

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Curso de Arte Visuais

Rodrigo Montero

DA SILHUETA AO ÁLBUM DE FAMÍLIA:
Arte e Práticas Artísticas na Construção de Memórias da Ditadura
Argentina

Porto Alegre/RS
2010

Rodrigo Montero

Da Silhueta ao Álbum de Família

Arte e Práticas Artísticas na Construção de Memórias da Ditadura Argentina

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência para a obtenção do Diploma em Artes Visuais com Ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Santos

Porto Alegre/RS

2010

Para Candy, meu amor e primeira leitora

AGRADECIMENTOS

Finalmente está pronto. Há quase um ano, após muitas idas e voltas, eu começava a definir o tema que compreende este trabalho. Na capa, meu nome assume a autoria das próximas páginas cheias de análises e reflexões. Contudo, sem a contribuição e a ajuda de um conjunto de pessoas, isto não teria sido possível.

Desde já agradeço a *mis viejos*, Beto e Any, e meus irmãos, Fernando e Rocío, pelo incentivo e o interesse que sempre mostraram sobre minha permanência no curso de Artes Visuais nos últimos anos. Tanto aos meus pais quanto a minha irmã, devo agradecer, também, pela mobilização na Argentina atrás de contatos e pelo envio de todo o material bibliográfico inédito no Brasil.

Da Argentina também agradeço enormemente a Analía Victoria Ubiría, cujas referências foram o primeiro passo para o levantamento de artistas que se inseriam nos objetivos da pesquisa. Assim mesmo, agradecer aos contatos que, desde aquele país, prontamente enviaram material ou responderam minhas perguntas e solicitações: Carla Rosson, Gustavo Germano, Lucila Quieto, Luis Ignacio Gonzáles e María Soledad Nívoli.

Ao meu orientador, Alexandre Santos, mais do que pelas sugestões, pelas perguntas e provocações que serviram para enriquecer este trabalho. Neste sentido, estendo o agradecimento às professoras Ana Maria Carvalho e Paula Ramos que conformaram a banca de graduação e também contribuíram com questionamentos e sugestões que espero ter respondido.

Por último, ao meu anjo, Candy, sem quem este trabalho jamais existiria, obrigado pela paciência, o enorme apoio e as revisões do português.

RESUMO

Desde o fim da última Ditadura Argentina (1976-1983), a arte contemporânea e suas práticas fornecem imagens e ações performáticas que servem para a socialização de representações e sentidos do Terrorismo de Estado e das suas vítimas. Nos últimos anos, vêm surgindo também trabalhos acadêmicos que estudam a História das memórias da Ditadura Argentina; porém, ainda que neles se destaque a importância da imagem e da comunicação no processo de consolidação coletiva e social das memórias, estes textos não aprofundam a articulação entre a arte e suas práticas e a construção de memórias da ditadura na Argentina. O cruzamento entre imagens, objetos e ações produzidos a partir de uma concepção contemporânea, os diferentes períodos de disputa de sentidos do passado e a problemática e as complexidades dos fenômenos de memória tem por objetivo analisar as articulações entre as imagens e as práticas artísticas e as memórias da última Ditadura militar na Argentina, entre 1983 e a atualidade. A pesquisa de obras e ações performáticas permite discriminar duas linhas entre as produções artísticas: por um lado, trabalhos que promovem uma memória global dos acontecimentos, presentes desde 1983 até a atualidade e, por outro lado, produções que propõem perspectivas íntimas e familiares do passado trágico, que podem ser classificadas como memórias particulares. No primeiro caso, destaca-se o papel de artistas junto com organizações de direitos humanos e de familiares das vítimas do Terrorismo de Estado, fornecendo estratégias de visualidade às demandas de verdade, justiça e memória destas agrupações. Resultado de um pensamento contemporâneo, estas obras e ações performáticas consolidam-se como veículos de memória diferenciados, em que o artista responde, como *militante* ou *empreendedor*, a um *dever de memória*. As produções que tratam das tragédias da ditadura desde o espaço familiar e particular, diferente das anteriores, surgem principalmente a partir desta última década. Realizadas, principalmente, por filhos das vítimas da repressão ilegal, promovem uma mudança de perspectiva, não só sobre a imagem do desaparecido, mas sobre a própria memória e a continuidade do trauma. Destaca-se o uso da fotografia, não só como fornecedora de imagens, mas como objeto de apropriações visuais e conceituais. Sem negar a sua potencialidade como formadores de sentido, estes trabalhos apresentam-se como alternativas de elaboração, pela inteligência visual e pelo pensamento artístico contemporâneo, daquilo que não encontra outros meios de ser trabalhado. Seja respondendo a um dever de memória ou a necessidades íntimas de elaboração, ambos os tipos de representações complementam-se na ampliação, renovação e reflexão do corpo de memórias da ditadura na Argentina.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. Entre o Indivíduo, o Grupo e a Sociedade: Apontamentos sobre a Arte, a Memória e suas possíveis articulações	12
1.1. Arte como veículo de memória.....	12
1.2. As memórias: entre o particular e o social	17
1.3. Arte e memória na sociedade pós-histórica	23
2. Verdade, Justiça e Memória. As Práticas Artísticas e a Socialização do Trauma	26
2. 1. Década de 1980.....	27
2.1.2 O Colapso da Ditadura: uma imagem do invisível.	29
2.2. 1995. Reativação do passado: novos agentes.....	48
2.2.1 Mapas para que a memória não se perca.....	49
2. 3. Memoriais e Anti-monumentos	55
3. As Memórias Íntimas, Familiares e Particulares	69
3. 1. A fotografia e a memórias particulares.....	71
3. 2. <i>Mi viejo es color sepia, ¿y el tuyo?</i>	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	107

