre del 22 de agosto de 1972. Llamaron a esa intervención “Presentes” y replicaron esta iniciativa en las paredes del predio de la exESMA en septiembre de 2012 y continuaron con la estética del papel durante el 2013.



GAC, Mes de la 1 Juventud, Ex ESMA, Septiembre de 2012. Fotografía: Carolina Golder.

⁷ El aporte del GAC en los escraches radica en subvertir las señales institucionales del código vial e instalarlas en la trama urbana. La denominada “gráfica de los escraches” diseñada en 1998 elaborada para la marcha de los 25 años del golpe comenzó a utilizarse desde entonces; en cada cartel, se subvierte el código vial simulando ser una señal de tránsito que indica la proximidad de un ex centro clandestino de detención (CDD), los lugares de donde partían los llamados “vuelos de la muerte”, entre otros. También implementaron una cartografía anónima “Aquí viven genocidas”, que consiste en planos de la ciudad de Buenos Aires en el que se señalan los domicilios de los represores que viven en Buenos Aires, ironizando con la expresión de los mapas turísticos “Usted está aquí”. Cabe advertir que la semejanza con los mapas de los subterráneos es deliberada, y exhibe una ciudad ajena, pero propia. Cada mapa contiene interpelaciones encubiertas, por caso, como ocurrió en las primeras señalizaciones utilizando el “Usted está aquí” en las fachadas de los ex CCD. Las integrantes del GAC advierten que en el momento en que implementaron los carteles, la intención era movilizar desde la interpelación a los vecinos, volver visible esa “ruina” de memoria.

⁸ Utilizan este recurso para volanteadas, intervención de carteles, poemas visuales, intervenciones en paredes con fotografías, entre otras iniciativas.

Estas intervenciones conjugan dos elementos, el papel y la fotografía, para visualizar un modo de concebir la memoria como algo necesariamente en construcción, que muta, que envejece, que hay que actualizar inexorablemente⁹, lo que explica la trayectoria en este caso del GAC y su recorrido por diversas estrategias que oscilan entre la denuncia y la conmemoración.

Ausencia, vacío, contramonumentalidad

Cómo dar cuenta de la ausencia, cómo dar cuenta- citando las bellas palabras de Oscar Terán- “de lo que está en el modo del no estar” (2000) la ausencia y el vacío de 30.000 desaparecidos, cómo burlar la crítica a los monumentos, cómo evitar “llenar” ese vacío. Resuena el eco de la citada frase de Robert Musil de que nada puede ser más invisible que un monumento. El *locus* de la cantidad ha sido tomado muchas veces para dar cuenta de la dimensión dramática de la desaparición, como lo evidencia ya en tiempos de dictadura el célebre Siluetazo, y desde otro lugar -ya que remite al acto de nombrar- el “Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado” emplazado en el Parque de la Memoria de Buenos Aires.

El monumento, asociado a su origen moderno y heroico, sufrió por un lado la crisis de las representaciones posteriores a las vanguardias en donde la dirección y especificidad del arte se vio problematizada, y por otro lado, el límite impuesto por acontecimientos del siglo XX que en su dramatismo y su inexpresabilidad cuestionaron los modos tradicionales de representación monumental¹⁰. Es por ello que se propusieron términos tales como “contramonumento”, “antimonumento”, “monumento negativo”, “monumento de papel”, “monumento móvil” para dar cuenta de esta incomodidad semántica alrededor de la antigua denominación “Monumento”.

En este sentido, el surgimiento del Parque de la memoria no resulta ajeno a esta problemática. Por tratarse de una iniciativa de organismos de Derechos Humanos que recurrió al Estado para su concreción se encuentra atravesado por dilemas y tensiones

⁹ En virtud del actual escenario político, el GAC planeó en 2015 una Campaña AntiMacrista y acompañó con acciones performáticas marchas y denuncias al gobierno durante el 2016. Véase: http://grupodeartecallejero.blogspot.com.ar/2016_02_01_archive.html. (Fecha de consulta: 4 de noviembre de 2016).

¹⁰ Cabe señalar que las discusiones en torno a la representación del Holocausto instalaron inicialmente estos tópicos véase: (Young, 2000).

entre lo estético y lo político. También, la cuestión inherente al entrelazamiento entre la conmemoración y la pedagogía.

