

## SILUETAS Y ESPECTROS. CUERPOS DES(RE)APARECIDOS EN LAS TECNOPOÉTICAS CONTEMPORÁNEAS ARGENTINAS

<https://doi.org/10.33871/23580437.2021.8.1.331-346>

Nadia Martin<sup>1</sup>

**Resumen:** Este trabajo recupera una estrategia visual configurada en los Movimientos de Derechos Humanos para la representación de los cuerpos desaparecidos durante la última dictadura militar argentina: la silueta; y observa que la misma ha cuajado en el imaginario social como figura revisitada no sólo por el activismo político sino también en la producción artística. En efecto, se analiza aquí su uso en tres obras tecnopoéticas contemporáneas: *Diez hombres solos* (1990) de Ar Detry, *Como un cuerpo ausente* (1994) de Carlos Trilnick y *Hay cadáveres* (2014) de Mariela Yeregui. Las preguntas que guían la indagación son: qué potenciales estéticos y conceptuales detenta el soporte tecnológico; cómo se define la dimensión política de estas obras; y qué lógica de articulación temporal implican. Se rastrean así algunas líneas de continuidad, desvío y tensión entre los usos originarios de la silueta y las particularidades que traen las poéticas tecnológicas en su proceso de estilización espectral. En este trazado, se advierten ciertos usos “anticipatorios” de la misma en obras de los años '60 y '70 que pudieron percibir la inminencia del terrorismo de Estado. Se identifica, así, un dispositivo visual de memoria que en cada (re)aparición articula remisiones visuales y tensiones anacrónicas.

**Palabras Clave:** Arte tecnológico; Arte político; Cuerpo; Desaparecidos; Memoria.

## SILHOUETTES AND SPECTERS. BODIES DIS(RE)APPEARED IN CONTEMPORARY ARGENTINE TECHNOPOETICS

**Abstract:** This paper recovers one creative strategy of representation of disappeared bodies during the last Argentine military dictatorship, developed by the Human Rights movements in Argentina: the silhouette; and notices that it has exceeded political activism to be incorporated into the artistic field as an insistently revisited figure. Indeed, this work analyses the use of the silhouette on three contemporary technological works of art: *Diez hombres solos* (1990) by Ar Detry, *Como un cuerpo ausente* (1994) by Carlos Trilnick and *Hay cadáveres* (2014) by Mariela Yeregui. Some of the concerns that lead this inquiry, are: What are the aesthetic potentialities of technological art? How the political dimension of these contemporary works is defined? Which temporal logic are involved in them? The investigation aims to discover continuity and deviation lines among the frequent uses of the silhouette in disappeared representation and the particularity that technological poetics bring

---

<sup>1</sup> CONICET-IIAC/UNTREF. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. <http://orcid.org/0000-0002-0906-6490.martin.nadia@gmail.com>

in their spectral stylization process. In this itinerary, certain “premonitory” uses of silhouettes in productions of the 1960s that perceive the imminence of State terrorism are noticed. Thus, a visual memory *dispositif* is identified, which articulates visual remissions and anachronistic tensions at each (re)appearance.

**Keywords:** Technological art; Politic art; Forced disappearance of people; Silhouette; Spectre.

## 1. Introducción

A lo largo de la insistente historia de violencia represiva con la que la política antidemocrática ha sacudido a la Argentina, las imágenes artísticas han sostenido prácticas de denuncia, crítica y resistencia. Incluso en el contexto paralizante del terrorismo de Estado desplegado durante la última dictadura militar<sup>2</sup>, existieron prácticas estéticas que producían ciertos desajustes en la normalidad disciplinada. Aun considerando la existencia de tales antecedentes, en una sociedad que -todavía en dictadura- ya afirmaba su opción por la democracia<sup>3</sup>, el Siluetazo irrumpió en 1983 como un hito de excepcional relacionamiento entre el arte y la política local. Se trató de un momento en el que la potencia intestina de lo estético selló un vínculo inquebrantable con el trabajo que venía realizando el movimiento de Derechos Humanos encabezado por las Madres de Plaza de Mayo. Desde entonces, la silueta humana como estrategia para la representación de los desaparecidos se ha instalado en el imaginario visual, desbordando el activismo político para incorporarse también al terreno artístico como figura que se revisita con frecuencia.

Este trabajo parte, así, de la observación de que, a pesar de que existe un extendido campo de estudios referido a las relaciones entre arte y memoria, han sido exiguas las iniciativas de abordaje de este núcleo problemático desde el terreno específico de las tecnopoéticas contemporáneas.<sup>4</sup> La propuesta es, entonces, atender a un área de la producción estética que ha sido desconocida o aislada por los relatos canónicos sobre arte, política y memoria. En efecto, se reconoce la existencia de obras de arte tecnológico contemporáneo que no sólo tematizan la desaparición forzada de personas sino que, además, hacen uso de la silueta como figura estratégica para la representación; así se observa en las obras que aquí se analizan: *Diez hombres solos* de Ar Detroy (1990), *Como un cuerpo ausente* de Carlos Trilnick (1994) y *Hay cadáveres* de Mariela Yeregui (2014).<sup>5</sup>

Las principales inquietudes que marcan el norte de la indagación, son: dónde radica y cómo se define la dimensión política de estas obras contemporáneas; cuáles son las potencialidades estéticas

---

<sup>2</sup> El último golpe cívico-esclesiástico-militar en la Argentina tuvo lugar entre el 24 de marzo de 1976 y el 10 de diciembre de 1983. Las cuatro Juntas Militares que se sucedieron, aplicaron un plan represivo basado en el secuestro clandestino, la tortura, la violación, el homicidio y el ocultamiento de los restos de sus prisioneros políticos; a lo que se sumó la apropiación ilegal de los hijos nacidos en cautiverio, como así también la manipulación de la opinión pública mediante la censura y las alianzas con los medios, entre otras.

<sup>3</sup> Se trata de un momento posterior a la derrota en la Guerra de Malvinas, acontecimiento que, sumado a la crisis financiera desatada en 1981, profundiza el descrédito de la ya flaqueante Junta Militar y precipita el llamado a las elecciones de octubre de 1983.

<sup>4</sup> El término “poética tecnológica” que en este artículo se utiliza fue acuñado por Arlindo Machado (2000) y precisado como “tecnopoética” por el colectivo Ludió (Claudia Kozak, 2012), para referir a las prácticas estéticas que problematizan el entorno tecnológico y mediático de su tiempo. Se tratan, estos dos, de sinónimos que apuntan hacia la dimensión específicamente poético-política de las producciones de arte tecnológico como lenguaje específico.

<sup>5</sup> Existen otras estrategias de representación frecuentemente utilizadas en el terreno estético, tales como el testimonio del sobreviviente, la figura del perpetrador, los vuelos de la muerte, el Mundial de Fútbol de 1978, la guerra de Malvinas, los pañuelos blancos, etc. Algunas de ellas fueron analizadas de acuerdo a su utilización en el arte tecnológico en mi tesis de maestría (2019).

y conceptuales que detenta el arte tecnológico en su reutilización de las siluetas; qué estructura temporal articulan estas obras que, desde la contemporaneidad, recuerdan el pasado reciente.

