

Imágenes presentes: intervención del espacio público en conmemoración de los 40 años del golpe cívico-militar de 1976

GABRIEL ESTEBAN MARGIOTTA*
WANDA BALBÉ**

Resumen

Este trabajo puntualiza en la importancia de las imágenes en los procesos de construcción de memoria. La imagen, en tanto medio para representar y convocar el pasado, se constituye en un punto de partida clave para abordar sus usos y potencialidades políticas con relación a violencias y demandas de verdad y justicia. Específicamente, nos concentramos en ejemplos de la producción fotográfica vinculados a la construcción de memoria sobre el terrorismo de Estado en Argentina durante la última dictadura cívico-militar. Nos interesa abordar cómo la producción fotográfica de una época adquiere nuevas significaciones y usos a partir de otras apropiaciones en otros contextos históricos. Particularmente, el objetivo es desarrollar cómo la producción de un archivo fotográfico personal hace su aparición en el espacio público en otro contexto político, y adquiere distintos matices de acción política colectiva.

Para este análisis tomaremos como punto de partida la propuesta de intervención del espacio público de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (A.R.G.R.A.) para la conmemoración de los 40 años del golpe militar de 1976.

Palabras clave: fotografía; memoria; espacio público; acción colectiva.

Fecha de recepción: 14-12-2017

Fecha de aceptación: 21-09-2018

Present images: public space intervention in commemoration of the 40 years of the civil-military coup of 1976

Abstract

In this paper we want to point out the importance of images in memory building processes. The image as a way to represent and invoke the past, constitutes a key starting point to address its uses and political potentialities in relation to violence and demands for truth and justice. We focus on examples of photographic production linked to the construction of memory on State Terrorism in Argentina. We address how the photographic production of a particular period acquires new meanings and uses from new appropriations in different historical contexts. In particular, we develop how the production of a personal photographic archive emerges in the public space in another political context, acquiring different nuances of collective political action.

In this analysis, we discuss the intervention in public space proposed by Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (A.R.G.R.A.) for the 40th anniversary's commemoration of the 1976 military coup.

Keywords: Photography; Memory; Public Space; Collective Action.

* Docente en Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires. Miembro del proyecto UBACyT "Políticas, territorios y escrituras de la memoria. Saberes expertos, prácticas militantes y dispositivos testimoniales en las configuraciones epistemológicas del pasado reciente (1955-2017)" del Instituto de Geografía "Romualdo Ardissoni", Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: gemargiotta@gmail.com

** Doctoranda en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Integrante del proyecto UBACyT "Aportes metodológicos de la performance-investigación a los estudios socio-antropológicos sobre los cuerpos", Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: wanda.balbe@gmail.com

"Fotografía es memoria": la propuesta

En este trabajo nos proponemos analizar el carácter mutable, performático y creativo del uso de fotografías en relación con los procesos de construcción de memoria sobre el terrorismo de Estado en Argentina durante la última dictadura cívico-militar. La imagen en tanto medio para representar y convocar el pasado se constituye en un punto de partida clave para abordar sus usos y potencialidades políticas en relación con violencias y demandas de verdad y justicia. Analizamos la propuesta de la Asociación de Reporteros Gráficos Argentinos (A.R.G.R.A.), "Fotografía es memoria. 76.16. Nunca más" para la conmemoración de los 40 años del golpe cívico-militar.

El 24 de marzo de 1976 una junta militar liderada por Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera y Orlando Ramón Agosti realizó un golpe militar apoyado por un sector de la población civil, destituyendo de la presidencia a María Estela Martínez de Perón e iniciando el autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional". Esta dictadura cívico-militar que se mantuvo hasta el 10 de diciembre de 1983 y se caracterizó por la censura, la vigilancia, la represión, el terror sistemático, el uso de la violencia, la detención clandestina, la tortura y exterminio de personas y el robo de bebés.¹

Con el retorno de la democracia, el 24 de marzo se ha convertido en una fecha para recordar y denunciar lo ocurrido. Las marchas y manifestaciones del 24 de marzo se han constituido en una práctica conmemorativa y un espacio político de acción colectiva que renuevan las demandas de "Memoria, Verdad y Justicia", el repudio al terrorismo de Estado y el recuerdo por los 30.000 detenidos-desaparecidos. Organismos de derechos humanos, partidos y agrupaciones políticas e independientes marchan desde Congreso hacia Plaza de Mayo en Buenos Aires y en otras ciudades del país conmemorando la fecha y desplegando una performance política que incluye, banderas, cantos y propuestas artístico-políticas.

En un contexto particular, el 24 de marzo del 2016, la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (A.R.G.R.A.) propuso:



Foto 1. "Fotografía es memoria. 76.16" consigna de la intervención difundida en medios virtuales

¹ Para un análisis sobre esta caracterización ver Pilar Calveiro (2005).

En distintos medios de comunicación (medios gráficos, digitales y redes sociales), con la consigna “Fotografía es Memoria. 76.16. Nunca Más”, la asociación propuso hacer memoria con tres fotografías que consideraban “testimonios contundentes” del terrorismo de Estado en nuestro país.



Foto 2. Las tres fotografías propuestas para la intervención. De izquierda a derecha, sus autores son: Eduardo Longoni, Pablo Lasansky y Daniel García

La primera, “Militares argentinos durante la dictadura, el 29 de mayo de 1981” con autoría de Eduardo Longoni. La segunda, “Represión a la marcha obrera a la CGT, el 30 de marzo de 1982” por Pablo Lasansky y la última, “Familiares de desaparecidos frente a la Casa Rosada, el 28 de abril de 1983”, tomada por Daniel García. Según la asociación, cada una de las fotografías referían a diferentes aspectos representativos de ese período: la Dictadura, la represión y la resistencia.²

La propuesta consistía en descargar vía internet los archivos digitales de las imágenes (en formato PDF) para imprimirlas y pegarlas en alguna pared de la ciudad armando un afiche. Luego invitaba a realizar una fotografía propia para subirla a las redes sociales con el hashtag “#ARGRA40añosdelgolpe” y mandarla también por mensaje privado a la página de Facebook de A.R.G.R.A. para que ellos la difundieran.