Pensar críticamente supone atender a la compleja estructura del *acontecimiento estético de memoria* que tiene lugar; supone también estar dispuestos a pensar el devenir de la memoria asumiendo su vertiginosa fisonomía y la eventual autocrítica frente a objetos que mutan y son resignificados permanentemente. Tal es lo que puedo decir, por caso, en relación a la posición sobre el Parque de la memoria, ya que inicialmente, en 2004, tuve una posición escéptica respecto a su ubicación, su elocuencia, su conceptualismo, y sin embargo -al igual que le ocurrió a James Young (2000) con el Monumento a los Judíos asesinados en la Segunda Guerra Mundial en Berlín, y las paradojas sobre lo irrepresentable y los monumentos, a su reticencia inicial y su posterior entusiasmo, me volví escéptica de mi propio escepticismo.

Desde su inauguración, se han propuesto diversas lecturas del parque y del monumento; así cabe destacar posiciones críticas como la de Graciela Silvestri (1999), (2000); Hugo Vezetti (2010) y Cecilia Macón (2002); otras posiciones han recuperado aspectos del Parque mientras han cuestionado otros como es el caso de Estela Schindel (2008), Victoria Langland (2003), María Silvina Persino (2008); y otras miradas que lo celebran como una valiosa iniciativa, ubico en esta dirección a Florencia Battiti (2007), (2010), Patricia Tappatá de Valdez (2003), entre otros.

En diciembre de 1997, representantes de diez organismos de Derechos Humanos presentaron a los legisladores de la ciudad de Buenos Aires la iniciativa de construir un monumento y emplazar un grupo de esculturas junto al Río de la Plata para recordar a los detenidos-desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado de la última dictadura militar. El Parque fue parcialmente inaugurado el 31 de agosto de 2001 y hasta el momento, hay nueve esculturas construidas.

El “Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado” (inaugurado en 2007) es una herida abierta sobre una colina artificial de seis metros cubierta de césped que atraviesa el Parque; dicha cicatriz desemboca en el río y está jalonada por dos plazas ceremoniales donde el paseante puede detenerse. El parque cuenta también con una sala de exposiciones, denominada sala PAYS (Presentes Ahora y Siempre) que fue inaugurada en 2010.



Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado, Parque de la memoria, Buenos Aires. Fotografía: María José Melendo

El Parque de la Memoria ha generado múltiples controversias. Se criticó el hecho de que un mismo parque albergue contenidos simbólicos de distintos órdenes, cuestionando así, la construcción del Monumento a la AMIA y al de los Justos entre las Naciones. Por su parte, Silvestri (1999)¹¹ señala respecto a esta dispersión de objetivos, que ninguna experiencia anterior indica que en un único lugar se puedan superponer memorias de esta manera aleatoria, como si se quisiera arrumbar en un *apéndice* de la ciudad las diferentes tragedias que hablan tan dolorosamente.

La decisión de “llenar de esculturas el parque” es para Macón (2002) una contradicción radical a la esencia del Parque en sí mismo pues: ¿por qué “vaciar el vacío” (Macón, 2002)? ¿por qué elegir esculturas para representar el genocidio argentino? ¿por qué insistir en la presencia radical del espacio tridimensional para expresar una ausencia? Por ello, advierte esta autora que al llenar el Parque de artefactos -que no parecen establecer ningún vínculo con el espacio abierto– lo transforman en un “paseo” (Macón, 2002).

Por su parte, también el emplazamiento del Parque generó múltiples controversias. Para algunos, su ubicación “marginal” da cuenta del poco interés político en recordar el pasado por parte del gobierno que promovió esa iniciativa; pues si hubo un rasgo que definió las estrategias de rememoración de la última dictadura militar fue anclar las mismas en espacios públicos densamente constituidos como la Plaza de Mayo, o la señalización y

¹¹ Hugo Vezzetti (2010), expone esta misma crítica.

demás intervenciones urbanas de centros clandestinos de detención, que están ubicados en el entramado urbano de la ciudad. Otros en cambio consideran que al estar ubicado a la vera del río de la Plata permite una reflexión en torno al simbolismo del río.

Sobre el Monumento, en cambio, las lecturas al respecto son en gran parte positivas. Así, se le reconoce la riqueza de una poética monumental en su contramonumentalidad ya que es un espacio recorrido que se encuentra abierto, debido a que se siguen agregando nombres permanentemente; se trata de un espacio que interactúa con el río y que busca generar en los destinatarios un acontecimiento, es decir, una experiencia.