El abordaje propone la comprensión de la Silueta de acuerdo a la noción foucaultiana de dispositivo. Se orienta, por su parte, a descubrir líneas de continuidad, desvío y tensión que, respecto de los usos originarios de la silueta durante el siluetazo, involucran sus devenires en el terreno de las tecnopoéticas contemporáneas. Para ello, el análisis combina el concepto de anacronismo, tal y como es desarrollado por Georges Didi-Huberman (2011), y el de espectro, que se retoma de las formulaciones de Jacques Derrida (1995). La lógica espectral permite aquí describir los potenciales estéticos y conceptuales que el mismo soporte tecnológico de las obras (la imagen electrónica, la proyección, el juego de luces y sombras) detenta para estructurar la (re)aparición de la silueta en el arte contemporáneo. Además, la lógica anacrónica habilita a comprender al dispositivo visual de la silueta como un elemento histórico atravesado por diversas contemporaneidades discordantes entre sí (los años del terrorismo de Estado al que refieren las obras, la transición democrática de los '80 en la que emergen las siluetas y los lindes entre el siglo XX y XXI en los que las poéticas tecnológicas la retoman). En este recorrido, el trabajo rastrea diálogos, tensiones y transformaciones progresivas entre arte, tecnología y política, que -en algunos casos- hunden sus raíces en interrogantes inaugurados en los años '60/'70 y que aún hoy resultan problemáticos.

Se indaga, de esta forma, en la Silueta como dispositivo de reenvíos temporales. Elemento privilegiado y operante en la distribución de lo visible y enunciable respecto de la desaparición forzada de personas, en cada (re)aparición de las Siluetas se activa una dialéctica que tensa los extremos de su propia fibra histórica: el futuro se prelude en obras de los años '60 y '70 que pudieron capturar el palpitar del terror inminente; a la vez que los cuerpos aún ausentes del pasado retornan espectralmente en obras contemporáneas.

## 2. Las siluetas

El 21 de septiembre de 1983, en el marco de la Tercera Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo<sup>6</sup>, se abrió un significativo hiato en el orden represivo en el que la creación colectiva se liberó para brindarse a la lucha política. La acción hoy rememorada como el *siluetazo*, consistió en la realización de figuras humanas en papel, a través del simple procedimiento de marcar un contorno a partir de la matriz prestada por el cuerpo de los manifestantes. Según Gustavo Bruzzone y Ana Longoni (2008), la iniciativa de Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kessel prescindió rápidamente de ellos mismos, superando los límites del proyecto presentado a las Madres de Plaza de Mayo: en la movilización, el contagio se extendió entre los manifestantes generando una obra anónima, de co-construcción colectiva. Estas siluetas a escala natural fueron pegadas en el espacio público erguidas, en consonancia con el reclamo de “aparición con vida”<sup>7</sup>. Despertaban, así, una dimensión imaginaria -fantasía de reanimar los cuerpos sin vida-

---

<sup>6</sup> El movimiento de Derechos Humanos en Argentina se organiza rápidamente, en 1977, cuando se inicia el encuentro ritual de las Madres todos los jueves a las 15:30hs en la pirámide de la Plaza de Mayo. Entre muchas otras acciones desarrolladas en el período de transición hacia la democracia, desde 1981, la disconformidad popular será aglutinada en un evento anual de denuncia y reclamo público por la vigencia de los Derechos Humanos, conocidos como “marchas de la resistencia”.

<sup>7</sup> Se trata de una consigna surgida en 1980 y dirigida a la Dictadura mientras aún existía cierta esperanza de recuperar a los desaparecidos con vida, pero que seguirá utilizándose para señalar precisamente la tensión entre aparición/desaparición, vida/muerte en la que se fundamentó el plan sistemático de represión, y articular frente a ello un reclamo ético por el reconocimiento de las vidas y los cuerpos negados. Con el tiempo, ganarán terreno otras consignas como “juicio y castigo” y “toda la verdad”. Cabe recordar que, luego de que la Comisión Nacional sobre la

y contribuían a la voluntad de cuantificar, de evocar la cifra 30.000 (LONGONI, 2010)<sup>8</sup>.

Es preciso recordar que el Siluetazo no fue concebido como obra de arte sino, tal y como se precisa en el documento original presentado por los artistas a las Madres (BRUZZONE et al., 2008, p. 63-66), como un “hecho gráfico” orientado a captar la atención mediática y causar impacto público. No obstante, su potencia poética desbordó los marcos coyunturales: se instalará en la memoria colectiva como una matriz visual revisitada. Así pues, en el progresivo alejamiento de su contexto de emergencia, el recurso fue abandonando su valor performático *in situ* y el procedimiento de producción colectiva<sup>9</sup> para pasar a ser una figura relativamente cristalizada, que refiere de forma estable a la desaparición y es reutilizada tanto en las manifestaciones activistas como en las acciones artísticas, acompañada de desvíos de su uso y sentido original; suscitando asociaciones entre coyunturas y consignas nuevas, heterogéneas.

Para dar cuenta de algunos ejemplos de usos de la silueta en el activismo artístico post-dictatorial ya registrados en *El Siluetazo* (Bruzzone et al., 2008), cabe aludir a la silueta que CAPaTaCo realiza sobre el pavimento, en la Tercera Marcha de la Resistencia, señalando dónde fue abatido el obrero Dalmiro Flores por fuerzas parapoliciales; a la silueta realizada por HIJOS, un caligrama formado por las consignas “Ni olvido ni perdón” y “Hay que continuar la lucha”; a los *Blancos móviles* del Grupo Arte Callejero (GAC), en los que las Siluetas dejan de referir al desaparecido para pasar a identificar al perpetrador como “blanco” al que “apuntan” los manifestantes. También existen obras que utilizaron la silueta para referir a la filiación entre el poder desaparecedor durante el terrorismo de estado y las fuerzas policiales de la democracia, como la que Hugo Vidal construye en 2003 con fragmentos de platos rotos y que expone tanto en el circuito artístico (ArteBA) como en el espacio público (Puente Pueyrredón) para el primer aniversario de la masacre de Avellaneda<sup>10</sup>; o la que Javier Del Olmo exhibe en el Centro Cultural Recoleta en 2006, realizada con 1888 pequeños autoadhesivos que llevaban el nombre de personas muertas por las fuerzas de seguridad del Estado desde la vuelta de la democracia. Vale agregar que, aún hoy, se sigue observando el uso de siluetas en las marchas que se realizan todos los 24 de marzo (Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia desde 2002) y en otras intervenciones callejeras de lucha por los Derechos Humanos.

Considerando tales antecedentes, es posible reconocer que la silueta se ha instalado en el imaginario visual referido a la violencia (para)estatal en general y a la desaparición forzosa en particular, no sólo como figura que atraviesa el activismo político sino también como estrategia de representación estética. Esto habilita a conceptualizarla como *dispositivo visual de memoria*.<sup>11</sup>

---

Desaparición de Personas (CONADEP) la utilizara para titular su programa de TV y su informe final de investigación y desde que el fiscal Julio César Strassera la pronunciara al cierre del alegato del Juicio a las Juntas, el “nunca más” se convirtió en la frase emblemática de repudio a la dictadura. Es menester, no obstante, reconocer que con la organización política de los hijos de desaparecidos, emergerá la frase “ni olvido, ni perdón”, como así también nuevas prácticas de lucha popular como el escrache. Al respecto del posicionamiento de H.I.J.O.S., consultar: Colectivo Situaciones (2002) y Bravo (2012).

<sup>8</sup> Debido a que el número de detenidos-desaparecidos no se ha podido determinar con precisión (en parte porque la misma dictadura se negó a conformar una lista), se toma en consideración aquí la cifra de 30.000 denunciada por los organismos de Derechos Humanos.