En el contexto de los 40 años del golpe cívico-militar, nos interesa destacar las intenciones de *colectivización* y de *intervención* del espacio público a partir de esta propuesta artístico-política. A partir de la reproducción de esas fotografías y la repetición de esa acción –imprimirlas, pegarlas y subirlas a la red– se multiplican los lugares de conmemoración y las voces de “Memoria, Verdad y Justicia”.

#40añosdelgolpe

El 24 de marzo de 2016 no solo se cumplieron cuatro décadas del golpe cívico-militar de 1976, sino también fue la primera conmemoración durante la presidencia de Mauricio Macri. Los sentidos políticos y símbolos construidos a partir de la lucha política de los organismos de derechos humanos durante las décadas anteriores, devenida política de Estado durante los gobiernos de Néstor Kirchner

2 Entrevista a Eduardo Longoni. La fotografía como militancia. (marzo de 2016). *Anfibia*. Disponible en: <http://www.revistaanfibia.com/cronica/la-fotografia-como-militancia/>

y Cristina Fernández, se sentían inestables.³ Uno de los gestos oficiales fue la invitación del presidente estadounidense, Barack Obama, a participar de los actos conmemorativos, lo que fue interpretado por el movimiento de derechos humanos como una “provocación”.⁴ Las banderas de Estados Unidos flameando junto a las argentinas en la Plaza de Mayo y el Parque de la Memoria jugaban con el poder simbólico y político de las imágenes, de los objetos y de los espacios, y amenazaban los consensos construidos con relación a la política de derechos humanos y a la impugnación de la última dictadura cívico-militar argentina.

Desde principios de la década pasada y de la mano de políticas sobre derechos humanos encabezadas por el gobierno de Néstor Kirchner, se intensificó en Argentina un proceso histórico abierto previamente en la construcción de la memoria oficial sobre la violencia política de los años setenta. Los Derechos Humanos y “hacer memoria” pasaron a formar parte de la agenda oficial, se declararon nulas e inconstitucionales las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final reabriéndose así las causas judiciales a los represores, al tiempo que se pusieron en marcha una serie de políticas públicas destinadas a promover la memoria sobre el terrorismo de Estado. Parte de las políticas propuestas en esta dirección se materializaron en el establecimiento del 24 de marzo como feriado nacional⁵ y la oficialización de diferentes Espacios para la Memoria en sitios en los que durante la dictadura cívico-militar se cometieron delitos de lesa humanidad por parte del Estado argentino. De esta manera, el predio conocido como la antigua Escuela de Mecánica de la Armada (E.S.M.A.), que funcionó como Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio (CCDTyE) utilizado por el ejército nacional, fue transformado en el “Espacio Memoria y Derechos Humanos (Ex-E.S.M.A.)”. Entre otras acciones, también se construyó el Parque de la Memoria, un espacio público dedicado a la memoria de los detenidos-desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado, donde se sitúa el Monumento a las Víctimas del terrorismo de Estado. Ubicado

3 Durante su campaña presidencial Macri afirmó en una entrevista: “Mi gobierno ha sido defensor de los derechos humanos, de la libertad de prensa, acceso a la salud y la educación. Ahora los derechos humanos no son Sueños Compartidos y esos ‘curros’ que han inventado. Con nosotros esos ‘curros’ se acabaron”. (*La Nación*. (8 de diciembre de 2014). Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1750419-mauricio-macri-conmigo-se-acaban-los-curros-en-derechos-humanos>) De esta manera, el entonces candidato se refería a las políticas públicas en derechos humanos del período kirchnerista como fraudulentas y corruptas. En los días previos a las elecciones presidenciales del 2015, el Espacio Mansión Seré, un ex Centro Clandestino de DyT “recuperado” y refuncionalizado como espacio para la memoria amaneció con un grafiti con la inscripción “el 22 se termina el curro” en alusión a los dichos de Mauricio Macri (*Télam*. (20 de noviembre de 2015). Recuperado de <http://www.telam.com.ar/notas/201511/127772-pintadas-mansion-sere.html>

4 Nora Cortiñas, de Madres de Plaza de Mayo, línea fundadora, refirió que “no le agrada para nada” la visita de Obama ya que los Estados Unidos “fueron los gestores de las dictaduras en el Cono Sur, en América latina. Además, es un país que vive entrometiéndose en otros países, provocando el horror”. Por otro lado, Carlos Pisoni, de H.I.J.O.S., manifestó: “No se trata de Obama, sino que representa a los Estados Unidos, un país que participó del golpe de Estado, del Plan Cóndor. Veremos qué dice, si pide perdón, pero sentimos que su presencia el 24 de marzo es una provocación”. Polémica por la fecha. (20 de febrero de 2016). *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-292897-2016-02-20.html>

5 La ley 26.085, sancionada el 15 de marzo de 2006, establece el “Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia” (24 de marzo) como feriado nacional.

frente al río en la Costanera Norte de la Ciudad de Buenos Aires, dicho monumento fue inaugurado en 2007 y cuenta con treinta mil placas que representan a las víctimas del terrorismo de Estado.⁶

Gugliemucci (2013) describe este período como un proceso social de consagración de la memoria sobre el terrorismo de Estado donde se destaca la capacidad estatal de imponer representaciones sociales sobre esa época y la importancia que adquieren los rituales y ritos en la producción, reproducción e imposición de las mismas. El acto oficial para la conmemoración de los veintiocho años del golpe cívico-militar encabezado por Néstor Kirchner en el Colegio Militar resulta ejemplar en esa dirección.⁷

Esta agenda oficial propició fuertes diferencias hacia adentro del movimiento de derechos humanos y en las organizaciones de izquierda frente al gobierno nacional, cuyas consecuencias pudieron verse ejemplificadas en que la marcha principal del 24 de marzo se divida en dos, así como en sus consignas y en los discursos alusivos a la fecha. Vecchioli (2005) afirma que si bien la actividad de organismos de derechos humanos integradas por familiares de víctimas es política, sus demandas se presentan como trascendiendo las disputas político-partidarias, ya que se legitiman a través de la naturalización del vínculo de sangre con las víctimas, por lo que presentan su reclamo como un imperativo moral.