Lo que es preciso advertir y reconocer a las críticas a la relación del Parque con las esculturas es el vínculo que éstas trazan con el Monumento. La sobreabundancia de esculturas atenta contra la capacidad expresiva de aquel. Es a mi juicio acertada la crítica a la decisión de sumar catorce esculturas que acompañan al monumento a las víctimas del terrorismo de Estado pues, en definitiva, las mismas vuelven redundante -o lo pretenden en su sobreabundancia- al espacio memorial; incluso se han referido al parque como un “cementerio de esculturas” (Silvestri, 1999). También se observó que si lo que el monumento procuró fue enaltecer el espacio en tanto que vacío, las esculturas desafortunadamente lo llenaron, es decir, vaciaron el vacío pretendido por el monumento. Cabe también subrayar las críticas que recibió la propuesta presentada por el GAC para el Parque, que consiste en el emplazamiento de 53 carteles de señalización en los que se jugaba con los recursos de los carteles viales pero que indicaban el mapa subterráneo de la ciudad de Buenos Aires, aquel signado por la impunidad. El traslado de esta señalización al Parque de la memoria fue criticado¹² debido a que al sacarlos de contexto los carteles perdían su eficacia, ya no señalan *algo* sino que están allí como inertes objetos privados de su intención original.

¹² Véase: Schindel (2006 y 2008) y Silvestri (2000).



Carteles de la Memoria, GAC, Parque de la memoria, Buenos Aires. Fotografía: María José Melendo

No obstante, para mí hay que reconocer que en el presente la intención pedagógica de la propuesta despierta mucho interés en los jóvenes que visitan el parque. A su vez, sin saberlo, el grupo propuso una iniciativa de interés histórico, ya que al haberse iniciado un nuevo período de juicios no se realizan escraches, por lo que los carteles son un recurso para la trasmisión del pasado reciente.

Los carteles volvieron a llamar la atención debido a las polémicas columnas publicadas por Marcelo Birmajer (2016) en el diario *Clarín* y a las sagaces devoluciones críticas de Laura Malossetti Costa (2016) y Ana Longoni (2016). El especialista en memoriales del Holocausto, James Young, decía que las formas memoriales están vivas mientras se habla sobre ellas, y creo que la lectura intencional de Birmajer da cuenta de los avatares de estas formas de memoria expuestas al espacio público y expuestas también a nuevas lecturas y significaciones.

En similar dirección trabaja la sala PAYS, la cual merece ser destacada debido a que las comisiones que allí se desempeñan se ocupan permanentemente de la transmisión, invitando a que el Parque sea un lugar de encuentro. En entrevista con Florencia Battiti ella hace referencia a la necesidad de comprender que el Parque debe ser un espacio abierto que requiere estrategias flexibles. Recalca que no a todo el mundo le interesa la memoria de nuestro pasado reciente, “hay gente que va por el sándwich y los mates mirando al río, hace uso del espacio público” agrega. Por ello, considera que se debe procurar respecto al espacio público una actitud respetuosa pero no solemne. Retomando la objeción de Macón respecto al riesgo de convertir el parque en un paseo señalo que es un destino interesante para el parque, ya que permite circulación de personas que no

necesariamente llegaron a la zona por la visita al Parque y pueden tomar contacto con nuestro pasado reciente.

Los dilemas conmemorativos interpelan y estructuran los diversos intentos evocativos del ayer: dar respuesta a esta pregunta implica atender a retóricas persuasivas, dejar espacios de diálogos abiertos, no “llenar los lugares de memoria”¹³; esto ha sido subrayado en relación con el Parque de la Memoria, y también respecto al debate alrededor de la ESMA desde 2004. Así, en esta tarea de reconstrucción es inexorable la mediación temporal, el trabajo con huellas ya que la memoria pone el pasado en presente desde el presente por lo que las nuevas generaciones tienen un legado, pero también un presente desde donde llevar a cabo tal reconstrucción y a mi juicio el Parque se ha planteado trabajar en esta dirección.

A 40 años, lo deseable es que se mantengan las memorias en tensión, memorias abiertas. Por ello, encuentro necesario que se discuta el futuro de la memoria no apropiarla desde un único marco político de enunciación, sino que se den debates públicos sobre el destino de ciertas ruinas de la memoria como reclama Hugo Vezzetti (2010).