<sup>9</sup> Indican los autores que, luego de las otras dos jornadas de lucha de diciembre de 1983 y marzo de 1984 en las que se repitieron las silueteadas, se abandona el proceso de producción colectiva en la calle. Así se observa en la Marcha de las Siluetas Blancas (1987), Marcha de las Siluetas Rojas (1989) y Marcha contra el Indulto (1989), en las que las siluetas se convierten en figuras que se llevan ya incorporadas en las pancartas.

<sup>10</sup> Se conoce con esa expresión a los asesinatos de los jóvenes militantes Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, en el marco de una manifestación de organizaciones populares realizada en Avellaneda el 26 de junio de 2002.

<sup>11</sup> Se entiende aquí que la misma tensión que se establece en los aspectos políticos, estéticos y tecnológicos de la noción de dispositivo, vuelve a las tecnopoéticas un ámbito particularmente estratégico para pensar las memorias del

Para precisar la noción, vale mencionar que Foucault desarrolla el concepto de dispositivo a lo largo de gran parte de su obra. Es Agamben (2014) quien detalla que en la estrategia foucaultiana el mismo resulta un concepto operativo de carácter general que permite investigar “la relación entre los individuos como seres vivientes y el elemento histórico, entendiendo con este término el conjunto de instituciones, procesos de subjetivación y reglas en que se concretan las relaciones de poder” (p. 11). La Silueta sería, entonces aquí, una formación estratégica que respondería a una función concreta y situada en relaciones de poder y saber respecto del pasado reciente; una matriz visual organizada por -y nexos de- un conjunto de elementos heterogéneos (imágenes, discursos y otros sedimentos históricos) que traman la malla ético-estética sobre la que se enraíza la memoria histórica del terrorismo de Estado y su transmisión intergeneracional. Esta concepción de la silueta se basa, así también, en la puntualización que Gilles Deleuze realizó del dispositivo como madeja multilineal de fuerzas -quebradas y sometidas a derivaciones- de poder, saber y subjetividad. Siguiendo, pues, esta dirección hermenéutica, se comprende que la silueta constituye una “máquina para hacer ver y para hacer hablar” (DELEUZE, 1990: 306) que modula el repudio del terrorismo de Estado, determinada y operante en regímenes históricos concretos de visibilidad y enunciación; en el caso de las obras tecnológicas que aquí se consideran: la contemporaneidad local. El fin de los próximos apartados es, por lo tanto, indagar en cómo este dispositivo visual es reactualizado en ellas.

### 3. Los espectros

#### 3.1 Ausentes

*Diez hombres solos*<sup>12</sup> es la segunda obra en video monocal canal producida por Ar Detroy<sup>13</sup>, fechada en 1990. Se trata de un video que (al igual que el de Carlos Trilnick que se analiza en el próximo apartado) surge en el contexto de las Leyes de Indulto sancionadas en 1989 y 1990, que dejarán sin efecto a los juicios a más de mil doscientas personas implicadas en los crímenes del período dictatorial<sup>14</sup>. El mismo consiste en la toma fija de un paisaje, captado en un plano general partido apaisadamente por el horizonte: abajo, agua; arriba, cielo. En sus tres minutos y medio de duración, una hilera de hombres encapuchados ingresa al cuadro desde la izquierda, amarrados entre sí por una soga o cadena. La pieza musical, creada por el colectivo e interpretada en clarinete por Leo Heras, superpone capas continuas, lentas, en tonalidades menores y sostenidas que generan un clima tenso, apesandumbrado. A pesar de lo que anuncia el título, sólo nueve hombres caminan por el agua hasta desaparecer por el extremo derecho del cuadro. Indica Rodrigo Alonso (2008) al respecto:

---

terrorismo de Estado y sus tecnologías de normalización y disciplinamiento.

<sup>12</sup> La misma fue incorporada al acervo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) en 2002, en el marco de una importante donación de cerca de cien obras por parte de más de cincuenta jóvenes artistas de los noventa. Registro disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7yNmOzhophY>

<sup>13</sup> Compañía de arte experimental conformada por Ariel Pumares, Fernando Dopazo y Charly Nihenson en el rol de coordinador. Surgió de un desprendimiento del colectivo teatral Organización Negra, y estuvo activa entre 1988 y 2002.

<sup>14</sup> Se trata de diez decretos sancionados por el entonces presidente Carlos Menem que indultaban a civiles y militares que cometieron crímenes durante la última dictadura. Junto a las leyes de Punto Final de 1986 y Obediencia Debida de 1987, son reconocidas como las “leyes de impunidad”.

Imposible no contarlos para el espectador, ya que el gesto presentado es esa única sumatoria de cuerpos. Uno tras otro. Emulando una caravana de espectros errantes que suman sus texturas corporales a la textura general de la imagen. (...) Cuerpos sin más marca personal que su silueta humana intercambiable. Todos iguales. (...), su tiempo es un presente constante, marcado por ese deambular en un paisaje eterno. (...) Pero finalmente el título inscrito al terminar la obra declara una incongruencia. No ya para simplemente titularla, sino para resignificar (o significar) lo visto. *Diez hombres solos*. No nueve, entonces, sino diez. ¿Y el décimo? ¿Y ese último cuerpo nombrado pero no exhibido? Nada de él, sólo su ausencia. Su borramiento. Su desaparición. Ahí, finalmente, la palabra apenas esbozada. Nunca dicha. Desaparecido. (ALONSO, 2008, p. 132)

La silueta humana se recupera aquí para mostrar los cuerpos aún presentes, y la palabra para señalar la ausencia de uno de ellos. De esta manera, la obra propone una discordancia numérica: diez hombres son anunciados en el título, aunque sólo nueve cuerpos aparecen en la imagen. Ranciere (1996) sostiene en *El desacuerdo. Política y filosofía* que el nudo original de lo comunitario es el desacuerdo; una división fundada en la apropiación, por parte del pueblo, de una cualidad declarada común (el principio de la igualdad entre todos) como cualidad propia. Es decir, lo social se basaría en una identificación de cada uno de los que toman parte por homonimia con el todo de la comunidad, pero en nombre de un daño originario: el de la existencia de una parte de los que no tienen parte, quedando excluidos del cálculo del todo. De esta forma, la política sería un cómputo erróneo, en el que algunos cuerpos resultarían visibles y otros no, y algunas enunciaciones resultarían pertenecientes al discurso mientras otras serían apenas percibidas como ruido. *Diez hombres solos*, señala así, mediante una operación sencilla de diálogo entre imagen y título, aquel cómputo fallido, aquel espacio donde lo social se abre a la evidencia de su imposibilidad, exhibiendo el lugar vacío del cuerpo que no tiene lugar en el terreno de lo común. Pero además, la parte alude al todo, disparando una sinéqdoque generalizante en la que, ejemplarmente, ese único ausente remite a todos los ausentes: a los 30.000.

Sostiene Graciela Taquini (2008, p. 12) que el agua que se observa en el video se trata de “el río de la Plata como una tumba de desaparecidos”. Pareciera que ese río al que arrojaban los cuerpos los llamados vuelos de la muerte, resulta en este video el escenario de un retorno espectral: el espacio de tránsito de cuerpos que sin declararse muertos, desaparecen, y sin recuperarse vivos, aún se hacen presentes; impedidos, entonces, de todo duelo -precisamente por la ausencia de sus restos-, divagan en el imaginario visual. Es la misma materialidad de la obra, la imagen electrónica (la señal codificada) proyectada lumínicamente en un entorno necesariamente oscurecido para resultar visible, la que resulta, en términos estrictos, espectral: fluctuaciones de crominancia y luminancia que dan un espesor inmaterial a estos cuerpos. Así pues, las siluetas humanas retornan a nuevos espacios de representación y, en su nueva estética espectral, no sólo siguen disparando el énfasis en la cuantificación, sino que también materializan (mediante la imagen electrónica, proyectada) la dimensión del vacío (la ausencia de materia corporal) que se agitaba en el Siluetazo.

