

Gráficas de la ausencia: imagen, representación y memoria de los desaparecidos de la última dictadura en la Argentina

Resumen

Este trabajo parte de la “hipótesis de la potencia que posee el vacío” o el espacio en blanco en las diversas representaciones del pasado reciente traumático y en el ejercicio de memoria. Para reflexionar en torno a esto, tomaremos y analizaremos dos casos. Por un lado, las series de fotografías incluidas en la página web de Abuelas de Plaza de Mayo, y por el otro, el ensayo fotográfico *Ausencias* de Gustavo Germano. En ambos, el vacío se configura no sólo como testimonio de una ausencia, como huella o vestigio, sino que se constituye también como denuncia, mientras reclama por el derecho a la identidad de una generación que es aún una deuda pendiente para toda la sociedad.

Valeria Durán
FADU. Universidad de Buenos Aires
Correo: valevduran@yahoo.com
 orcid.org/0000-0001-5827-4723
Google Scholar

Griselda Flesler
FADU. Universidad de Buenos Aires
Correo: gflesler@fibertel.com.ar
 [/orcid.org/0000-0003-2886-1921](https://orcid.org/0000-0003-2886-1921)
Google Scholar

Recibido: Agosto 30 de 2016
Aprobado: Octubre 27 de 2016

Palabras clave:
Desaparecidos, fotografías,
performatividad, vacío.

Graphics of absence: image, representation and memory on the Desaparecidos (disappeared) of the last dictatorship in Argentina

Abstract

This work is based on the “hypothesis of the power possessed by the vacuum” or the blank space in the various representations of the recent traumatic past and in the exercise of memory. To reflect on this, two cases will be presented and discussed. On the one hand, the series of photographs included on the website of Grandmothers of the Plaza de Mayo, and, on the other hand, Gustavo Germano’s photographic essay, *Ausencias (Absences)*. In both cases, the void is not only a testimony of an absence, as a trace or vestige, but it also constitutes a denunciation, while claiming the right to identity of a generation that is still a pending debt for the whole Argentine society.

Key words:
Desaparecidos, performativity,
photography , void.

*Hacer ver en presente lo que no se ve en el presente,
pero que está en él.
Y arrojar eso al mundo, en objetos.
Arrojárnoslo a los ojos. A veces, a la cara.
Gérard Wajcman, El objeto del siglo*

Entre los años 1976 y 1983 tuvo lugar en la Argentina la más siniestra dictadura militar de su historia. Una breve descripción de esta etapa implica hablar ineludiblemente de saqueos, secuestros, torturas y de *desaparecidos*, “palabra que nos ha hecho trágicamente famosos en el mundo civilizado”.¹ Para la implementación de estas políticas represivas fue necesario el funcionamiento de más de quinientos centros clandestinos de detención distribuidos en todo el territorio nacional.²

Uno de los rasgos característicos de esta dictadura fue el plan sistemático de apropiación de niñas y niños, nacidos en maternidades clandestinas que funcionaban dentro de los centros de detención generalmente durante el cautiverio de sus madres. Recibieron nombres falsos bajo los cuales crecieron y fueron criados, en algunos casos, por las familias de quienes torturaron y asesinaron a sus padres biológicos. Así, al igual que los bienes materiales, fueron considerados parte del “botín de guerra”, es decir, objetos, cosas que podían ser apropiadas. En este sentido, sufrieron un proceso de cosificación, la negación de su carácter humano, y sus identidades fueron borradas -o más bien ocultadas- bajo nuevos nombres e historias³. Muchos de ellos, hoy jóvenes, continúan aún sin saber quienes son⁴. Su búsqueda ha sido impulsada tempranamente por sus abuelas, quienes se organizaron y crearon, en 1977, la asociación Abuelas de Plaza de Mayo.

¹ Cfr. Prólogo del informe *Nunca Más*, producido por la Comisión Nacional de Desaparición de Personas (CONADEP) en el año 1985.

² En tanto la represión fue llevada a cabo de modo clandestino, las cifras son siempre estimaciones construidas con base en testimonios y continúan siendo actualizadas.