Para las conmemoraciones del 24 de marzo del 2016, esas discusiones se renovaron en el nuevo contexto con la visita de Barack Obama y la primera marcha bajo el gobierno de Mauricio Macri. Desde algunos sectores opositores al gobierno hubo un llamado a unificar las dos marchas apelando a una causa común no solo en la conmemoración de la fecha y en la necesidad de continuar los juicios a los represores, sino también en el repudio a las políticas represivas y de ajuste encabezadas por el nuevo gobierno.⁸

Es en este contexto político que tiene lugar la propuesta “Fotografía es Memoria” de A.R.G.R.A.

6 Para un análisis de los debates en el proceso de construcción del Parque de la Memoria y el Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado véase Ana Gugliemucci (2013).

7 El 24 de marzo de 2004 en un acto en el Colegio Militar, institución encargada de seleccionar, educar y formar a los futuros conductores del Ejército Argentino, Néstor Kirchner ordenó al jefe del Ejército de entonces, Roberto Bendini, a descolgar los cuadros de Videla y de Bignone de la galería de retratos de directores de la institución. En su discurso anunció: “El retiro de los cuadros marca una clara decisión del país todo, las Fuerzas Armadas, el Ejército, de terminar con esa etapa lamentable de nuestro país, (...) estoy convencido de que nuestro Ejército va a colaborar con este proceso para salir del infierno y reencontrarse con su historia sanmartiniana. El 24 de marzo se debe convertir en la conciencia viva de lo que nunca más debe suceder”. Quedaron los clavos para la historia. (25/03/2004). *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-33242-2004-03-25.html>

8 En este sentido, en una nota publicada en la página oficial de la agencia de noticias Télam, Itai Hagman, referente político de la organización Patria Grande, sostenía: “no hace falta dejar de lado ninguna posición propia”, “cada quién puede expresarse con sus consignas, banderas, expresiones”, “¿Acaso no estamos todos de acuerdo en rechazar la subordinación a los intereses de los Estados Unidos? ¿O no repudiamos todos los programas de ajuste y las políticas represivas? ¿O no estamos de acuerdo en la necesidad de que sigan los juicios a los genocidas, de que se avance con la complicidad civil y empresarial?”. Proponen que el 24 de marzo haya una sola marcha a Plaza de Mayo. (05 de marzo de 2016). *Télam*. Recuperado de <http://www.telam.com.ar/notas/201603/138511-proponen-que-el-24-de-marzo-haya-una-sola-marcha-a-plaza-de-mayo.html>

Las fotografías 40 años después: del archivo al espacio público

Nos interesa abordar cómo la producción fotográfica de una época adquiere nuevas significaciones y usos a partir de otras apropiaciones en otros contextos históricos. En este sentido, analizaremos los modos en que la producción de un archivo fotográfico personal hace su aparición en el espacio público en otro contexto político, adquiriendo nuevos usos y distintos matices de acción política colectiva. Las tres fotografías elegidas por A.R.G.R.A. para la conmemoración de los 40 años del golpe cívico-militar, comparten la cualidad de no haber sido publicadas en los medios de comunicación en el momento de su producción.

La Asociación de Reporteros Gráficos Argentinos (A.R.G.R.A.) se fundó en 1942 con el objetivo de regular los derechos de los fotoperiodistas y de promoción de la profesión fotográfica.⁹ Los fotoperiodistas en tanto ojos-testigo se han encontrado con la censura y la limitación del ejercicio de su profesión, tanto por las editoriales para las que han trabajado como por los distintos contextos históricos-políticos. Eduardo Longoni,¹⁰ Pablo Lasansky¹¹ y Daniel García¹² produjeron sus fotografías en el contexto represivo y de silenciamiento impuesto por la dictadura. En relación a este momento Eduardo Longoni recuerda: “Teníamos un montón de cosas que fotografiábamos y que en los medios no salían porque tenían su nivel de auto-censura, más la censura del gobierno militar. Año a año teníamos en nuestros archivos mucho material que no salía”.¹³

A partir de esa censura se empieza a conformar un archivo personal de imágenes que si bien no ven la luz y no pueden ser mostradas o difundidas, van adquiriendo un valor testimonial sobre lo no dicho y sobre lo que la dictadura pretende ocultar. Esos archivos no necesariamente estaban constituidos de imágenes de la represión, de la desaparición o de la tortura. Como dice Longoni:

A mediados de la Dictadura, la represión era intramuros. Las fotos que nosotros podíamos hacer eran simbólicas: nadie tenía imágenes de una patota reventando una casa, un centro clandestino de detención. La gran maquinaria de muerte fue justamente ocultar lo que hicieron. No había 30 mil muertos sino 30 mil desaparecidos.¹⁴

9 Recuperado de <http://www.argra.org.ar/web/>

10 Eduardo Longoni trabajaba como fotógrafo en la agencia Noticias Argentinas desde 1979. “Militares argentinos” fue tomada en 1981 en un acto oficial del Día del Ejército que tenía que cubrir como parte del trabajo cotidiano.

11 La fotografía “Represión a la marcha obrera a la CGT” fue tomada por Pablo Lasansky en la marcha de marzo de 1982 convocada por la CGT con la consigna “Pan, paz y trabajo”. Esa marcha fue una de las primeras manifestaciones en el espacio público en el contexto represivo.

12 Daniel García trabajaba como reportero gráfico desde 1977 y en la agencia Diarios y Noticias desde 1982. A partir de los contactos realizados por las agencias de noticias, empezó realizando un trabajo sobre Madres de Plaza de Mayo y sobre Lilia Orfanó de Familiares de Desaparecidos. La fotografía “Familiares de desaparecidos frente a Casa Rosada” fue tomada en el 1983, en una de las marchas cubiertas por él.