### 3. 2 Ni vivos ni muertos

*Como un cuerpo ausente* es una videoinstalación para dos proyectores co-realizada (dirección, producción y performance) por Carlos Trilnick junto a Sabrina Farji en 1993/4<sup>15</sup>. Las imágenes

<sup>15</sup> La obra se expuso originalmente en 1994, en la planta baja del Palais de Glace. También existe una versión en video monocal que integra, sobre un fondo negro, los dos cuadros de imágenes. Registro disponible en: <http://carlostrilnick.com/wp-content/uploads/1994/08/como-un-cuerpo-ausente-2-canales-1994.mov>

muestran paisajes desolados, captados en movimiento desde un *travelling* veloz sobre una ruta, que se alternan con planos generales, cortos y detalle de cuerpos desnudos. Siempre solitarios, fuera de foco, y sin señas identitarias que los singularicen, deambulan con su textura borrosa por un entorno blanquecino. La música, a cargo de Martín Bianchedi, desarrolla una melodía severa, con una sonoridad también borrosa, como sumergida en un entorno acuoso y con la presencia de tonalidades sostenidas que tensionan el ambiente y golpes rítmicos que, como el disparo de armas, conmocionan.

Las siluetas reciben aquí un tratamiento formal y estilístico -o, vale decir, plástico: el pixel se trabaja como pincelada- en el que la presencia del color de la piel “encarna” al cuerpo desaparecido, mientras que el foco nebuloso de la imagen, la falta de contornos claros, dificulta la captación precisa de la identidad. El artista expone, así, la condición paradójica del desaparecido: la incertidumbre respecto de su existencia. Imprime en la visualidad, la expresión del dictador Jorge Rafael Videla que sentenciaba en 1979: “es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está... ni muerto ni vivo, está desaparecido”<sup>16</sup>. La alternancia entre cuerpos que yacen tendidos y cuerpos aún de pie que deambulan en ese espacio impreciso, radicalizan esta tensión (provocando, asimismo, ecos de la tensión que también existe entre las consignas de “aparición con vida” y de “toda la verdad”).

La palabra escrita, textos de Remo Bianchedi que se sobreimprimen en los espacios en negro del cuadro, lejos de responder el enigma suscitado por la imagen, relevan poéticamente parte de su sentido: “Un cuerpo ríe bajo tierra. Un cuerpo que no da sombra”, “Un cuerpo es un volumen, que respira”, “un cuerpo muerto produce también sonidos”, “Doctor: mi cuerpo desaparece!”. De esta forma, sugiere lecturas aproximadas, no estabiliza el sentido de la imagen, no lo fija; por el contrario, plantea pistas que abren nuevas trayectorias para la mirada, ubicándola en un intersticio, en un *entre* lo que se ve y lo que no se ve en la imagen.

Didi-Uberman (2010) sugiere que el acto de la visión se despliega en un abrirse en dos; en una escisión abierta, en nosotros mismos, entre lo que vemos y lo que nos mira. Consiste, así, en un toparse con algo “tallado en lo tangible” que se experimenta táctilmente en tanto encuentro con un obstáculo que está calado de concavidades. La experiencia de la visión, implica así, necesariamente, un encuentro con el volumen del cuerpo humano, de un otro que nos mira y que “impone un *en*, un adentro” (p. 14). En la obra de Trilnick, la imagen porta esa latencia, esa evocación suscitada por el cuerpo que se nos presenta en la imagen, que no se visualiza claramente pero que, no obstante, aparece. La imagen lo recuerda, clava en la visión su propia aporía: en la imagen *hay* cuerpos desaparecidos. Nuevamente aquí, retorno espectral: el cuerpo etéreo en (y de) la imagen electrónica, materializado lumínicamente sobre la oscuridad del espacio físico. Tracción, entonces, nunca resulta, del cuerpo en su desaparición y reaparición: la materia inmaterial de la imagen le presta su cuerpo al cuerpo desaparecido, pero en esta operación lo vuelve literalmente espectral, reaparición abstracta en el espectro lumínico.

Leída en relación con la única frase escrita del video, en la que se interpela a una segunda persona del singular (“existo, quizás, en tu recuerdo”), posiblemente se encuentre la clave hermenéutica de la obra: los cuerpos que transitan en la imagen y cuya voz imaginaria (re)aparece a través de la palabra escrita, exige a la contemporaneidad la responsabilidad del recuerdo. El corto termina con la frase “el cuerpo, escenario del lenguaje” escrito sobre un paisaje rutero captado a gran velocidad, sobre el que se sobreimprime el ardor del fuego, hasta fundirse en negro. Las llamas parecen remitir

---

<sup>16</sup> Frase pronunciada por Videla en una conferencia de prensa de 1979, en respuesta a la pregunta del periodista José Ignacio López acerca de una mención del entonces papa Juan Pablo II respecto de los desaparecidos y detenidos sin proceso. Registro disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3AIUCjKOjuc>

a las quemas de cuerpos en fosas comunes tanto como al poder purificador del fuego. La frase, por su parte, pareciera postular al cuerpo como signo, como materia significativa modelada por el lenguaje, y por lo tanto plausible de ser redimido desde el trabajo simbólico (la palabra y la imagen como puentes tendido sobre lo real) al que la misma obra se aboca.

### 03. C. Muertos

*Hay cadáveres* es una instalación de Mariela Yeregui realizada en 2014. La obra se compone por doce veletas de metal montadas sobre una viga y en cuyos extremos se erigen las letras que componen la frase que titula la obra. Cada veleta detenta un pequeño reflector asociado a un motor. La proyección de luz repite, amplificada sobre la pared de fondo, la frase del insigne poema de Néstor Perlongher<sup>17</sup>. Estas sombras en movimiento inarmónico poseen un poder sugestivo: parecieran siluetas que divagan, espectros que caminan sin rumbo.<sup>18</sup>

Si bien la artista alude en esta obra a “todos nuestros cadáveres”<sup>19</sup>, incluidos los de la AMIA<sup>20</sup>, la tragedia de Once<sup>21</sup>, etc., la cita al poeta ancla en una referencia indefectible a los desaparecidos; genera así una asociación entre pérdidas colectivas. Lejos de proponer una memoria orientada a recuperar la singularidad de los hechos acontecidos (o una “memoria literal”, en términos de Todorov), la misma estaría orientada hacia la “memoria ejemplar”, vale decir, hacia la construcción de una historia colectiva con un alto nivel de abstracción y poder alegórico, para poder transferirla a las próximas generaciones (TODOROV, 2000). Las palabras de la propia Yeregui resultan esclarecedoras:

Empiezo a trabajar a partir de una imagen de la tragedia Once: una manga roja que veo en una ventanilla (...) me puse a pensar que ese detalle, esa manga, ese color... es la muerte. Y a partir de ahí empiezo a trabajar en que el detalle sea el trauma. (...) Hay cadáveres, desde la propia formalidad de la obra, propone esa relación de escalas entre las veletitas y las sombras; pero también desde lo conceptual propone esa relación entre el cadáver y todos los cadáveres que hay. (...) Van cambiando de ubicación, entonces, están en todos lados. Como en el poema de Perlongher (...). (Entrevista personal realizada en enero de 2017)

---

<sup>17</sup> *Hay Cadáveres* (1981) es una poesía compuesta por el escritor y poeta, militante LGTB, Nestor Perlonguer. La misma enumera escenarios de la vida cotidiana sobre los que insiste: hay cadáveres. Expone, así, la evidencia del plan represivo, no sólo reconociendo los restos humanos que se pretendieron ocultar, sino también denunciando la obstinada ceguera de la sociedad civil.