³ Sus padres detenidos desaparecidos también sufrieron el borramiento de sus identidades, ya que en el ingreso a los centros clandestinos de detención eran despojados de sus nombres y recibían, a cambio, un número o código identificadorio (Calveiro, 2006).

⁴ De los 500 niños que se estima fueron apropiados han sido recuperados, hasta octubre de 2016, sólo 121 de ellos.

Durante la dictadura, la utilización de las fotografías de los desaparecidos fue clave tanto en su búsqueda bajo la consigna "aparición con vida" como en un modo de hacer visible la magnitud de lo sucedido. También fue el recurso elegido para recuperar las identidades de aquellos que quedaron invisibilizados bajo una cifra impactante. Hacia el final de la dictadura, en los primeros años de la década del 80, surgió, desde la articulación de arte y política, otro modo de resistencia y de visibilización de esas ausencias que fue conocida como el *Siluetazo* (Longoni y Bruzzone, 2008; Nieto, 2013). La iniciativa provino de tres artistas visuales: Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, quienes presentaron su propuesta a las Madres de Plaza de Mayo. Esta fue aceptada y llevada a cabo el 21 de septiembre de 1983, durante la III Marcha de la Resistencia, con algunas modificaciones respecto al proyecto original⁵. En la propuesta original se planeaba realizar siluetas 'personalizadas', con características físicas, edad, vestimenta, etc., pero, ante el señalamiento expresado por las Madres sobre lo incompleto de las listas, se optó por dibujar siluetas homogéneas. Sin embargo, los participantes del proyecto las identificaron, escribiendo espontáneamente nombres y fechas del secuestro.

180

El carácter público y colectivo de esta obra estuvo dado por la participación masiva, impulsada en parte por la imposibilidad de que un grupo pequeño de artistas lograra reproducir todas las figuras. Los asistentes a la marcha dibujaron figuras humanas de hombres, mujeres, embarazadas, niños y bebés a escala natural sobre papeles que luego fueron colgados en las paredes de la ciudad, para representar a los miles de detenidos desaparecidos. Así, a partir de esta acción: "en medio de una ciudad hostil y represiva, se liberó un espacio (temporal) de creación colectiva que se puede pensar como una redefinición tanto de la práctica artística como de la práctica política" (Longoni y Bruzzone, 2008, p. 8).

⁵ La acción fue repetida en diciembre de 1983 y marzo de 1984.

A partir de las jornadas del *Siluetazo* en 1983, las siluetas se transformaron en una reconocida y eficaz referencia a los desaparecidos y aunque "emancipadas de la acción que les dio origen, ellas ya son parte indisociable del lenguaje argentino de la memoria" (Schindel, 2008, p. 423), al igual que las rondas que realizan las Madres cada jueves en la Plaza de Mayo. Y, aunque éstas sean las expresiones más emblemáticas, existen otros múltiples "modos dinámicos" (Schindel, 2008), que surgidos bajo esta inspiración también inscriben y construyen la memoria en el entorno urbano, como los *escraches*.

Esta práctica -cuyo nombre adoptado del lunfardo significa poner en evidencia a alguien- surgió a fines de 1996 con el lema "si no hay justicia, hay *escrache*", organizada por la agrupación H.I.J.O.S. con la colaboración del Grupo de Arte Callejero (GAC) y el colectivo Etcétera y consiste en denunciar la presencia -a partir de la instalación de marcas y *performances*- de un genocida en su barrio de residencia o lugar de trabajo. El *escrache* es, en cierto modo, heredero del *Siluetazo* aunque no tengan en común ni los recursos utilizados, ni los procedimientos. *Escraches* y *Siluetazo* comparten entonces -según Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (2008)-, no sólo la lucha contra la impunidad, sino también la transformación del espacio público en tanto irrumpen con notable visibilidad en él, apelando a lenguajes alternativos. Tienen en común, además, el ser prácticas de producción colectiva y mostrarse esquivas a la definición respecto de su condición artística ⁶.