Considero que el gobierno de los Kirchner impulsó valiosos y decisivos avances en materia de derechos humanos, pero también hubo políticas en términos de conmemoración que precipitaron procesos cuyos debates y discusiones deberían mantenerse en el tiempo debido precisamente a la cercanía temporal con el acontecimiento, así como a su complejidad. En este caso, el fervor conmemorativo se visualiza en el rol del Estado en los últimos años con todas las recuperaciones e inauguraciones que se llevaron a cabo. Según fue advertido por Vezzetti (2010) prevalece la ausencia de debates públicos respecto al futuro de estos lugares de memoria y a las estrategias con las que conmemorar el pasado. Evitar “llenar el vacío” deviene entonces una consigna a seguir.

Quisiera destacar la riqueza que encierra a mi juicio el lema de H.I.J.O.S de México, en la medida en que resume la posición aquí sostenida respecto al presente y a los desafíos de la memoria: “Hacer de la memoria un verbo” y esto supone concebir la memoria como una

¹³ Vezzetti (2012) afirma en esta dirección que el conflicto no se dirime entre la oposición “memoria-olvido” sino entre diversas y a veces contradictorias memorias. A su vez, consultado sobre el Parque de la memoria, advierte sobre la importancia de pensar que la posibilidad de establecer políticas institucionales y públicas con respecto a los conflictos en torno a la memoria pueden pasar por abrir nuevos espacios que amplíen y renueven ese conflicto, que se mantengan en proceso sin congelarlo, aun a costa de perder algunos aspectos de las formas clásicas que han adoptado en el pasado dichos conflictos.

acción, como algo por realizarse, que debe tener una dimensión presente pero también futura.

En tal sentido, considero de importancia instalar dos temas que hacen al presente y al porvenir de la memoria de nuestro pasado reciente en la medida en que como ya lo consigné, “no dejan de pasar”. Uno tiene que ver con los diez años que se cumplirán el próximo 18 de Septiembre de la desaparición de Julio López, y la importancia de que se generen estrategias de visibilización de esa ausencia, y por otro lado, la búsqueda de los nietos que aún no recuperaron su identidad. Ambos conforman a mi juicio temas de vital trascendencia que instalan como dijimos: desafíos en presente de cara a las cuatro décadas del aniversario de la última dictadura militar.

Sin embargo, como ya fue destacado, no se trata de abordar ambos sucesos de un manera definitiva sino de reivindicarlos por el *modo* como las poéticas aquí remitidas abordan la temática sin clausurar otras miradas, otras estrategias.

2006-2016: 10 años sin López

La desaparición de Julio López desplegó múltiples reacciones, la mayoría de ellas en el espacio público, y por ello se propusieron intervenciones, estenciles, entre otras formas de visibilizar la ausencia presente de López, desaparecido en democracia. Entre los artistas contemporáneos que en los últimos años propusieron intervenciones sobre la desaparición de Julio López se destacan Pablo Russo, Hugo Vidal, Lucas Di Pascuale, Juan Carlos Romero, Javier del Olmo, Leo Ramos junto a H.I.J.O.S, el colectivo Siempre, entre otros, quienes desde 2006 han planeado intervenciones de diverso tipo para mantener presente a López.

En esta oportunidad, quisiera mencionar una iniciativa a mi entender remarcable en la medida en que su mentor, el artista Gabriel Orge propone una intervención en el espacio público denominada *Apariciones* que recurre a la proyección de fotografías consideradas emblemáticas del rostro de López que fueron proyectadas en fachadas de edificios de Córdoba y sobre el río Ctalamochita.

Se trató de una acción efímera que intenta “volver visible” la ausencia de López. *Apareciendo* es un proyecto en desarrollo que consiste en una serie de intervenciones en el paisaje natural y urbano a través de proyecciones que intentan dar visibilidad a cuestiones políticas y sociales invisibilizadas por los mecanismos de poder.



Gabriel Orbe, *Apareciendo*, Intervenciones urbanas realizadas en la ciudad de Córdoba desde Septiembre de 2014

La proyección de la imagen de Julio López fue realizada en el río Ctalamochita (antes llamado Río III) a la altura de la ciudad de Bell Ville en la llanura de la provincia de Córdoba en diciembre de 2014. La serie *Apareciendo* está en desarrollo, hasta ahora han aparecido Julio López, Facundo Rivera Alegre (desaparecido en Córdoba Capital en 2012) la intervención se hizo sobre la fachada del edificio de tribunales durante el juicio). La intervención de Orge vuelve manifiesta la ausencia presente de López, recurriendo a un contundente recurso como es el de la proyección de una fotografía. El medio en el que se emplaza: el espacio público, genera una experiencia en el destinatario quien se topa con la imagen que al igual que la aparición espectral: reclama, es ausencia presente.