<sup>18</sup> La descripción corresponde a la versión que ganó el Premio Alberto Trabucco 2014, y que fue expuesta en la Galería Federico Klemm. Tuvo un montaje diferente en la muestra *Territorios del Desastre*, que tuvo lugar en 2015 en el Espacio de Arte Contemporáneo de Montevideo, Uruguay. Allí, las veletas fueron instaladas sobre montículos de piedras aislados, con una ordenación que no las enfilaba sobre el mismo eje: la linealidad de la frase se obtenía, mediante un juego de luces, solamente en las sombras sobre la pared.

Registro de la obra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=glljOxpiQQ8>

<sup>19</sup> Nota periodística a Télam, disponible en: <http://www.telam.com.ar/notas/201409/79452-el-premio-alberto-j-trabuco-2014.html>

<sup>20</sup> Se refiere al mayor atentado terrorista sufrido en el país, perpetrado sobre la Asociación Mutual Israelita Argentina. Ocurrió el 18 de julio de 1994.

<sup>21</sup> Se trata de un accidente ferroviario ocurrido el 22 de febrero de 2012, en el que murieron 51 personas y resultaron heridas otras 789.

La obra realiza así una evocación de los cuerpos desaparecidos en dictadura, que se encadena a las otras desapariciones de la Argentina contemporánea. La palabra escrita en las veletas declara aquello que no se ve (la existencia de cadáveres), y la visualidad entre sombras señala aquello que no se puede decir (el terror implícito en el pedido de “aparición con vida” a casi cuarenta años del golpe de Estado, la fantasía terrorífica del retorno espectral). La obra reanima a los desaparecidos, los hace (re)aparecer, concretamente, en el cuerpo trazado sobre la pared por la sombra de sus letras, en el momento mismo en que declara la existencia de los cadáveres, afirmando así el reconocimiento de su muerte.

De esta forma, *Hay cadáveres* engrana los dos órdenes de valor semánticos que, según plantea Derrida (1995, p. 54), se reúnen en todo “conjuro” realizado ante la aparición del espectro. Por un lado, se trata de una “conjuración” en su doble significado. A saber, la pieza *evoca*, hacer venir por la voz, a las presencias fantasmales del pasado; a la vez que *conspira*, se compromete mediante un juramento (alineado al “nunca más”), a luchar contra un poder superior (represivo, antidemocrático). Pero en el mismo acto, la obra realiza el segundo sentido del “conjuro”: resulta un “exorcismo mágico que, por el contrario, tiende a expulsar el espíritu maléfico que habría sido llamado o convocado” (p. 61), a destruir y negar su amenaza. Amplificando el eco de aquella frase que Perlonguer repite desde su primera lectura en voz alta en el *hall* del teatro San Martín<sup>22</sup>, *Hay cadáveres* se suma al pulso de su frecuencia insistente, realizando una declaración performativa. Procura, mediante la enunciación, convencerse de que no es posible lo que en realidad más atemoriza: la fantasía de que los muertos no estén muertos. La obra se aleja del pedido de “aparición con vida”; sentencia la muerte a partir del reconocimiento del cadáver, y así habilita el duelo necesario para *nunca más* repetir su (re)aparición.

## 4. Tensiones históricas

### 4.1 (Re)apariciones del cuerpo: imagen, palabra y tecnología

Según señala Andrea Giunta (2008), durante los años dictatoriales, en la pintura local es posible observar una relativa ausencia de la figura humana que, cuando queda sugerida en objetos de uso cotidiano, expresa estados de aislamiento y angustia que remiten de forma alusiva y retorizada al estado colectivo generado por el operar del Estado represor. Viviana Usubiaga (2012), por su parte, ha documentado en la producción artística y en los modos de exhibición de los primeros tiempos de postdictadura, la reaparición de este cuerpo que había sido “desterritorializado” en los realismos de los años '70. Observa en dibujos y pinturas de Ana Eckell, en la *Madona* de Diana Aisenberg, en el *autorretrato* de Juan José Cambre o en *Ni viva ni muerta, ni triste ni alegre* de Víctor Grippo, por nombrar solo algunas de las obras de su *corpus* de análisis, que en los primeros años de la década del ochenta se da una reaparición de la figura humana en estados imprecisos, frágiles, confusos. El cuerpo opera en ellas como vehículo de un duelo simbólico, que “sin restringirse a un arte político, parecen evocar un silencio introspectivo tras un proceso traumático” (p. 9). Es adecuado advertir esta recuperación del cuerpo humano en la representación artística durante la transición democrática. Esto permite relativizar los cortes temporales entre período dictatorial y democracia, y comprender fenómenos como el siluetazo en el marco de la complejidad del proceso histórico en el que tiene lugar.

---

<sup>22</sup> María Moreno (1996) distingue en este acto performático de lectura en voz alta el fin de la dictadura para un “nosotros” identificado con un sector de la sociedad civil afectado subjetivamente por los ideales socialistas. Según su propuesta, se trata de un inicio simbólico del período democrático, es decir, al margen de las fechas históricas oficiales, que estaría marcado por la puesta en acto del cuerpo (disidente, poético, político) en el espacio público.

Del mismo modo, para nuestras obras tecnopoéticas, resulta necesario considerar el contexto productivo en el que emergen: el estado de situación de la indagación estética contemporánea. Hal Foster (2001) ha identificado un vuelco hacia representaciones de lo real en cuanto traumático, una obsesión relativamente generalizada por corroborar la existencia de cosa en sí<sup>23</sup>. En este marco, proliferan también los abordajes del cuerpo mediante representaciones “abyectas” (VAN MACHELEN, s. f.), “obscenas” (MAIER, 2005), “perversas” (NAVARRO, 2002). En este mismo sentido apuntan teóricas locales que observan en latinoamérica una recuperación contemporánea de la “violencia encarnada” (CASANEGRA, 2008) o la multiplicación de “estéticas de lo extremo” (OLIVERAS, 2013). Cabe mencionar que en el campo del arte tecnológico *mainstream*, artistas emblemáticos como Eduardo Kac, Roy Ascott, Orlan, Stelarc, Tissue Culture & Art Project o Critical Art Ensemble parecieran participar de esta lógica productiva a la que suman el uso de herramental tecno-científico, de forma tal que sus propios cuerpos y otros materiales vivientes suelen ser intervenidos con extensiones informáticas, hibridaciones robóticas, cirujías plásticas, cultivos de tejidos y recodificaciones genéticas, entre otras.

A diferencia de tal estado de situación, las obras tecnopoéticas que aquí se consideran recuperan una matriz visual que, disponiendo ya de un peso histórico y político específico, propone abordajes de la ausencia de restos que evitan la crueldad, la literalidad, la exposición sin más del cuerpo en su condición de detenido, torturado o asesinado. Tal vez, estos artistas, interesados por los dispositivos técnicos y mediáticos como herramienta expresiva en el marco de nuestras coordinadas poético-políticas, tienen una particular claridad respecto de la connivencia que el avance tecnológico ha tenido, en numerosas ocasiones, con los poderes de vigilancia, disciplinares y de normalización. *Made in Argentina* de Ignacio Colombres y Hugo Pereyra, así lo evidencian ya en 1971 (una década antes del Siluetazo); la obra exhibe una silueta humana plegada sobre sí misma, maniatada con los cables del gran invento argentino para la tortura: la picana eléctrica.