INTRODUÇÃO

Milhares de pessoas *colocando o corpo* por outros milhares ausentes. Uma jovem compartilhando o espaço fotográfico com um pai que o terror lhe privou. Presença-Ausência. Lembranças de um corpo, um indivíduo, um ser, ou de milhares. Desde o final da ditadura de 1976, dezenas de artistas argentinos participam com seus trabalhos e pensamentos, direta ou indiretamente, na construção e reconstrução de discursos de recuperação de um passado que, pela sua violência, se instalou socialmente como uma vivência traumática. Uma experiência que ainda hoje tem uma importância central e ativa na vida social, política e cultural da República Argentina.

Mas esta participação na construção de uma memória social não é isolada. Pelo contrário, participam desta disputa de sentidos do passado vários setores e agentes sociais, tornando o espaço público um campo de disputas pela hegemonia de sentidos do passado.

Os confrontos entre diferentes entendimentos e sentidos do passado são comuns nas sociedades contemporâneas que tenham sido palco de períodos de profunda violência social. Invasões, genocídios, perseguição religiosa, racial ou política, ou qualquer outra catástrofe social, são acontecimentos que podem acarrear a fragmentação da coesão social. Coesões mantidas, na maioria das vezes, por narrativas históricas que acabam em xeque após serem utilizadas como discursos legitimadores da violência.

Na Argentina pós-ditatorial, os discursos e sentidos desse passado viveram em constante atrito e mudanças nestes quase trinta anos. A História da memória contemporânea argentina mostra que as representações e discursos sobre a ditadura viveram constantes mudanças. Os sentidos, entendimentos e representações do terrorismo de Estado, os desaparecidos e os repressores se modificavam segundo as conjunturas políticas, os interesses do presente, as

necessidades de justiça ou rememoração e, até mesmo, a dinâmica geracional da vida. Recentemente, autores como Lvovich e Bisquert (2008) e Hugo Vezzetti (2009), se encarregaram de historiografar e pensar as circunstâncias e processos da construção de memórias, suas disputas e mudanças no âmbito social e político. A História da memória compreende a sucessão e conflitos de narrativas dos acontecimentos passados que começaram com a justificativa militar da Guerra Suja, passando pela apresentação da teoria dos dois demônios, a resistência aos discursos de reconciliação e as mudanças a respeito das políticas públicas de memória a partir de 2003. Na resistência da memória, destaca-se o papel das organizações de direitos humanos, em especial Madres de Plaza de Mayo, como porta-vozes de um discurso de memória amplamente acolhido na sociedade e, pelo geral, em tensão ou oposto àqueles promovidos desde as políticas públicas das duas últimas décadas do século XX.

O espaço social se transforma não só pela ação do Estado, mas também pela de outros agentes de memória. Agentes que se propõem a denunciar, apontar, rememorar ou, até mesmo, silenciar. Tradicionalmente, artistas sempre participaram junto com os organismos de direitos humanos e de familiares de desaparecidos, não só com sua presença, mas contribuindo com estratégias de veiculação de representações e sentidos.

Contudo, os autores que mergulham nesta História tão cambiante da memória discorrem pouco ou nada sobre o papel, contribuições e/ou paralelismos entre a imagem e as práticas artísticas e as representações.