13 Entrevista a Eduardo Longoni. Fotografía y derechos humanos: Eduardo Longoni. (17 de marzo de 2015). *La Izquierda Diario*. Recuperado de: <http://www.laizquierdadiario.com/Fotografia-y-derechos-humanos-Eduardo-Longoni>

14 Entrevista a Eduardo Longoni. La fotografía como militancia. (marzo de 2016). *Anfibia*. Recuperado de <http://www.revistaanfibia.com/cronica/la-fotografia-como-militancia/>

Gamarnik (2010) señala dos tipos estrategias de los fotógrafos de la época para realizar fotografías políticamente opositoras. Por un lado, una estrategia llevada adelante fue la de realizar fotografías de todos modos, aquellas que estaban prohibidas o que serían directamente censuradas, que fueron las que posibilitaron un registro de los inicios de la búsqueda de los desaparecidos y de la lucha de las Madres de Plaza de Mayo. Por otro lado, la estrategia de realizar fotografías de carácter *irónico*:

A la política de imagen que la dictadura había construido de sí misma, los fotógrafos le respondieron con lo que sabían hacer, buscar el momento gracioso, el paso en falso, el error, la pose ridícula, el ángulo que permitía una lectura en clave cómica, metafórica. En otras imágenes y apelando a la lectura cómplice del observador, remarcaban el sentido hipócrita de las jerarquías militares, tratando de dejar al desnudo su verdadero rostro. Es una *fotografía irónica* de gran valor simbólico. (Gamarnik, 2010: 14)

En ese sentido, las fotografías que podían realizar y archivar se van constituyendo en una práctica contra el silencio, instituyéndose en una práctica “subversiva” frente al ocultamiento.¹⁵ Esos archivos personales pueden entenderse como un corpus de *memorias subterráneas* que en términos de Pollak (1989) “(...) prosiguen su trabajo de subversión en el silencio y de manera casi imperceptible afloran en momentos de crisis”. Algunas de esas fotografías comenzaron a circular primero en espacios alternativos y clandestinos como las muestras que empezaron a realizarse desde 1981 en adelante, denominadas “El periodismo gráfico argentino” donde los fotógrafos se daban la libertad de mostrar el trabajo personal que no era publicado. En esas muestras, las fotografías que compartían no necesariamente estaban vinculadas a la dictadura, sino que presentaban diversos temas. Este espacio de libertad en la presentación de fotografías propias constituía una práctica política de encuentro para poder decir y mostrar contra la censura generalizada.

Al mismo tiempo, estos espacios iban en contra de esa auto-censura practicada por los medios y por los mismos fotógrafos que pretendía una separación entre la práctica periodística y su dimensión política. Las fotografías publicables aparecen en el relato de Longoni como pretendidamente neutras, despojadas de connotaciones frente a la situación política y a la noticia que cubrían, intentando pasar por un “mero registro”.

Sobre estos espacios alternativos y la primera exposición de la fotografía “Militares argentinos”, Longoni dice:

En 1981 hicimos una muestra de periodismo del “Grupo de reporteros gráficos”: queríamos mostrar lo que los medios no publicaban. Armamos la exposición en el único lugar que conseguimos que nos prestaran: una salita en San Telmo, la sede de

.....
15 Daniel García afirma en una entrevista que valoraban las fotografías más allá de que se publicaran o no y que sin pensarlo fueron constituyendo un corpus documental importante. Asimismo para la época, algunas fotografías servían para denunciar en el exterior lo ocurrido. Entrevista a Daniel García. Fotografía y Derechos Humanos: represión y persecución por registrar en imágenes. (23 de marzo de 2015). *La izquierda Diario*. Disponible en <https://laizquierdadiario.com/Fotografia-y-Derechos-Humanos-represion-y-persecucion-por-registrar-en-imagenes>

los residentes de Azul en Buenos Aires. Sin embargo esta foto quedó olvidada en aquel cajón. Recién se exhibió en 1983.¹⁶

Es interesante aquí señalar que el carácter colectivo y político de las primeras muestras de “El periodismo gráfico”. Según Gamarnik (2011) no surgieron desde una voluntad individual, sino de una necesidad colectiva y gracias a un impulso social compartido. Ellas mantienen una continuidad con la actividad de A.R.G.R.A. en los años que siguieron a la dictadura. La necesidad de comunicar más allá de las limitaciones de los medios y de recordar a través de imágenes, se vieron expresadas, entre otras actividades, en las Muestras Anuales de Fotoperiodismo Argentino,¹⁷ en la intervención “19 y 20. Diez Años. Fotoperiodismo en la calle”,¹⁸ y en la propuesta de conmemoración para los 40 años del golpe cívico-militar.

Luego de esas primeras muestras, las fotografías que constituían archivos personales adquieren visibilidad. Con los años crece su circulación y sus usos exceden la decisión y el control de los fotógrafos. En ese proceso, al valor testimonial que tenían las fotografías se le van adhiriendo capas de sentidos que las van constituyendo como íconos de una época.

Al respecto, Feld (2014) analiza el caso de Víctor Bastera, quien durante su detención y desaparición en la E.S.M.A.¹⁹ realizó, ocultó y guardó fotografías de detenidos-desaparecidos y represores. La autora remarca que esas imágenes, al salir a luz y al circular en nuevos marcos interpretativos, se desplazan de ser testigos a íconos del pasado.