Ante los cuerpos sobreexposados de la estética contemporánea, las obras tecnopoéticas oponen los cuerpos frágiles, imprecisos, del pasado. Los mismos (re)aparecen en delicados juegos entre palabra e imagen, en los que ambas se auxilian mutuamente: en el instante en el que, de exhibir más, la imagen caería en lo abyecto, la palabra sale a apoyarla; y en el momento en el que la palabra resulta insuficiente o debordante para tales instancias de significancia pura, la imagen resulta su soporte.

Los condicionamientos de base técnico-mediática, por su parte, determinan potenciales y horizontes en el modo de imaginación y significación del cuerpo desaparecido. El uso del registro en video, de la proyección, de los juegos mecánicos y lumínicos, como hemos visto, definen cualidades expresivas específicas: las siluetas se sumergen aquí en una estética espectral, inmaterial, plagada de evocaciones. Según Derrida (1995, p. 20):

El espectro es una incorporación paradójica, el devenir-cuerpo, cierta forma fenoménica y carnal del espíritu. El espectro se convierte más bien en cierta 'cosa' difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y lo otro. Pues son la carne y la fenomenalidad las que dan al espíritu su aparición, en la venida misma del (re)aparecido o en el retorno del espectro. Hay algo de desaparecido en la aparición misma como reaparición de lo desaparecido. (...) Es algo que, justamente, no se sabe, y no se sabe si precisamente es, si existe, si responde a algún nombre y corresponde a alguna esencia. No se sabe: no por ignorancia, sino porque ese no-

---

<sup>23</sup> Como ejemplo de este tipo de estética, Foster (2001) recurre, entre otras obras, a *Merde d'artiste: not exactly what it says on the tin* de Piero Manzoni; a *Descripción nostálgica de la inocencia de la infancia* de Mike Kelley; a *Dick/Jane* de John Miller; al *Fruto Cocido* de Zoe Leonard; también a parte de la producción fotográfica de Cindy Sherman.

objeto, ese presente no presente, ese ser-ahí de un ausente o de un desaparecido no depende ya del saber. Al menos no de lo que se cree saber bajo el nombre de saber. No se sabe si está vivo o muerto. He aquí -o he ahí, allí- algo innombrable (...).

Estas obras realizan, así (mediante el soporte tecnológico, mediante sus articulaciones entre imagen y palabra), la concreción visual de la (re)aparición espectral del cuerpo desaparecido.

#### 4. 2 Dispositivos fuera de sí

Las indagaciones sobre la relación entre la historia y el tiempo, en el marco del estudio de las imágenes, ha cobrado un nuevo espesor en el pensamiento contemporáneo. Las imágenes han pasado a ser comprendidas como objetos de una riqueza y una complejidad temporal inherente; sobredeterminadas históricamente, atravesadas por diversas contemporaneidades discordantes entre sí. Cabe recordar que Keith Moxey (2016) ha discutido, mediante el concepto de heterocronismo, con aquella tradición de la Historia del Arte que insiste en asignar a las obras una ubicación secuencial dentro de un sistema teleológico, en atribuir un orden cronológico que las contenga en los marcos de sentido ya establecidos. En este caso, resulta operativa la propuesta de Didi-Huberman (2011), según la cual en toda imagen fulgura un sentido que, con el paso del tiempo y de acuerdo a sus diversas ubicaciones culturales, se redescubre mediante procesos activos de imaginación y montaje.

En este sentido, toda interpretación histórica efectuada desde el estudio de las imágenes debería, no sólo de comprender el tiempo en el que las mismas emergen, sino también interesarse por aquel tiempo que -en su propio seno- es refractario de y se refracta en otras direcciones. Continuando, entonces, con la propuesta teórico-metodológica del pensador francés, parece posible para nuestro estudio de la silueta y sus espectros generar nuevas constelaciones de imágenes mediante el montaje y extender, así, las vinculaciones simbólicas e imaginarias de tal dispositivo visual con otros momentos previos al Siluetazo, donde las siluetas parecieran tener una aparición anticipatoria.

Resulta claro advertir una asociación entre el procedimiento de la siluetada y aquellas acciones en las que, a mediados de los '60, Alberto Greco incorporaba sus “personajes vivos” a la tela. En aquel gesto, el artista bocetaba el contorno de cuerpos y, lejos de representarlos, los señalaba: se trataba del mismo procedimiento de marcar la huella del cuerpo humano que se (re)activa en el Siluetazo. *La realidad subterránea*, obra de Leonetti, Pazos, Roux y Duarte Laferrière presentada en las jornadas del CAYC<sup>24</sup> al Aire Libre que se realizaron en 1962 en homenaje a los caídos en Trelew<sup>25</sup>, compone un paisaje lúgubre, lleno de cruces; un conjunto de tumbas para los presos políticos, esos espacios de descanso eterno que nunca corresponderá a los cuerpos desaparecidos. Se trata de una estética que ronda la obra aquí analizada de Mariela Yeregui (en particular, en su instalación en la muestra “territorios del desastre” donde las veletas se instalan como cruces sobre montículos de piedras que parecieran simular tumbas). Por su parte, la presencia incomodante de un cuerpo caído, en la instalación *Forma Ausente* (1974) de Luis Pazos, se vincula íntimamente a *Como un cuerpo ausente* de Trilnick y Farji. Tal y como lo hacen varias de las fotos con cuerpos yacentes en el

<sup>24</sup> El Centro de Arte y Comunicación (CAYC) fue una institución artística dirigida por Jorge Glusberg que durante los años setenta tuvo un rol destacado en la escena artística de Buenos Aires. Entre otras cosas, allí se congregó el famoso “grupo de los 13”, se impulsó el arte de sistemas y el arte conceptual, y se mantuvo un proyecto artístico con vocación internacionalista.

<sup>25</sup> Se conoce como “masacre de Trelew” el fusilamiento de dieciséis militantes peronistas y de izquierda (y la tentativa de asesinar a otros tres) encarcelados en el penal de Rawson, provincia de Chubut, luego de un intento de fuga. Tuvo lugar la noche del 22 de agosto de 1972.

espacio público de la serie *Transformaciones de masas en vivo* del mismo artista. Se observa, nuevamente, el uso de la silueta humana, en los cuerpos abandonado en el camino, vistos desde el espejo retrovisor de un auto o al costado de la ruta en la serie *Retrovisores* (1975) de Diana Dowek. En tales casos, los cuerpos se encuentran caídos, como en las siluetas de CAPaTaCo y de Hugo Vidal anteriormente referidas. Considerando, por su parte a la serie fotográfica *Mimos* de Gianni Mesticelli (1980), resulta particularmente perturbadora una toma en la que detrás de un cúmulo de humanos desvacenidos y apilados, aparece una silueta espectral, borrosa, tal y como sucede en la obra de Trilnick y Farji.