⁶ Los creadores del *Siluetazo* consideran que se trata de un "hecho gráfico", más que una intervención artística. Por su parte, el GAC prefiere denominar sus trabajos como 'proyectos' o 'procesos', evitando el concepto de 'obra'. Según enuncian en su página web: "En el GAC trabajamos desde la necesidad de crear un espacio en donde lo artístico y lo político formen parte de un mismo mecanismo de producción. Es por esto que a la hora de definir nuestro trabajo, se desdibujan los límites establecidos entre los conceptos de militancia y arte, y adquieren un valor mayor los mecanismos utilizados para la denuncia y las posibilidades de confrontación real que están dadas dentro de un contexto determinado". Cfr. <https://grupodeartecallejero.wordpress.com/>. Ambas acciones permanecieron durante cierto tiempo invisibilizadas para la historia del arte, mientras eran reconocidas como acciones de alto contenido político. Tanto la gráfica realizada por el GAC como las performances de Etcétera, si bien contribuyeron a la visibilidad de los 'escraches' no fueron acciones reconocidas por el campo artístico. Esto se modificó luego de la crisis de 2001, cuando estos y otros grupos lograron el reconocimiento tanto de la esfera artística local como internacional.

Pero si las fotografías y siluetas de los desaparecidos son la huella de esas vidas hoy ausentes, ¿qué sucede con las niñas y niños apropiados? ¿Cómo dar cuenta de la presencia de esas vidas que hoy transcurren lejos de sus familias, desconociendo su identidad?

La silueta remite directamente a la ausencia de un cuerpo (humano). Por el contrario, el blanco -objeto de nuestro análisis-, no sólo remite a la ausencia de un cuerpo, sino que interpela y construye un relato de memoria. La lógica del Siluetazo fue hacer visible lo invisible, hacer aparecer al desaparecido, remitir al cuerpo que no está. El espacio en blanco, en cambio, funciona desde su invisibilidad no tanto como un dispositivo visibilizador, sino como un indicio, como un vacío a completar, un lienzo despojado donde proyectar no sólo el horror, sino también la memoria y la búsqueda de aquellos que están vivos.

Partiendo de los postulados del filósofo del lenguaje John L. Austin⁷, este trabajo indagará acerca de la fuerza performativa del vacío, del espacio en blanco y su capacidad de producir comportamientos y acciones, de transformar la realidad. En este sentido, tomaremos en cuenta para el desarrollo de nuestro análisis, la propuesta artística que surge a partir de los años 80 en Alemania denominada 'contramonumentalismo'.⁸ El término proviene de *Gegendenkmal*. En alemán, *gegen* significa 'contra' y *Denkmal*, a primera vista, significa 'monumento'. Sin embargo, *denk* viene del verbo *denken*, que significa 'pensar' y *mal* implica "una vez", al igual que *once* en inglés. Así, 'monumento' en alemán significa, si quisiéramos tomarlo literalmente, "pensar una sola vez". Contra este pensamiento único, dado de una vez para siempre, es donde se sitúan los contramonumentalistas (Hervás Muñoz, 2012, p. 5). Analizaremos para ello, dos casos donde la puesta gráfica a partir de la fotografía configura espacios de significación y memoria de un modo performativo y con rasgos de la estética contramonumental.

⁷ Según este filósofo británico, todo lenguaje supone un tipo de acción y es capaz de producir cambios en la realidad.

⁸ Algunos representantes de este movimiento son Horst Hoheisel, Alfred Hrdlicka, Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz.

Si estas fotografías constituyen el testimonio inequívoco de la existencia de esas vidas, ¿qué sucede cuando aquello que se busca carece de fotografía?, ¿qué sucede cuando lo que se fotografía es el espacio vacío?, ¿qué es lo que vemos cuando no hay imagen?