En ese sentido, las fotografías elegidas para la conmemoración de los 40 años empiezan en sí mismas a evocar en el espacio público el drama de lo ocurrido. Si bien con el tiempo existen distintos contextos de circulación y usos de esas fotografías como así también una serie de desplazamientos que operan sobre ellas (de práctica periodística y ojo-testigo a documento histórico y práctica memorial y conmemorativa) existe una continuidad en la dimensión política de esas fotografías que tiene que ver por un lado, con la acción de los fotógrafos en aquellas primeras muestras clandestinas y, por otro, con la propuesta de intervenir el espa-

.....
16 Entrevista a Eduardo Longoni. La fotografía como militancia. (marzo de 2016). *Anfibia*. Recuperado de <http://www.revistaanfibia.com/cronica/la-fotografia-como-militancia/>

17 Las muestras ya llevan veintinueve ediciones para este año 2018 nucleando a distintos fotógrafos y distintas temáticas involucrando hechos de relevancia social, política, cultural y deportiva ocurrida en el año anterior. Estas muestras se constituyen en la exposición más importante de fotoperiodismo del país realizándose de manera gratuita en museos y galerías de distintas ciudades del país (Buenos Aires, La Plata, Rosario, Mendoza).

18 Cumpliéndose una década del estallido social frente a la crisis social y económica del 2001, A.R.G.R.A. organizó una intervención recordando los eventos del 19 y 20 de diciembre instalando alrededor de setenta fotografías en los espacios de la ciudad donde las mismas habían sido tomadas.

19 Víctor Bastera fue un obrero gráfico que permaneció detenido-desaparecido desde agosto de 1979 hasta diciembre del 1983. A pesar de haber sido liberado en el inicio de la presidencia de Raúl Alfonsín, continuó siendo vigilado y controlado. Durante su secuestro en la E.S.M.A., fue obligado a falsificar documentos para los funcionarios de la Armada. Con el tiempo fue guardando una copia de las fotografías que le solicitaban y a medida que fue teniendo permisos de salida las fue sacando escondidas. En el Juicio a las Juntas Militares realizado en 1985, Bastera acompaña su testimonio con las fotografías guardadas.

cio público con esas mismas imágenes en el 40° aniversario. Esta continuidad es posible gracias al lenguaje particular de la fotografía, gracias a la *huella* que porta y a su *poder de condensación*.

Como dice Diana Taylor:

(...) las fotografías son muchas cosas -son evidencia, testimonio, historia, conmemoración y archivo. (...) Pero sea lo que fuera su contexto, las fotografías actúan; además la performance fotográfica cambia con el paso del tiempo. Es justamente eso lo que otorga semejante fuerza. Una fotografía sigue evolucionándose un largo tiempo después de que el o la autor(a) la firma y la data. Continúan provocando eventos del aquí y ahora, siguen evocando diferentes pasados, y siguen constituyéndose posibles futuros. (Taylor, 2009:26)

Imágenes presentes: fotografías en el espacio público

Nos interesa destacar las intenciones de *colectivización* y de *intervención* del espacio público de la propuesta “Fotografía es memoria. 76.16. Nunca Más”. Consideramos que la propuesta de A.R.G.R.A. trasciende los debates por la unificación de la marcha del 24 y por la presencia de banderas políticas en la misma y se constituye en una forma artístico-política particular para conmemorar la fecha que se difunde y se hace propia. Esta propuesta no requiere de acuerdos entre partidos, agrupaciones políticas y movimientos sociales con diferencias políticas –a veces históricas–, sino que interpela decisiones personales y puede ser activada de manera individual o en grupos de afinidad política no necesariamente nucleados bajo un formato institucionalizado.

La propuesta de conmemorar con fotos interviniendo el espacio público apuesta a un “ser parte” más amplio. La acción política y estética de imprimir las fotografías propone conmemorar desde la dimensión testimonial del registro fotográfico. Las imágenes visibilizan en el espacio público el “esto ocurrió”, “esto ha sido”. Esa *huella* del pasado se hace presente en nuestro espacio cotidiano señalando “esto nunca más”, y desde ahí nos interpela, evocando nuestro propio pasado y comprometiéndonos a *hacer memoria*.

Ese “hacer memoria” y conmemorar, tiene recorridos múltiples: sale como propuesta de A.R.G.R.A.; hay quienes imprimen las fotografías y las pegan en las calles; hay quienes las llevan en la marcha; hay quienes habiendo –o no– impreso las fotografías las comparten por las redes sociales; y hay quienes solamente se las encuentran en sus trayectorias cotidianas. De ahí, no solo el carácter declarativo sobre la conmemoración, sino todo un entramado potencial en el *hacer memoria* y *conmemorar*.²⁰ A partir de las fotografías se activa un ejercicio del recuerdo y de conmemoración. Los marcos de lo decible/indecible habilitan la posibilidad de

.....

20 En este sentido, esta acción artístico-política tiene su antecedente en “19 y 20. Diez Años. Fotoperiodismo en la calle”. La instalación de las fotografías en el mismo lugar donde habían sido tomadas permitía señalar el lugar y decir con la fotografía: “Esto ocurrió aquí hace diez años” como modo de recordar el estallido social del 2001 frente a la crisis económica y social del momento, pero también como una forma de interpelar a las personas que transitan esos espacios en lo cotidiano, invitándolos a hacer memoria.

marcar el espacio público y conmemorar a partir de él. Esta posibilidad de manifestar, de decir y mostrar lo que antes se pretendía ocultar es posible por dos particularidades que hacen a la propuesta de A.R.G.R.A.: las fotografías como íconos de ese pasado y la intervención del espacio público.

En primer lugar, la propuesta de A.R.G.R.A. aparece mediada por la *iconicidad* de las fotografías. Esta iconicidad media entre la propuesta y su convocatoria. Las personas que adhieren a la propuesta no necesariamente conocen a los fotógrafos, ni la historia de A.R.G.R.A., ni la historia de las fotografías, sin embargo, aquella se hace propia. La dimensión testimonial e icónica de las fotografías constituye un lenguaje común, un código compartido, que las separan de sus autores habilitando un espacio de libertad en la práctica memorial y política. El mismo lenguaje de la fotografía es el que permite esta apropiación. Diana Taylor reflexiona: “La fotografía, el arte de de- y re-contextualizar, es capaz de aislar y congelar el momento...” (Taylor, 2009:22). En ese sentido, las imágenes elegidas nos traen fragmentos de ese pasado, no se puede negar que *eso ha ocurrido*. Las fotografías están ligadas a su referente, están ligadas a esa época. Barthes (1994) sostiene que lo terrible que hay en cada fotografía es “el retorno de lo muerto”, de ahí su carácter fantasmagórico.