¿Dónde estás?

Como fue advertido, otro aspecto que vincula la presencia de nuestro pasado reciente es la búsqueda infatigable de las Madres y Abuelas de los nietos que aún falta recuperar y de cómo el arte puede ofrecer formas de volver visible el pasado, de la necesidad de pensar en su presencia. En este sentido, *¿Dónde estás?* se propone ofrecer un espacio de visibilización y homenaje a la infatigable búsqueda de Madres y Abuelas (junto a otros organismos de derechos humanos) de los nietos que aún no recuperaron su identidad; se trata de una especie de homenaje y a la vez de una reflexión sobre otros modos como es

posible remitir a la ausencia en el espacio público que desandan las estrategias canónicas de monumentalización y prefieren en cambio una obra que sea dinámica e interactiva.

La obra de Julia Isidori¹⁴ fue inaugurada en la ciudad de Allen, Río Negro el 24 de marzo de este año y se denomina *¿Dónde estás? Hasta que no nos ocupe espacio* y al igual que ocurre con muchas de las formas de memoria que por estar en el espacio público se exponen a él, se plantea como un espacio de memoria literalmente activo, y esto explica las reacciones no previstas en relación con el contramonumento a las que haré mención.



Julia Isidori, *Dónde estás*, Allen, Marzo 2016. Fotografía: Alejo Vega

La obra mide 25 m² y sostiene la frase *¿Dónde estás?* 197 veces en un material de alta densidad que permite ser calado. 197 es la cantidad de nietos que según las bases de datos de los organismos de Derechos Humanos aún resta encontrar y cuyas familias biológicas los buscan desde hace cuatro décadas. La intención de la artista fue construir una escultura autodestructible, en tanto que cada una de estas frases será retirada del conjunto original cada vez que uno de esos nietos, hijos, hermanos, recupere su identidad, planteando una relación entre el poner nombre a lo cuantitativo y el espacio que

¹⁴ Licenciada en Artes Visuales, pensó la propuesta de la obra en el marco de la elaboración de su trabajo final de grado en la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Nacional de Río Negro en el cual me desempeñé como su directora. Para emplazarla en su ciudad de origen, Isidori realizó gestiones en la municipalidad de Allen y en la Legislatura Provincial de Viedma, donde tramitó aval y financiamiento de los materiales. Asimismo, obtuvo el aval de Abuelas de Plaza de Mayo de Buenos Aires.

la palabra ocupa materialmente en la obra. Desde marzo a esta parte afortunadamente hubo nietos que recuperaron su identidad por lo que la obra comenzó su metamorfosis. No obstante, sus cambios lamentablemente también respondieron a las agresiones que aquella recibió.

En octubre de este año, a tan sólo siete meses de inaugurado el contra monumento sólo quedaba del mismo el 60%. Materialmente, carecía de casi la mitad del material con que había sido construido, cuestión que afectaba también su naturaleza conceptual. Para Isidori, la obra sólo funcionaba si mutaba únicamente con la transformación de la historia: con la restitución de un nieto a su familia biológica. Mientras esto no ocurriera, era imperante que las 197 frases permanecieran inmutables, pero no para siempre, por eso adoptó el término "contra monumento". Desde el 24 de Marzo hasta el mes de noviembre, el contra monumento sufrió cinco ataques, desde golpes con palos, hierros de construcción, piedras, e incluso a mano. Durante los últimos dos atentados inclusive había piezas faltantes.

En un primer momento la artista optó por la restauración a la manera tradicional, intentando emular a la perfección la estructura original para esconder el daño. Pero a medida que los ataques continuaban, comenzó a preguntarse si era correcto restaurar una obra pública protegiéndola de la naturaleza propia de su contexto: el ámbito público. En el mes de septiembre esta decisión se tornó una tarea insostenible en primer lugar por razones económicas y en segundo término, conceptualmente. Como no se podía costear la reposición de los fragmentos que ya no estaban, la obra permaneció casi un mes como la había dejado el ataque, y el 03 de Octubre la recuperación por Abuelas del nieto #121, Maximiliano Ruiz volvió manifiesta que la obra ya no expresaba conceptualmente su idea inicial ya que faltaban muchos "¿Dónde estás?". Por ello, la artista decidió hacer la última modificación, pero distanciándose del rol de restauradores y atendió a las objeciones que gran parte de la población hizo mediante las redes sociales -la mayoría contra la precariedad del material distinto de materiales canónicos para lo monumental como el mármol o bronce- propuso dialogar con el lenguaje solemne, pesado y perdurable de los monumentos tradicionales que dichas críticas apoyaban. Utilizó el hierro y cubrió lo que quedaba de la obra con la forma sintética de una lágrima. Esto supuso la necesidad de reconocer que la propuesta original había quedado trunca, sin por ello abandonar un espacio que ya estaba connotado.