En el primer caso trabajaremos con el sitio web de la asociación Abuelas de Plaza de Mayo, específicamente con el modo gráfico en el que los niños apropiados durante la dictadura y nacidos en maternidades clandestinas son representados: un recuadro en blanco junto a las fotografías de los rostros de sus padres desaparecidos.⁹

El segundo caso es el ensayo fotográfico *Ausencias*. Gustavo Germano, su autor, recupera viejas fotografías familiares de detenidos desaparecidos de la provincia de Entre Ríos, de la que él mismo es oriundo, y las reproduce en los mismos escenarios, con los mismos protagonistas, aunque siempre resultan copias incompletas.

Partiendo de la potencia que, irónicamente, tiene el vacío, nuestro trabajo busca contribuir al debate siempre irresuelto acerca de los modos de representación del horror, pero también a las discusiones en torno a cómo mantener viva la memoria. Una fotografía vacía, una *no imagen*, un retrato sin rostro, oxímoron de aquello que desde la ausencia se hace presente. Este espacio en blanco no sólo se configura como testimonio de una ausencia, como vestigio, como eco, sino que reclama también por el derecho a la identidad de una generación que es aún una deuda pendiente para toda la sociedad.

⁹ Cfr. www.abuelas.org.ar

La fotografía como testimonio

Desde sus inicios, la fotografía fue percibida como aquello que daba cuenta de la existencia indudable de lo que mostraba. Mucho se ha discutido y escrito acerca de las características de este "dar cuenta": mimesis, reflejo, construcción, referencia. Sin embargo, como dice Roland Barthes en *La cámara lúcida*, "la fotografía lleva siempre su referente consigo" (2006, p. 31), es decir, se trata de la obstinación del referente en estar siempre ahí.

De un modo análogo, Philippe Dubois considera que este llamado *principio de atestiguamiento* es característico de la fotografía que la configura como un elemento convincente y confiable por sobre otro tipo de imágenes. En *El acto fotográfico*, Dubois sostiene:

Si en efecto la imagen fotográfica es la huella física de un referente único, eso quiere decir, tomando las cosas por el otro extremo, que en el mismo momento que uno se encuentra ante la fotografía, ésta no puede sino remitir a la existencia del objeto del cual procede. Es la evidencia misma: por su génesis, la fotografía necesariamente testimonia. Ella atestigua ontológicamente la existencia de lo que da a ver. Esta característica ha sido señalada una y mil veces: la foto certifica, ratifica, autentifica. (1986, p. 67)

184

La fotografía es testimonio, testigo material. Es un elemento fundamental en su rol de evidencia cuando se trata de atestiguar en casos de violencia y crímenes de lesa humanidad.

En *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (2004), Georges Didi-Huberman indaga sobre cuatro fotografías tomadas en un campo de concentración nazi. En este trabajo de inquietante título, plantea que las imágenes poseen un doble régimen: les pedimos demasiado o demasiado poco. Pedirles demasiado es esperar que nos brinden toda la verdad, querer verlo todo en ellas. Esto nos lleva, ineludiblemente, a la decepción: éstas no

son más que fragmentos, incluso -dice el autor- inadecuadas. Lo que vemos es, siempre, demasiado poco en relación a lo que sabemos. O, por el contrario, les pedimos demasiado poco al relegarlas de entrada a la esfera del simulacro o del documento del horror, separándolas de su especificidad.

Puntuar las ausencias

Ausencias, del fotógrafo Gustavo Germano, cuyo hermano mayor fue secuestrado en 1976 y continúa desaparecido, busca visibilizar -a partir de viejas y nuevas fotografías- los vacíos que la desaparición forzada de personas han dejado en los ámbitos cotidianos, entre sus familias y amigos. En el trabajo con las fotografías familiares, Germano encuentra un modo de construcción visual de la memoria, pero también una vía de indagación de la propia identidad y de abordaje de la desaparición de su hermano¹⁰.