A importância de considerar estas imagens e práticas reside na ausência de imagens remanescentes do período. Como explica Andrea Giunta, durante o acionar criminoso do Estado ilegal, a violência era só discursiva, carente de imagens (GIUNTA, 2003, p. 220). Nem os relatos de familiares que narravam os seqüestros, nem as manchetes que falavam de subversivos abatidos em “enfrentamentos”, ou do aparecimento de corpos nas margens uruguaias do Rio de la Plata eram acompanhados de imagens. Uma falta de imagens que torna difícil a conformação de memórias diretas, pois, como explica Vezzetti, junto com os discursos e as idéias, as imagens conformam a matéria mesma da memória (Vezzetti, 2009, p.14). Com

isto, podemos pensar as práticas artísticas como contribuintes em imagens ausentes para elaboração de representações.

Ainda, assim como os sentidos e narrativas que disputam o espaço público se modificam e se renovam, as imagens e práticas elaboradas por artistas preocupados com estas questões também foram mudando. As representações dos desaparecidos, símbolo central das lutas e reivindicações por justiça e direitos humanos, são exemplo destas diferentes maneiras de pensar o passado.

Sobre as relações das práticas artísticas e as memórias dos acontecimentos traumáticos na Argentina, podemos encontrar recentes artigos, muitas vezes compilados em forma de livros, produto do crescente interesse que estas questões vêm despertando. Cecilia Macón, por exemplo, organizou uma série de artigos e ensaios sobre a maneira em que diferentes expressões artísticas se relacionam com esse passado. A memória como fenômeno corporal; as marcas urbanas como pequenas memórias; acontecimentos estéticos exemplares, sustentados na memória, e os diferentes olhares geracionais desse passado, são tratados por diferentes autores a partir de exemplos pontuais.

Exemplos deste interesse crescente neste tipo de produção é a publicação de “*El Siluetazo*”, em que Ana Longoni e Gustavo Brezzone (2008) compilam mais de 24 artigos e ensaios sobre aquela que foi a mais lembrada prática artístico-política relacionada ao movimento dos direitos humanos. Realizado no final da ditadura, o “*Siluetazo*” marcou o início de uma extensa cooperação entre artistas e estas organizações.

Junto com o amplo número de artigos que apresentam artistas que hoje em dia retomam as tragédias da ditadura desde uma perspectiva íntima e familiar, este conjunto de publicações conforma um mosaico de referências que demonstra a persistência do tema.

Apesar desta profusão de publicações, não se encontram trabalhos que integrem as diferentes tendências e práticas artísticas que tratam das questões da ditadura, do terrorismo de Estado e do drama dos desaparecidos que vêm sendo realizadas desde a crise do chamado Processo de Reorganização Nacional até os dias atuais. Ou seja: enquanto existe uma historiografia da memória social e política

da ditadura, não há até agora uma publicação que articule os diferentes momentos dessa História da memória com as imagens e as práticas artísticas que os acompanham.

Portanto, o objetivo principal da pesquisa que permite a escrita deste trabalho foi estudar as articulações entre as imagens e as práticas artísticas argentinas e as memórias da cruenta ditadura militar, instalada naquele país entre 1976 e 1983, ao longo dos quase trinta anos entre a decadência do regime e os dias de hoje.

Mas não se trata unicamente de tecer as pontes entre as produções e os discursos de sentido que ocupavam o espaço público nos diferentes momentos-chave. Ao mesmo tempo, tenta-se inferir de que maneira se dá esta articulação. São estas imagens e práticas uma mera representação visual de sentidos já consolidados, ou contribuem ativamente para a formação e, até mesmo, para a consolidação destes sentidos? Constitui o pensamento artístico contemporâneo uma alternativa diferenciada para a materialização e transmissão de memórias? E, ainda: estas produções têm somente uma potência política e social ou também merecem um lugar de destaque como obras de arte que renovam o pensamento da imagem e das práticas artísticas contemporâneas?

Com este trabalho, tento me aproximar a respostas ou, ao menos, colaborar com o debate sobre as potencialidades da arte e suas práticas como produtoras de representações e materialidades efetivas de memórias, sem que percam suas qualidades como resultado de um pensamento artístico contemporâneo.

Portanto, desde um ponto de vista geral, este trabalho fornece, na nossa universidade, um entendimento das relações entre a arte contemporânea, sua imagem e suas práticas, e a construção, consolidação e renovação da memória em sociedades palco de acontecimentos assimilados como traumáticos. Além disto, permite um panorama diferente da arte e das imagens e práticas artísticas contemporâneas argentinas. É um panorama pensado desde a perspectiva do tema e analisado a partir das competências do pensar artístico contemporâneo e da reflexão sobre as memórias.