La posibilidad de presentar las imágenes en el espacio público rompe con el silencio impuesto por el terrorismo de Estado de la última dictadura cívico-militar. Aquello que no se podía mostrar, aquello que se pretendía ocultar, re-aparece como huella del pasado en espacios transitados cotidianamente. Aquello negado vuelve como fantasma e impone la necesidad de recordar, de hacer memoria, de conmemorar. Las fotografías portan esos fantasmas, los re-sitúan en el presente y *vehiculizan* ese pasado dando la posibilidad de mirarlo, leerlo y pensarlo desde el presente.

A su vez, las fotografías tienen el *poder de condensar* lo ocurrido. Ellas cuentan con detalles que nos cautivan y nos permiten “volver a mirar” eso del pasado, situándonos y re-situándonos en ese tiempo y en ese espacio, obligándonos, como dice Taylor “a repensar lo que vemos a la luz de lo que sabemos, y lo que sabemos en relación a lo que vemos” (2009: 23). Cada vez que nos enfrentarnos a una fotografía, se produce un encuentro entre nuestro propio cuerpo y los cuerpos de la imagen, entre el pasado de esa imagen y el presente de esa mirada. Los detalles que parecían secundarios reclaman nuestra atención, nos conmueven y abren una dimensión del recuerdo particular ligada a la experiencia personal y social de quien mira. Como dice Reguillo:

Memoria y emoción han constituido un binomio inseparable en la historia de la humanidad, y esta relación es mediada siempre por la imagen, es decir, por la capacidad de producir o retener figuraciones, representaciones, imágenes de lo real. La potencia de la imagen estriba en polisémica y siempre abierta posibilidad de producir sentido, de operar como una especie de conector metafórico entre la memoria, ya sea social o individual, y la emoción movilizadora por la cadena interminable de tropos que detona. (Reguillo, 2009:33)

Esa dimensión del recuerdo que abren las fotografías se potencia al hacerse presentes en el espacio público. Las fotografías “pegatinadas” en nuestros espacios

cotidianos nos encuentran, nos interpelan y reclaman nuestra mirada. Desde las paredes, las fotografías, en sí mismas, empiezan a evocar el drama y nos ubican a quienes nos encontramos con ellas, en ese drama.

En este sentido, la propuesta se hace eco del “Siluetazo”, una experiencia de intervención del espacio público organizada por artistas y organismos de derechos humanos para la “III Marcha de la Resistencia”, el 21 de Septiembre de 1983, que consistió en un taller abierto donde los participantes ponían su cuerpo para que fuera contorneado. Las siluetas resultantes, como representaciones de los desaparecidos y de su ausencia, fueron pegadas de pie en distintos lugares de la ciudad. Como dicen Longoni y Bruzzone (2008) las siluetas provocaban un “sentirse mirado”, ellas reclamaban la atención de los transeúntes, reclamaban su mirada y un reconocimiento de la ausencia que en ese contexto represivo era negada o justificada.

En este caso, las fotografías que en el momento en que fueron realizadas se guardaron, a causa del silencio y la censura impuesta por el terrorismo de Estado, van al encuentro de un público más amplio. Permiten que nos encontremos con ese pasado. En una época que Huysen (2002) describe como de *boom memorial*, donde todo pasado es pasible de ser archivado para su preservación y transmisión de manera compulsiva, lo que implica al mismo tiempo el riesgo y la necesidad del olvido de eso que se quiere recordar, la conmemoración de A.R.G.R.A. permite una ruptura con la musealización de la memoria y va en el sentido de una memoria puesta en práctica, performática, que haga otro uso del archivo. La dimensión testimonial y archivística de las fotografías, esta vez, *puestas en escena*, permiten que ese archivo no se cristalice. La imagen como documento, permite recuperar el acontecimiento histórico y actualizarlo a partir de la conmemoración. El uso del archivo deviene en *acto performático*. Aparecen múltiples sujetos imprimiendo, pegando y usando esas fotografías. Aparecen nuevos espacios para intervenir y conmemorar, nuevas temporalidades, múltiples asociaciones, nuevas lecturas. El espacio de libertad abierto con esta práctica implica una dimensión lúdico-política para conmemorar e intervenir el espacio público. La posibilidad de que la propuesta sea apropiada por personas y grupos diversos radica en que hay una socialización de los medios de producción y de difusión. Al igual que en el “Siluetazo”, la autoría de la propuesta artística no era importante, sino el hecho de “poner el cuerpo” (Longoni, Bruzzone, 2008). El poner el cuerpo de manera anónima para marcar su silueta en un papel y luego pegarlo en las paredes y en las calles para denunciar la ausencia de los cuerpos de desaparecidos, hoy se traduce en el imprimir, “pegatinar”, fotografiar y un conjunto de prácticas que se desprenden a partir de la propuesta inicial. En este caso, con la iniciativa de A.R.G.R.A., no solo se desintegra la autoría de la propuesta artístico-política, sino que también la autoría de las fotografías se desvanece y se funde en la acción colectiva, de manera que las imágenes comienzan a circular como las “coplas de un autor anónimo”.²¹

21 Si bien las fotografías propuestas para “Fotografía es memoria” están firmadas y llevan el nombre de su autor, nos referimos a la pérdida de control que los autores tienen sobre sus imágenes. A.R.G.R.A. tiene como consigna “Toda fotografía tiene autor” frente a la apropiación del trabajo de

La propuesta invita a “ser parte” de esa conmemoración y uno se siente parte usando las fotografías de acuerdo con la propia subjetividad y práctica política. Se despliegan una diversidad de situaciones conmemorativas que de alguna manera se hallan contenidas por la propuesta y por el lenguaje propio de la fotografía. Las fotos aparecen en la marcha del 24 de marzo, en las calles, en barrios de la Ciudad de Buenos Aires, del Gran Buenos Aires, en escuelas, en la cárcel, en partidos de fútbol, en otras ciudades de Argentina y en otros países.