Estos enlaces temporales podrían parecer, en una primera aproximación, arbitrarios. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que, tal y como advirtió Pilar Calveiro (2014), aunque la última dictadura militar utilizó la desaparición forzada de personas como su mayor modalidad represiva y la ejercía de manera directa por las instituciones (para)militares, su uso como tecnología de poder ya había emergido con el golpe de Estado de Juan Carlos Onganía, en 1966. Asimismo, la tortura de prisioneros y el asesinato político consistían en prácticas extendidas desde hacía años en la cultura política del país, signo de su tendencia autoritaria (cabe recordar, que Felipe Vallese es considerado el primer desaparecido de 1962, junto a algunos casos previos como el de Joaquín Penina o Juan Ingallinella). En este sentido, el dispositivo visual de la silueta pareciera ligar, en cada aparición, algo que (re)aparece a lo largo de la historia argentina y que tiene larga data en la cultura política local: la violencia –con un carácter eminentemente político– aplicada sobre los cuerpos con fines normalizadores y disciplinarios; y, desde ya, la contra-posición de resistencia, denuncia y repudio de la misma. De esta forma, la silueta sería un dispositivo *fuera de sí*: una matriz visual configurada en la transición democrática, retomada mediante estilizaciones espectrales en las tecnopoéticas contemporáneas, pero que también desata otras ramificaciones temporales y anudamientos espectrales, incluso remisiones hacia ubicaciones temporales previas al siluetazo.

De acuerdo a los aportes de Derrida (1995, p. 21), la historia misma estaría organizada según la lógica anacrónica de lo espectral, en la que se daría una “sumisión esencialmente ciega a su secreto, al secreto de su origen”. El autor plantea al espectro como la frecuencia de una visibilidad. Pero la visibilidad (a diferencia de lo visible), por esencia, permanece más allá de lo fenomenológico o del ente; es decir, resulta invisible. Por ello, Derrida vincula al espectro con la imaginación, con aquello que uno cree ver y que proyecta en una pantalla imaginaria (allí, donde en sentido estricto, no hay algo visible). La realidad tendría así la estructura temporal de un asedio, en el que luego de todo fin, el espectro (re)aparecería como un por-venir, como un regreso de antemano del pasado, del origen. Sin embargo, en su propia frecuencia (en su frecuentación, en su insistente visitación), original y repetición encontrarían entre sí una oposición insostenible: toda (re)aparición del espectro sería “Repetición y *primera vez*, pero también repetición y *última vez*, pues la singularidad de toda primera vez hace de ella también una última vez. Cada vez es el acontecimiento mismo una primera vez y una última vez. Completamente distinta. Puesta en escena para un fin de la historia” (p. 19). La función del espectro, en esta lógica anacrónica, sería la de “corregir” el destino de la historia, la de exigir la recomposición de un tiempo desajustado.

En esta dirección, se relee aquí el dispositivo de la silueta y sus dobles espectrales: en cada (re)aparición de la silueta, se tensan los extremos de su fibra histórica, se ponen en funcionamiento una serie de reenvíos en el que todo presente queda, en palabras de Shakespeare recuperadas por Derrida, *out of joint*; es decir, *fuera de quicio*.

#### 4.3 Arte y política

Pensar el vínculo entre arte y política en la contemporaneidad local implica practicar un breve reenvío a la década del '60, en la que su relación experimentó novedosas modulaciones de acuerdo a

una agitada tensión mutua que dejará marcas en su devenir durante las décadas siguientes. La conjunción arte-política no sólo se etretejía entonces con las dinámicas institucionales públicas y privadas vinculadas a los proyectos de internacionalización del arte local (Giunta, 2008), sino que también estuvo signada por una tensión entre los conceptos de vanguardia y revolución. Como notara Longoni (2014), estas dos “ideas-fuerza” operaron como vectores que atravesaron la época, en una constante redefinición de las estructuras -ideológicas, estéticas, institucionales- sobre las que se inscribían la producción artística y la activación militante. La percepción de lo revolucionario como dimensión fundamental de la práctica artística vanguardista experimentó constantes redefiniciones en un proceso de radicalización que tendió a articularse cada vez más con la militancia<sup>26</sup>. El arte se pensó, entonces, como espacio crítico y terreno de lucha ligado sustancialmente a la política. En este marco, los artistas de la vanguardia más politizada lograron consumir modos de producción coherentes con sus aspiraciones programáticas (obras colectivas de denuncia política e institucional, eliminación del autor, programas de contra-información, eventos y muestras articulados a sindicatos y partidos) en una clara vocación de disolver el arte en la praxis social.

Pasados los peores años de silencio, alusión, clandestinidad o exilio, estas aspiraciones de fusionar expresión estética y activación política cuajarán excepcionalmente en el Siluetazo. En cambio, en la representación tecnopoética contemporánea aquí considerada, los usos políticos de la silueta resultan sustancialmente diferentes de los que efectúa el activismo de la transición democrática. El Siluetazo retomaba el imperativo político del arte que se había configurado en los años '60. Se servía del elemento estético o creativo de la silueta, pero para la intervención concreta en la calle, con objetivos puntuales de denuncia y reclamo en una coyuntura política específica. En cambio, en las obras tecnológicas aquí consideradas, la silueta se utiliza como figura de representación en el marco de proyectos destinados a permanecer dentro de los marcos de las instituciones artísticas y sus lógicas de recepción. Sobresale en ellas un mayor cuidado de la composición visual y la expresividad estética, mediante el uso de lenguajes especializados, propios del soporte tecnológico.

Aún así, lo político tampoco pasa a organizarse en estas obras como mero tema o referente. Cabe recordar que para Ranciere (1996, 2009) la política tendría en común con la estética el hecho de que configuran experiencias que abren espacio a nuevos modos de sentir y percibir, a nuevas maneras de hacer y de pensar, produciendo desajustes y reacomodamientos en el espacio común de lo simbólico. En consecuencia, la dimensión política de la estética estaría vinculada a la potencialidad de “interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial” (1996, p. 15). En este sentido, para percibir el carácter *diferente* de sus dimensiones políticas, resulta operativa la distinción establecida por Didi-Huerman (2008) entre aquellas imágenes que “toman posición” y aquellas que “toman partido”. Mientras esta última siempre implicaría tintes doctrinales, la primera involucraría, fundamentalmente, una consciencia de la ubicación adoptada ante lo que las imágenes dicen y también ante lo que no dicen, ante aquel aspecto de la realidad a la refieren y también ante aquel que niegan u olvidan. El programa político de las obras tecnopoéticas aquí consideradas radicaría, así, en su capacidad de provocar intervalos, espacios (entre la imagen y la palabra) donde se genere la tensión dialéctica (en nuestro caso, la re-aparición), la postura crítica, es decir, una toma de posición que interrumpe las coordenadas cotidianas de la experiencia sensoria con la

---

<sup>26</sup> Según precisa la autora, hacia fines de los '50 se consideró que vanguardia era un sinónimo de revolución, pero en un sentido reducido al terreno del arte: el hacer estallar las formas de hacer arte conocidas hasta el momento. Entrada la década del '60, se empieza a pensar el concepto de revolución en el sentido de experimentación. El arte empieza a considerarse cada vez más un vector de transformación social para, aproximándose 1968, devenir en un arte al servicio de la revolución, en el que la militancia política termina convirtiéndose en un imperativo para los artistas (ocasionando que muchos de ellos abandonen el universo estético para servirse al trabajo territorial e, incluso, a la lucha armada).

potencia de desencadenar afectaciones políticas a partir de un impulso tecnopoético.