En los quince dípticos fotográficos que componen el ensayo, se repiten los escenarios y los actores, pero en cada una de las fotografías hay alguien que falta. En las actuales, los presentes conviven con los espacios vacíos dejados por quienes ya no están y, en esta repetición incompleta, las ausencias se hacen aún más notorias. Estas segundas fotografías fueron tomadas por Germano: "Son fotos de situaciones generadas premeditadamente en las que alguien posa frente a la cámara (con naturalidad y sinceramente) y que fueron tomadas con una intencionalidad clara y definida: guardar/revelar en ese instante treinta años de ausencia" (Ranzani, 2008). Debajo de cada fotografía original, Germano indica el año en el que fue tomada -en todos los casos, previo al golpe de Estado de 1976- y los nombres de quienes aparecen retratados. En las segundas, solo un punto es la referencia a los desaparecidos. En este trabajo,

¹⁰ Esta muestra fue exhibida en Barcelona y en Madrid antes de su llegada al Centro Cultural Recoleta en Buenos Aires, en febrero de 2008. Desde entonces, ha sido exhibida en distintas ciudades del mundo. A fines de 2012, Germano exhibió por primera vez la serie *Ausencias Brasil*, buscando replicar el mismo ejercicio de memoria en el país vecino.

ambas fotografías articuladas, tal como plantea Dubois, testimonian y ratifican dolorosamente la presencia pretérita y el vacío actual.

La elección de los casos intentó dar cuenta del "amplio universo social, cultural y político de las personas que fueron víctimas de la dictadura" para mostrar "la magnitud de la tragedia" (Ranzani, 2008). Los casos que conforman la muestra, y que reúnen veinte desapariciones en total, dan cuenta de estas multiplicidades, mientras hacen evidente que muchas familias y grupos de amigos sufrieron varias desapariciones en su seno. Madre e hijo escuchan la radio en 1974. Tres décadas después, solo está Clara en el mismo *living* familiar. Claudio fue secuestrado en 1976. Dos amigas, Silvia y Ramona, aún adolescentes en 1968 comparten charlas en la puerta de la casa de una de ellas. Silvia fue asesinada, embarazada de nueve meses, en agosto de 1976. Hoy, sólo Ramona se sienta en la medianera. Una pareja pasa su luna de miel en una playa de la zona en 1975. Años después, sólo resta un paisaje solitario de río y arena. Entre las fotografías que componen la muestra hay una del mismo Gustavo Germano con sus hermanos. En blanco y negro, cuatro niños miran a cámara. La foto *carpet* es del año 1969, antes de unas vacaciones familiares en Uruguay. En colores, sólo tres adultos -sin el hermano mayor- conforman la nueva fotografía tomada en 2007.

186

Las fotografías que componen el ensayo de Germano juegan con la duplicación.

Cierta *iterabilidad*, en términos derrideanos, que muestra una repetición casi exacta pero con algo diferente. Esta repetición origina, quizás, un gesto nostálgico y hasta utópico. Suponer, esperar, desear que todo continuara igual, que los vínculos, modos de vida, ideales seguirían siendo los mismos (Durán, 2013, p. 162).

Durán V. - Flesler G. / *Gráficas de la ausencia: imagen, representación y memoria de los desaparecidos en la última dictadura en la Argentina*



1975
"La Tortuga Alegre", Río Uruguay, Entre Ríos
Orlando René Mendez
Leticia Margarita Oliva



2006
"La Tortuga Alegre", Río Uruguay, Entre Ríos



1969
Gustavo Germano
Guillermo Germano
Diego Germano
Eduardo Germano



2006
Gustavo Germano
Guillermo Germano
Diego Germano

Imagen 1. Obras pertenecientes al ensayo fotográfico Ausencias de Gustavo Germano.
Fuente: <http://www.gustavogermano.com>¹¹

¹¹ Consultado: 25/08/2016.

Enmarcar el vacío

El sitio web de la asociación Abuelas de Plaza de Mayo, dedicado a promover la búsqueda de los/as nietos/as, a difundir sus actividades y a narrar su historia de la institución, brinda un espacio destacado a las fotografías. En la parte superior hay un *slide* titulado "Niños nacidos durante el cautiverio de sus madres" organizado a partir de la fecha probable de parto. Las niñas y niños apropiados durante la dictadura son representados por un recuadro en blanco junto a las fotografías de los rostros de sus padres desaparecidos¹².