Foto 3 y 4. Publicaciones de Facebook con el hashtag #ARGRA40añosdelgolpe

Fuente: Facebook

Sin embargo, a pesar de esa contención, lo interesante de la propuesta es esa multiplicación de voces, ese *desborde*, esas nuevas miradas y lecturas. A partir del uso de fotografías, se activan las propias subjetividades y se construyen discursos memoriales propios. Pantoja escribe sobre los aportes de la fotografía a la performance política:

.....
 los fotógrafos por parte de los multimedia y como demanda en la aplicación de la Ley de Derecho de Autor (Propiedad intelectual) 11.723 para el uso de la fotografía. En el caso de esta iniciativa, la asociación y los fotógrafos liberaron el uso de esas imágenes porque el interés no está puesto en la difusión de su obra, sino de la práctica conmemorativa. Longoni recuerda una anécdota en este sentido: “Hace unos años, en la Quebrada de Humahuaca, escuché a un coplero que cantaba unas coplas muy populares. Después de sacarle algunas fotos, le pregunté quién las había escrito. —Son mías —dijo.—Las he escuchado mucho por esta zona.—Es lo bueno de mis coplas —dijo con humildad—. Mi gran orgullo es que ya sean de la gente.” Entrevista a Eduardo Longoni. La fotografía como militancia. (marzo de 2016). *Anfibia*.

Recuperado de <http://www.revistaanfibia.com/cronica/la-fotografia-como-militancia/>

Sencillamente, la actitud de “usar el cuerpo” como hecho político; hacer que el propio cuerpo se vea atravesado por un interés colectivo de cambio (...) Esta intersección de lo corporal y lo político es lo que permite mirar la realidad desde otro ángulo para admitir nuevas posibilidades de lectura, incluso más allá de los intereses y propósitos que originaron estos actos y obras (Pantoja, 2009:17)

En este sentido, entre las publicaciones de Facebook de quienes compartieron sus fotografías con el hashtag “#ARGRA40añosdelgolpe” encontramos que el uso de esas imágenes habilitó nuevos puentes con otros acontecimientos históricos violentos del pasado y del presente y que aparecieron ligadas a otras demandas de verdad y justicia.



Fuente: Emiliana Miguez / Fototeca ARGRA

Foto 5. Emiliana Miguez – Ayotzinapa, Acampe de familiares y organizaciones de derechos humanos por los 43 desaparecidos de Ayotzinapa, frente a la Procuraduría General de la República Ciudad de México



Fuente: Facebook

Foto 6 y 7. Publicaciones de Facebook con el hashtag #ARGRA40añosdelgolpe

Así, por ejemplo, las fotografías de A.R.G.R.A. fueron “pegatinadas” en la ciudad de Rosario junto a las reproducciones de dos obras de León Ferrari de la serie “Nunca más”²² que vincula los delitos de lesa humanidad cometidos durante la dictadura con el exterminio judío perpetrado en la Alemania nazi entre 1933 y 1945 y visibiliza la participación y complicidad de la iglesia católica con ambos períodos. También se hicieron presentes junto a las fotografías de los 43 estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa en septiembre del 2014 en el acampe realizado en Ciudad de México en marzo de 2016.

Esas nuevas temporalidades, espacialidades, identificaciones y cadenas significantes, no se dan únicamente por la posibilidad de *des-contextualizar* y *re-contextualizar* las fotografías y jugar con su huella, sino también por las particularidades del espacio público en tanto espacio de disputa entre lo instituido y lo instituyente, donde tiene lugar lo cotidiano, lo múltiple, lo visible y el accidente. El espacio público aparece como escena para habitar, tomar, ocupar y hacer propia, constituyéndose en un *espacio de provocación y emergencia*. Las fotografías ubicadas en lugares no esperados *se hacen presentes*, aparecen en esos espacios transitados cotidianamente, encuentran a los transeúntes y las transeúntes en sus trayectorias cotidianas, invitan a mirar a través de ellas, re-sitúan en un espacio que se supone conocido. A partir de ese re-situarnos, nuestros cuerpos se re-ubican en relación a los cuerpos de esas imágenes, se establece una relación de miradas entre nosotrxs, esas imágenes y esos espacios: el pasado viene hacia el presente, del presente vamos hacia el pasado. Las fotografías nos *encuentran* y nos *provocan* vehiculizando y comunicando esas espacialidades, temporalidades y personas, reclaman nuestra atención, nos comprometen y así nos invitan a conmemorar. En este sentido, es interesante, la reflexión de Diana Taylor sobre las fotografías, sus usos y la violencia:

La fotografía tan despojada de su cuerpo, tan vulnerable, nos recontextualiza una vez más ubicándonos nuevamente en un continuo que tal vez preferiríamos no reconocer. A la violencia no se la puede contener ni acordonar. (...) Puede que las dictaduras hayan pasado de moda, pero la política criminal vive y prospera. (Taylor, 2009: 24)

Frente a eso, la potencialidad de la fotografía, su capacidad de re-situarnos, de construir puentes, de visibilizar y denunciar esa violencia, más aún si es en el espacio público, más aún si se presenta como propuesta colectiva.

A modo de cierre

La imagen, en tanto medio para representar y convocar el pasado, se constituye en un punto de partida clave para abordar sus usos y potencialidades políticas con relación a violencias y demandas de verdad y justicia. En su poder de condensación, las imágenes presentan de una sola vez algo que *ha ocurrido*, nos traen la experiencia de ese pasado y nos sitúan a nosotrxs como espectadores *de* y *en* esa experiencia, nos ponen en un sistema de relaciones con otros cuerpos, otros espa-

.....
22 Produjo dos series referidas a la dictadura de Argentina: “Nosotros no sabíamos” y “Nunca más”. La primera consiste en recortes de periódicos de 1976 que informaban sobre los cadáveres encontrados. La segunda es una serie de collages realizados para ilustrar una edición del libro “Nunca más” - informe realizado por la CONADEP.

cios y otros tiempos. En ese *situarnos*, nos interpelan, nos afectan y emocionan, se establecen lazos de comunicación, los sentimientos personales se comparten, se encuentran y dialogan con otros. En estos nuevos contextos, encuentros, lecturas y usos, las imágenes no paran de resignificarse, de explotar su propia paradoja de lo congelado inacabado, siempre hay algo de esa huella que convoca nuevas miradas.