## 5. Consideraciones finales

A lo largo de este trabajo se han analizado líneas de continuidad, tensión y transformación entre los usos originarios de la silueta durante el siluetazo y sus devenires -como dispositivo visual de memoria- en el terreno de las tecnopoéticas contemporáneas. En este trazado, dos temporalidades (la transición a la democracia y las proximidades al inicio del siglo XXI) se dislocaron, generando un diálogo que llegó a hundir raíces en los años '60 (aquel pasado inaugural que exaltó el imperativo político en el arte y en el que ya surgían algunas siluetas para referir a los cuerpos violentados por el aparato represivo). Así, se rescataron vinculaciones recíprocas entre elementos estéticos, políticos y tecnológicos que fueron allí establecidos y aún hoy marcan el sentido de sus desarrollos y conexiones.

El abordaje descubrió que la silueta es un dispositivo visual de memoria de los desaparecidos que resulta transversal tanto al ámbito de la representación estética como del activismo político; y que, de acuerdo a su aparición en coyunturas diversas, desata asociaciones y tensiones temporales específicas. En el caso de las obras artístico-tecnológicas contemporáneas, el uso de las siluetas se encuentra tejido de una sustancia temporal heterogénea: se trata de obras que refieren al terror en tiempos de dictadura, se sirven de un recurso visual configurado en el activismo transicional, pero que también suscitan evocaciones de obras de arte que, ya en los años sesenta, percibían el asedio del terror como dispositivo político de normalización y disciplinamiento.

Por su parte, estas refracciones temporales, estas fugas emergidas del seno mismo de las obras, estimuló a la investigación a sumergirse en aquella fecunda pregunta acerca de cuál es la relación entre la historia y el tiempo impuesta por la imagen. Para ello, el análisis conjugó la lógica del anacronismo didi-hubermaniana y del espectro derridiano, para observar en estas obras cómo el presente se divide en su propio interior, llevando en sí tanto al deseo de memoria, verdad y justicia como el asedio de su propio fantasma: la fantasía de la (re)aparición, enquistada en el mismo gesto anamnético que pugna por evitar la repetición traumática.

Por su parte, las poéticas tecnológicas contemporáneas, con la materia inmaterial de la imagen electrónica, con los juegos ópticos de proyecciones, movimiento, luces y sombras, potencian la lógica espectral que organiza las (des/re)apariciones de la Siluetas. En las obras analizadas, se evocan cuerpos imprecisos que ponen en una sugerente contradicción a las históricas consignas “aparición con vida”, “toda la verdad” y “nunca más”, mostrando la tensión irresuelta entre la idea de cuerpo, silueta y espectro que la figura del desaparecido activa. Respecto del sentido de la figura humana durante el Siluetazo, *Diez hombres solos* (Ar detroy, 1990) mantiene el énfasis en la cuantificación (evocación de los 30.000) y en el propósito de señalar la ausencia, la condición de desaparecidos de tales cuerpos. *Como un cuerpo ausente* (Trilnick, 1994) enfatiza la dimensión siniestra del estar “ni vivo ni muerto”, mediante la estrategia fronteriza de mostrar -a medias, mediante una visualidad borrosa- los cuerpos destinados a permanecer ocultos. Por su parte, *Hay cadáveres* (Yeregui, 2014) continúa del Siluetazo el ejercicio de “dar cuerpo” a lo ausente, pero evocándolo -mediante una poética mecánica y lumínica que simula su retorno espectral entre sombras- como cuerpo finalmente muerto.

A modo de cierre, la silueta -en tanto dispositivo- consiste en una política visual que ha llegado a cristalizar una poética de la memoria, un imaginario sobre la desaparición que el arte tecnológico expresa y traduce (aún más, concreta visualmente) mediante procesos y lenguajes que potencian la lógica anacrónica del espectro. Asimismo, en el tránsito que se da entre su uso para la lucha activista en las calles y su utilización como elemento para la representación artística, la misma

redefine su sentido político. Ya no parecería subsidiaria de un reclamo concreto en una coyuntura política precisa; aún así, lejos de limitarse a ser el tema o el referente de las obras, lo político en ellas pasa a organizar una toma de posición: una capacidad de evocar, de constelar, de inquietar la mirada disparando una búsqueda de afectación política a partir de un disparador tecno-estético.<sup>27</sup>

## Referencias Bibliográficas

- AGAMBEN, G. *Qué es un dispositivo*. Buenos Aires: Aderiana Hidalgo, 2014.
- ALONSO, R. Estéticas. Poéticas. Prácticas, en: Jorge La Ferla (Comp.), *Historia crítica del video argentino*. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica – MALBA, 2008.
- BRAVO, N. H.I.J.O.S. en Argentina. La emergencia de prácticas y discursos en la lucha por la memoria, la verdad y la justicia. *Sociológica*, 27, 76, 231-248, 2012.
- BRUZZONE, G. A. y LONGONI, A. (Eds.). *El siluetazo*. Buenos Aires: A. Hidalgo, 2008.
- CALVEIRO, P. *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue, 2014.
- CASANEGRA, M. (coord.) *Entre el silencio y la violencia. Arte contemporáneo argentino*. Buenos Aires: arteBA Fundación, 2008.
- COLECTIVO SITUACIONES (Ed.). *Genocida en el barrio: Mesa de escrache popular* (1. ed). Buenos Aires: Ediciones De Mano en Mano, 2002.
- DELEUZE, G. ¿Qué es un dispositivo?. En *Michel Foucault, filósofo* (155-163). Barcelona: Gedisa, 1990.
- DERRIDA, J. *Espectros de Marx: El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Madrid: A. Machado, 2008.
- *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: A. Hidalgo, 2011.
- FOSTER, H. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal, 2001.
- GIUNTA, A. Pintura en los '70: inventario y realidad. En: V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Arte y Poder. CAIA, Actas del congreso. Buenos Aires, 1993, p. 215-264.
- *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.
- KOZAK, C. (Ed.). *Tecnopoéticas argentinas: Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.

---

<sup>27</sup> Una primera versión de este artículo fue expuesta en el IX Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes / XVII Jornadas CAIA “Arte, Historia, Tiempo. Dispositivos, categorías y usos del tiempo en la historia del arte y la cultura visual”, celebrado en septiembre de 2017 en Buenos Aires, Argentina. Asimismo, parte de este trabajo es abordado *in extenso* en un capítulo de mi tesis de maestría sin publicar. Este artículo constituye, entonces, una versión revisada y rearticulada de aquellos planteamientos inéditos.

- LONGONI, A. Fotos y Siluetas: Políticas visuales en el movimiento de derechos humanos en la Argentina. En E. Crenzel (comp.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)* (p. 35-57). Buenos Aires: Biblos, 2010.
- *Vanguardia y revolución: Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014.
- MACHADO, A. *El paisaje mediático: Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas - Universidad de Buenos Aires, 2000.
- MAIER, C. *Lo obsceno: La muerte en acción*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- MARTIN, N. *Memorias de la desaparición en el arte tecnológico (2001-2016)*. (Tesis de Maestría, inédita). Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, 2019.
- MOXEY, K. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2016.
- MORENO, M. Personal. En A. Cangi y P. Siganevich (comps.), *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher* (p. 29-43). Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- NAVARRO, J. A. (Ed.). *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002.
- OLIVERAS, E. *Estéticas de la extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires: Emecé, 2013.
- RANCIERE, J. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- *El reparto de lo sensible. Estética y política* Santiago: LOM, 2009.
- TAQUINI, G. Tiempos del video argentino. En J. La Ferla (Comp.), *Historia crítica del video argentino*, Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica - MALBA-Fundación Costantini, 2008.
- TODOROV, T. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2009.
- USUBIAGA, V. *Imágenes inestables: Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- VAN MECHELEN, M. *Las excreciones corporales en el arte: El arte abyecto*. Signos (V), s/f. Consultado en: <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/9909/signos.htm>