Julia Isidori, *Dónde estás*, Allen, Noviembre 2016. Fotografía: Alejo Vega

Al tomar conocimiento de la decisión de Isidori de intervenir su propuesta inicial teniendo en cuenta por un lado los restos que quedaban de la obra luego de los agravios sufridos persistentemente, y por otro, las objeciones a la condición efímera y vulnerable de la poética escogida que fueron plasmadas en las redes sociales y medios de comunicación, considero que su intervención resiste desde la ironía a la objeción por el material con hierro y a las ruinas de la obra inicial con la forma de una lágrima. Como ella advierte, no se puede velar permanentemente por el destino incólume de los lugares de memoria que al elegir el espacio público deben respetar sus vaivenes. También los agravios al contramonumento hablan de su contundente presencia, de su elocuencia, y también, de las tensiones en torno al hacer memoria que las acciones concretas cristalizan.

Al igual que señalábamos respecto a la ronda de los jueves y en qué medida este accionar cotidiano transforma a Madres y Abuelas en “monumentos caminantes” como las llama Estela Schindel, acciones como la de Isidori y también la de Gabriel Orge devienen “pequeñas memorias”, elogios de lo efímero despliegan poéticas de la acción que resultan contramonumentales en su modo de remitir al vacío, y de interpelar la ausencia.

Cabe referir las palabras de la historiadora Regine Robin acerca de que “El pasado no es libre. Ninguna sociedad lo abandona a sí mismo. Es regido, administrado, conservado, explicado, narrado, conmemorado u odiado. Ya sea que se lo celebre o se lo oculte, sigue siendo un desafío fundamental del presente” (Robin, 2012:29) cita que expone lo que aquí se quiso exhibir: que la emergencia el pasado está sujeta a los sucesivos devenires temporales, al dinamismo de estos.

Por ello, resulta entonces fundamental atender al *modo* de mantener presente el pasado 40 años después, donde las coyunturas políticas imprimen sentidos y direcciones en torno a dicho pasado. Corresponde aquí citar las palabras de Longoni en su respuesta a la mencionada columna de Birmajer publicada en el diario *Clarín*: “Bien sabemos que las memorias respecto de la historia reciente son múltiples y en conflicto, que las construcciones o argumentos que dominan un período dado no son estáticas ni inmutables, y pueden ser desplazadas, discutidas o transformadas en un momento posterior”, Longoni, 2016: s/d). Lo sabemos bien, por eso, el arte debe estar atento.

Por su parte, y en sintonía con la reivindicación que este trabajo se propuso exponer respecto a que la memoria debe ser plural, en construcción, que debe reconocer su inevitable anacronismo, las poéticas que se despliegan no deben arrogarse una visión monopólica respecto a las interpretaciones sobre ese pasado; antes bien, estas deberían tener en cuenta que habrá otros presentes para ese pasado, nuevos interrogantes, nuevos desafíos.

Referencias bibliográficas:

AAVV (2009), *GAC. Pensamientos, prácticas, acciones*, Buenos Aires, Tinta Limón.

Battiti, Florencia (2007), “Arte contemporáneo y trabajo de memoria en la Argentina de la postdictadura”, en Lorenzano, Sandra y Buchenhorst, Ralph, *Políticas de la memoria. Tensiones entre la palabra y la imagen*, Buenos Aires, Gorla, pp. 309-320.

Birmajer, Marcelo (2016), “El parque y la memoria. Se me hace cuento” en Diario *Clarín*, 6 de febrero, edición digital: <http://www.clarin.com/> (Fecha de consulta: 7 de abril de 2016).

——— (2016), “Un cartel para adulterar la historia” en Diario *Clarín*, 25 de febrero, edición digital: <http://www.clarin.com/>. (Fecha de consulta: 3 de abril de 2016).