En este sentido, este vacío "su significación- se construye por la relación que éste establece con los demás elementos, en este caso, las fotografías de los padres que lo preceden y se potencia así, la dimensión de la falta. Esto se ve acentuado por las leyendas que brindando un dato al espectador ("Niño/a que debió nacer entre junio y julio de 1977", "Niño que nació entre abril y mayo de 1978", etc.), buscan aportar una pieza al trágico rompecabezas, funcionando a modo de anclaje y reforzando la dimensión trágica de la *no imagen*. El recuadro sin imagen de la página de Abuelas, da cuenta de la falta de ese niño o niña, y configura un blanco cuya fuerza performativa nos interroga de múltiples maneras.

¹² http://www.abuelas.org.ar/Libro2010/fichaSlide.php?htm=c_890

 **ABUELAS**
DE PLAZA DE MAYO

Información actualizada a enero de 2013

INICIO

INDICE
Alfabético

Niños desaparecidos, Jóvenes localizados 1975 - 2013

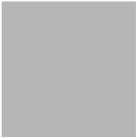
ANTERIOR | SIGUIENTE

Niños nacidos durante el cautiverio de sus madres

NIÑO/A que debió nacer en enero de 1977


Mónica Eleonora DELGADO
Desaparecida el 22/7/1976
Embarazada de 3 meses


Eduardo Benito Francisco CORVALÁN
Desaparecido el 22/7/1976


NIÑO/A que debió nacer en enero de 1977

Niños desaparecidos junto a sus padres

Niños nacidos durante el cautiverio de sus madres

Niños y parejas localizados asesinados

Niños y jóvenes localizados restituidos

Niños nacidos durante el cautiverio de sus madres por fecha probable de parto 1975

ORZAOCOA - GÓMEZ
mayo - junio 1975

VIVANCO - ABDALA
agosto - septiembre 1975

JEGER - GONZALEZ
septiembre - diciembre 1975

FORNIÉS - FARIÑAS
diciembre 75- febrero 1976

1976

CHERTKOFF
febrero 1976

PATIÑO - MOAVRO
marzo - abril 1976

MERCADO
marzo - abril 1976

MENA - ÁLVAREZ
abril - junio 1976

BOCA
abril - julio 1976

GARCÍA - ZELARAYAN
mayo 1976

Mónica nació el 14 de marzo de 1943 en la ciudad de Buenos Aires. Eduardo el 3 de diciembre de 1941 en la localidad de Moreno, provincia de Buenos Aires. En 1972 nació la primera hija de la pareja, Mariana, y en 1974, Gabriel. Mónica militó en la JPR, y luego, junto con Eduardo, en el ERP-22. Al joven sus compañeros lo llamaban "El Negro". Fueron secuestrados el 22 de julio de 1976 en su domicilio de la ciudad de Buenos Aires. La joven estaba embarazada de tres meses. Eduardo fue visto por sobrevivientes en el CCD "Proto-Banco". Mónica, posiblemente, haya permanecido detenida en el mismo centro clandestino.

En mayo de 2009, en el marco de la Iniciativa Latinoamericana para la Identificación de Personas Desaparecidas llevada adelante por el EAAF, Eduardo fue identificado. Había sido inhumado como

Fuente: Página web Abuelas de Plaza de Mayo (<https://www.abuelas.org.ar/caso/corvalan-delgado-66>)¹³

Un símbolo es definido por su relación con otros símbolos y éstos solamente difieren de aquél por las distintas relaciones que mantienen unos con otros. En una de las leyes específicas de la Gestalt, la ley del contraste, la percepción del tamaño de un elemento resulta influida por la relación que éste guarda con los demás elementos del conjunto. Cabe preguntarse entonces cuál es la función formal de una zona en la que no vemos nada. A lo largo de la historia del arte, la arquitectura y el diseño, abundan los ejemplos de cómo el blanco, la contraforma, el vacío tiene una funcionalidad, una fuerza fundamental en la totalidad de la obra.

¹³ Consultado 25/08/2016.