Esta característica sumada a la propuesta de socialización de los medios de producción y difusión en la intervención del espacio público, hace que esta propuesta se presente con un efecto multiplicador y polinizador estableciendo –o proponiendo reconstruir– lazos sociales empáticos y solidarios. De alguna manera, este tipo de propuestas se sustentan en las ideas de *comunidad imaginada* desarrolladas por Benedict Anderson (1993), se establecen acciones y lazos sociales con personas que desconocemos pero imaginamos que están allí mediante un tipo de vínculo particular. Ese tipo de vínculo apuesta a una unión utópica, cuerpos involucrados en un accionar político que proyecta una comunidad ideal. A la manera de Victor Turner (1974), las imágenes puestas en escena en el espacio público realizan una suerte de ritual, un estado temporario de *communitas* que a partir de la conmemoración persigue la actualización de ese drama social. Los lazos sociales que se pretendían romper en la dictadura, se ven transgredidos por otro tipo de lazos que pretenden la unión, una suerte de anti-estructura frente al terrorismo y al pacto de silencio impuesto en el pasado –que continúa en el presente por esa idea de complicidad–. Las fotografías que intervienen en el espacio público disputan sentidos, abren un campo de visibilidad, ponen capas de sentidos nuevos sobre los espacios cotidianos, conocidos. A la manera de *marcas territoriales* (Jelin y Langland, 2003), las fotografías se hacen presentes, se interponen en nuestras trayectorias cotidianas, nos invitan a la conmemoración y construyen una “territorialidad de la memoria dinámica y movable”. A partir de un lenguaje común, construyen lazos imaginarios, y sostienen una bandera común para unificar eso des-unido. Los espacios tradicionales de conmemoración, también simbólicos, como las marchas, la Plaza de Mayo, Congreso, Buenos Aires –como centro donde se “suceden las cosas”– aparecen descentralizados y el espacio conmemorativo se hace múltiple. Si las dictaduras del pasado y las violencias actuales pretendían –y pretenden–, con sus performances del horror, romper los lazos de solidaridad e instalarse como maquinarias de vigilancia totalitarias, la intervención y la ocupación del espacio público a partir de las fotografías permiten, justamente, visibilizar y contrarrestar esa violencia proponiendo otro tipo de relaciones sociales, invitando a una acción colectiva para construir e imaginar otras comunidades posibles.

Bibliografía

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica
- Barthes, R. (1994). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Brodsky, M. y Pantoja J. (comps.) (2009). *Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Buenos Aires: La Marca editora.
- Calveiro, P. (2005). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.

Feld, C. (2014). ¿Hacer visible la desaparición?: las fotografías de detenidos desaparecidos en el testimonio de Víctor Bastera. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 1 (1), 28-51.

Gamarnik, C. (2010). *La fotografía como instrumento político en Argentina: análisis de tres momentos clave*. Ponencia presentada en VI Jornadas de Sociología de la UNLP: “Debates y perspectivas sobre Argentina y América Latina en el marco del Bicentenario. Reflexiones desde las Ciencias Sociales”, La Plata, Argentina.

Gamarnik, C. (2011). El nacimiento de un nuevo fotoperiodismo. *Revista Bocadesapo*, XII (11), 20-29.

Guglielmucci, A. (2013). *El proceso social de consagración de la memoria sobre el terrorismo de Estado como política pública estatal de derechos humanos en Argentina* (Tesis doctoral). Recuperada de <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1705>.

Huysen, A. (2002). Pretéritos presentes: medios, política, amnesia. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.

Jelin, E. y Langland, V. (2003). Introducción: las marcas territoriales como nexos entre pasado y presente. En: Autoras, *Monumentos, memoriales y marcas territoriales* (pp. 1-33). Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI.

Longoni, A. y Bruzzone, G. (comps) (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Pantoja J. (2009). Fotografía y performance política. En: Brodsky, M. y Pantoja J. (comps.), *Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana* (pp. 16-19). Buenos Aires: La Marca editora.

Pollak, M. (1989). Memoria, olvido, silencio. *Revista Estudios Históricos*, 2(3), 3-15. Recuperado de http://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/memorias/Pollak.pdf

Reguillo, R. (2009). Sin cédula de identidad. Cuerpos elusivos en la encrucijada contemporánea. En: Brodsky, M. y Pantoja J. (comps) *Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana* (pp. 33-53). Buenos Aires: La Marca editora.

Taylor, D. (2009). Cuerpos políticos. En: Brodsky, M. y Pantoja J. (comps.) *Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana* (pp. 21-32). Buenos Aires: La Marca editora.

Turner, V. (1974). *Dramas, Fields and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press.

Vecchioli, V. (2005). La nación como familia. Metáforas políticas en el movimiento argentino por los derechos humanos. En: Frederic, S. y Germán, S. (comps.), *Cultura y política en etnografías sobre la Argentina*. Buenos Aires: Ed. UNQ/Prometeo. Recuperado de https://www.academia.edu/1638889/La_Naci%C3%B3n_como_familia._Met%C3%A1foras_pol%C3%ADticas_en_el_movimiento_argentino_por_los_derechos_humanos

Fuentes primarias

Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA). <http://www.argra.org.ar/web/>

Página de Facebook de Emiliana Miguelez. <https://www.facebook.com/emilianamiguelez>

Página de Facebook de Ezequiel Torres. <https://www.facebook.com/ezequiel.torres>

Página de Facebook de Trabajadores del arte Rosario. <https://www.facebook.com/tdarosario>

Página de Facebook de Verónica Filippo. <https://www.facebook.com/veronica.filippo>