——— (2016), “Con derecho a cuestionar también a los artistas” en Diario *Clarín*, 7 de marzo, edición digital: <http://www.clarin.com/>. (Fecha de consulta: 3 de abril de 2016).

Da Silva Catela, Ludmila (2001), *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*, La Plata, Al Margen.

Langland, Victoria y Jelin, Elizabeth, (comps.) (2003), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, España, Siglo XXI.

Longoni, Ana (2005), "La legitimación del arte político", en Revista *Brumaria*, Madrid, pp.43-51.

——— (2007), "Encrucijadas del arte activista" en: Revista *Ramona*, nº 74, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.ramona.org.ar). (Fecha de consulta: 3 de abril de 2016).

——— (2010), "Fotos y siluetas: dos estrategias contrastantes en la representación de los desaparecidos", en Crenzel, Emilio (coord.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Biblos, Buenos Aires, pp. 43-63.

——— (2012), "Todos somos López. Activismo artístico en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López", en Huffschmid, Anne y Durán Valeria (eds.), *Topografías conflictivas. Memorias, espacios y ciudades en disputa*, Buenos Aires, Trilce, pp. 183-208.

——— (2016), "Una respuesta a Marcelo Birmajer y sus ataques al Parque de la Memoria" en *Esfera común*, 9 de marzo, sitio web: <http://esferacomun.com.ar/wp/2016/03/09/marcelo-birmajer-policia-de-la-memoria/>. (Fecha de consulta: 3 de abril de 2016).

Macón, Cecilia (2002), *Voiding the void. Memory, space and genocide in contemporary Argentina*, (inédito), trabajo final presentado en: Foundation of Urban Studies, London School of Economy, Londres, s/n.

Macón, Cecilia; Melendo, María José (2016), "Entrevista con Florencia Battiti" en Revista *Afuera*, N° 16, Marzo, (Formato electrónico: www.revistaafuera.com). Fecha de consulta: 8 de junio de 2016).

Malosetti Costa, Laura (2016) "Polémica con Birmajer" en Diario *Clarín*, 7 de marzo, edición digital: <http://www.clarin.com/>. (Fecha de consulta: 9 de mayo de 2016).

Melendo, María José (2008), "Formas de la memoria en el arte postdictatorial", en Revista de Artes Visuales *Ramona*, N° 78, marzo, Buenos Aires, pp. 24-27.

——— (2009), "Reflexiones sobre lo efímero y lo antimonumental en el arte público actual", en Revista *Afuera*, n° 7, noviembre, Buenos Aires, (Formato electrónico: www.revistaafuera.com) (fecha de consulta 7 de abril de 2016).

Robin, Régine (2012), *La memoria saturada*, Buenos Aires, Waldhuter editores.

Schindel, Estela (2006), "Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano: cartografías del recuerdo en Buenos Aires y Berlín", en Cecilia Macón (comp.), *Trabajos de la memoria*, Buenos Aires, Ladosur, pp. 52-73.

——— (2008), "Siluetas, rostros, escraches: memoria y performance alrededor del movimiento de derechos humanos", en: Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comps.), *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 411-426.

——— (2010) "Lugares de memoria en Buenos Aires" en: Birle, Peter, Carnovale, Vera, Gryglewski, Elke y Schindel, Estela (eds.), *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*, Buenos Aires, Obra Completa, pp.83-100.

Silvestri, Graciela (1999), "Memoria y monumento", en Revista *Punto de Vista*, n°64, Buenos Aires, pp. 42-44.

——— (2000), "El arte en los límites de la representación", en Revista *Punto de Vista*, n° 68, Buenos Aires, pp.18-24.

Tappatá de Valdez, Patricia (2003), "El Parque de la memoria", en Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria (comps.), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Madrid, Siglo XXI, 2003, pp. 97-111.

Terán, Oscar (2000), "Tiempos de memoria", en Revista *Punto de Vista*, N° 68, Buenos Aires, pp. 10-12.

Vezzetti, Hugo (2010), "Memoriales del Terrorismo de estado en Buenos Aires: representación y política", en Birle, Peter, Carnovale, Vera, Gryglewski, Elke y Schindel, Estela (eds.), *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*, Buenos Aires, Buenos Libros Editorial / Heinrich Böll Stiftung, pp.105-119.

Young, James (2000), *At memory 's edge*, New Haven y Londres, Yale University Press.