Este blanco posee una capacidad performativa que involucra al observador de un modo ineludible. Siguiendo la teoría de Austin, Leticia Schilman y Daniela Fiorini plantean que: "toda imagen tiene una dimensión performativa ya que más que describir estados de cosas -capacidad de abstracción, descriptiva, simbólica del lenguaje- *hace cosas*. () detrás de su aparente inocencia [un cuadro, una ilustración didáctica, un diagrama, un álbum de fotos familiares] producen cambios en la situación: incitan, estimulan, perturban, movilizan la capacidad de cognición y comprensión" (2009. pp. 172-3). En este sentido, este blanco lejos de ser inocente, nos obliga a preguntarnos qué es lo que hay o hubo allí, a qué corresponde ese vacío.

Esto resulta, quizás, un punto de diferenciación en lo que generan otros discursos que buscan representar el horror apelando a numerosas imágenes, hasta llegar incluso a la saturación. No hay aquí una imagen que resulte ordenadora y, por ello, tranquilizadora. En el caso del recuadro vacío, la ausencia evoca una presencia, y a su vez la presencia de los padres atestigua la ausencia.

Intersecciones

190

En los dos trabajos presentados, el espacio vacío, la *no imagen* se vuelve perturbadora y asume la brutalidad del "hacer ver" en vez de "hacer visible", es decir, provoca más de lo que muestra. Ya no se trata de la imagen en positivo sino de un acontecimiento visible en nuestro presente que moviliza a sus observadores en distintas direcciones. En términos de James Young,

with audacious simplicity, the countermonument thus flouts any number of cherished memorial conventions: its aim is not to console but to provoke; not to remain fixed but to change; not to be everlasting but to disappear; not to be ignored by passersby but to demand interaction; not to remain pristine but to invite its own violation and desanctification; not to accept graciously the burden of memory but to throw it back at the town's feet . (1993, p. 30)

Si la estética contramonumental nace a partir de la preocupación de una nueva generación de artistas frente a la posibilidad de que la memoria de hechos aberrantes como el Holocausto se vea reducida a expresiones de arte o memoriales que obturen su memoria en lugar de impulsarla, estas *no imágenes* parecerían adherir a esta búsqueda.

El vacío ha sido la premisa central en la construcción del Museo Judío de Berlín. En palabras de su creador, Daniel Libeskind, "*the idea is very simple: to build the museum around a void that runs through it, a void that is to be experienced by the public*" (citado en Young, 2000, p. 165). Para Andreas Huyssen, Libeskind "es el único arquitecto que tuvo sensibilidad para esa espacialidad del espacio como vacío", ya que logra dar "forma arquitectónica a otro vacío que pesa sobre Berlín, es decir, al vacío histórico que dejó la destrucción casi total de la cultura judío-alemana de Berlín por los nazis" (2002, pp. 210-211). Esta ausencia -de su cultura pero también de las personas- es encarnada, en la lectura que hace Young de este museo, en estos vacíos que constituyen su espacio. Lo no visible -quizás aquello que ya no existe- es traducido como vacío, un vacío que da forma (y transforma) la experiencia de los visitantes¹⁴.

Frente a la saturación de imágenes que aluden a la memoria del pasado reciente, su falta es profundamente disruptiva. No es autocomplaciente ni terapéutica e implica un activo involucramiento del otro en torno de los significados de los que puede cargarse ese vacío. En el caso del diseño del sitio de Abuelas, rodeado de fotografías en blanco y negro de los padres, el recuadro vacío encarna, condensa y visibiliza la búsqueda permanente. En este sentido, el espacio vacío, las *ausencias* de Germano, interpelarían del mismo modo.

¹⁴ La idea de vacío es también protagonista en otros memoriales, concebidos como *contramonumentos*, como por ejemplo *Bibliotek*, de Micha Ullman y *Missing House*, de Christian Boltanski, ambos ubicados en Berlín.

La fotografía es capaz de revelar, según Barthes, el linaje de un individuo. Sostiene: "igual ocurre con esa foto de mi padre de niño: nada tiene que ver con sus fotos de hombre, pero algunos trozos, ciertos lineamientos relacionan su rostro con el de mi abuela y con el mío" (2006, pp. 157-8). Adhiriendo a este supuesto, las fotografías de los padres de los bebés apropiados aparecen rodeando este recuadro vacío. Acaso sea la ilusión de que alguien se reconozca en un rasgo, un gesto, una mirada. O el pasado que intenta reconstruir un presente y modificar el futuro. O un intento por completar un linaje truncado. Una invitación a llenar un álbum fotográfico incompleto. Ese álbum que "constituye una fractura irreparable de las genealogías que no se salda con el paso del tiempo y las generaciones" (Arfuch, 2007, pp. 53).

¿Qué es lo que vemos cuando pareciera no haber nada que mirar? El espacio vacío representando al bebé nacido en cautiverio y desaparecido nos interpela en torno a esa ausencia, no solo como un espacio a ser llenado, sino como una denuncia de esa falta. Lejos de tener un efecto paralizante, esta *no imagen* exhibe y delata un vacío mayor: ya no es solo la búsqueda de ese sujeto particular, sino que es también un reclamo por sus derechos, una demanda por la restitución de su identidad y por la búsqueda de justicia.

192

Es posible que la mayor virtud del espacio en blanco, su carácter necesariamente polisémico, resulte en una manera eficaz de conjurar contra los discursos unívocos, de abrir nuevas preguntas, de motivar nuevas reflexiones. Quizás esta propuesta, contradiciendo la saturación de imágenes del horror que solo logran anular los sentidos, pueda generar una reflexión así como también activar una búsqueda urgente. Porque, definitivamente, se trata de que ese espacio en blanco desaparezca, que se llene con el rostro de alguien que nos mire y nos motive a seguir creyendo que la justicia y el derecho a la identidad van de la mano. Porque cuando esto ocurre, ese blanco desaparece, pero no así la fuerza performativa que lo configura. El silencio del blanco no está muerto, tal como afirma Vassily Kandinsky, sino lleno de posibilidades.

Referencias

Arfuch, L. (2007). "Álbum de familia". En: *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Austin, J. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (2006). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

Calveiro, P. (2006). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Buenos Aires: Paidós.

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.

Durán, V. (2013). "Imágenes íntimas, heridas públicas". En: Blejmar, J. Fortuny, N. y García, Luis I. (eds.) *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería.

_____ (2009). "Ciudad marcada. Las huellas (in)visibles de la dictadura en Buenos Aires". En: Arfuch, L. y Devalle V. (comp.) *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*. Buenos Aires: Prometeo.

Fiorini, D. y Schilman, L. (2009). "Apuntes sobre el sentido de la imagen". En: Arfuch, L. y Devalle V. (comp.) *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*, Buenos Aires: Prometeo.

Hervás Muñoz, Marina (2012). "Esta no es mi historia: el contramonumentalismo como resistencia a la construcción de la historia desde la perspectiva de los vencedores". *Revista Nexo* N 9, Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. Sección de Estudiantes y Jóvenes Investigadores y Creadores, Tenerife.

Huysen, A. (2002). "El vacío rememorado" en *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

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

Nieto, M.L. (2013). "Diseño Gráfico en los límites. Formaciones estéticas del disenso (Argentina 1997-2007)". *Anales del Instituto de Arte Americano*, N 43, Buenos Aires, FADU-UBA.

Ranzani, O. (2008). "Quise mostrar la magnitud de la tragedia". Entrevista a Gustavo Germano, *Página/12*, 5 de febrero.

Schindel, E. (2008). "Siluetas, rostros, escraches". En: Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comps.). *El Siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

194

Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Young, J.E. (1993). *The texture of memory. Holocaust, memorials and meaning*. Michigan: Yale University Press.

_____ (2000). *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven and London: Yale University Press.

Cómo citar este artículo: Durán, V. & Flesler, G. (2016). Gráficas de la ausencia: imagen, representación y memoria de los desaparecidos de la última dictadura en la Argentina. *Revista Kepes*, 14, 177-194. DOI: 10.17151/kepes.2016.13.14.8