Os três capítulos que compõem este trabalho são o resultado de uma extensa pesquisa que excedeu o campo estrito da arte. Nele, o conhecimento e o

entendimento da imagem, da arte, e das suas práticas se articula com os recentes estudos sobre a construção, disputas e transmissão de memórias, como construções de sentidos e representações do passado, na contemporaneidade.

Antes de apresentar os diferentes contextos de memórias e as produções que os acompanharam e acompanham, faz-se necessária uma revisão das relações da arte com estes temas. Trata-se de uma análise do pensamento e das práticas da arte contemporânea que permita definir sua potencialidade como veículo na transmissão de memórias. Assim mesmo, é fundamental compreender a complexidade dos fenômenos da memória como instância ao mesmo tempo subjetiva e social. Temas que são apresentados e desenvolvidos no primeiro capítulo com a finalidade de estabelecer um primeiro cruzamento entre o pensamento artístico contemporâneo e as problemáticas e complexidades da memória social nas sociedades contemporâneas. Um cruzamento no qual ficarão claras a importância e a potencialidade de uma inteligência visual e de um pensar artístico contemporâneo como motores de um veículo diferenciado e único para memórias e sentidos do passado.

A separação dos dois seguintes capítulos marca a distinção entre duas narrativas, duas maneiras de representação do passado trágico argentino. Uma composta por representações que contribuem na conformação de uma percepção global da ditadura e suas conseqüências, com fortes intenções políticas e sociais; a outra baseada na experiência pessoal e familiar, não tanto das vítimas, mas dos seus familiares.

O capítulo número dois visa apresentar algumas das mais importantes ações artístico-políticas inseridas nos conflitos de sentido que disputaram o espaço público argentino nestas três décadas. Começando do *Siluetazo*, passando pelos *Escraches* e finalizando com as homenagens aos desaparecidos, o capítulo está centrado na contribuição destas práticas na instalação de uma memória social, de caráter global, baseada nas exigências de verdade e justiça.

O terceiro e último capítulo apresentará, a partir do exemplo de alguns ensaios sobre diferentes artistas, o surgimento, nos últimos quinze anos, de uma perspectiva íntima e familiar da tragédia dos desaparecidos. Neste capítulo, a

fotografia, em especial a fotografia familiar, terá um lugar de destaque, não só como fornecedora de imagens, mas também como objeto conceitual.

1. Entre o Indivíduo, o Grupo e a Sociedade: Apontamentos sobre a Arte, a Memória e suas possíveis articulações

1.1. Arte como veículo de memória

Toda obra de arte permite que o presente se articule com o passado. Como documentos visuais, algumas obras se abrem como janelas do passado de maneira explícita. Contudo, toda obra de arte, como qualquer objeto de criação humana, contém uma memória implícita e nos oferece outras articulações e leituras do passado. As obras de arte são também janelas para os marcos interpretativos e sociais de outros tempos. A obra de arte, além de poder oferecer-se como representação do passado, é também a marca de um artista e seu relacionamento com seu espaço e tempo.

Uma obra de arte pode oferecer imagens estereotípicas formadoras de representações, como memórias herdadas. Porém, o que nos interessa não é a obra de arte pela sua potencialidade de desvendar-nos um passado pelos seus conteúdos latentes, mas o diálogo da obra de arte com a memória e como veículo para inscrever uma representação, um sentido que transcenda a temporalidade, por ação consciente ou inconsciente do artista como um agente de memória.

A relação entre arte e memória histórica, política e social não é nova. Um exemplo claro de artista que cria assumindo um compromisso contra o esquecimento de acontecimentos violentos e de suas vítimas podemos encontrar em Goya (1746-1828) que, para celebrar *“as mais notáveis e heróicas ações ou cenas da nossa gloriosa insurreição contra o Tirano de Europa”* (BECKETT, 2002, p. 251), fez uma das suas pinturas mais conhecidas, *“O 3 de Maio de 1808”* (fig. 1), que representa os fuzilamentos de civis durante a repressão francesa na Espanha do início do século XIX. Porém, o quadro não nos mostra o que podemos identificar como *“ações heróicas”*, mas olhares apavorados, súplicas e a inamovível decisão dos algozes e a petrificação de um instante limite antes dos disparos. Fora a apologia discursiva ao heroísmo e à resistência, parece implícita em Goya a

necessidade de cumprir com um *dever de memória* para com *aquelas* vítimas, pela perpetuação do acontecimento a partir da materialização da rememoração.

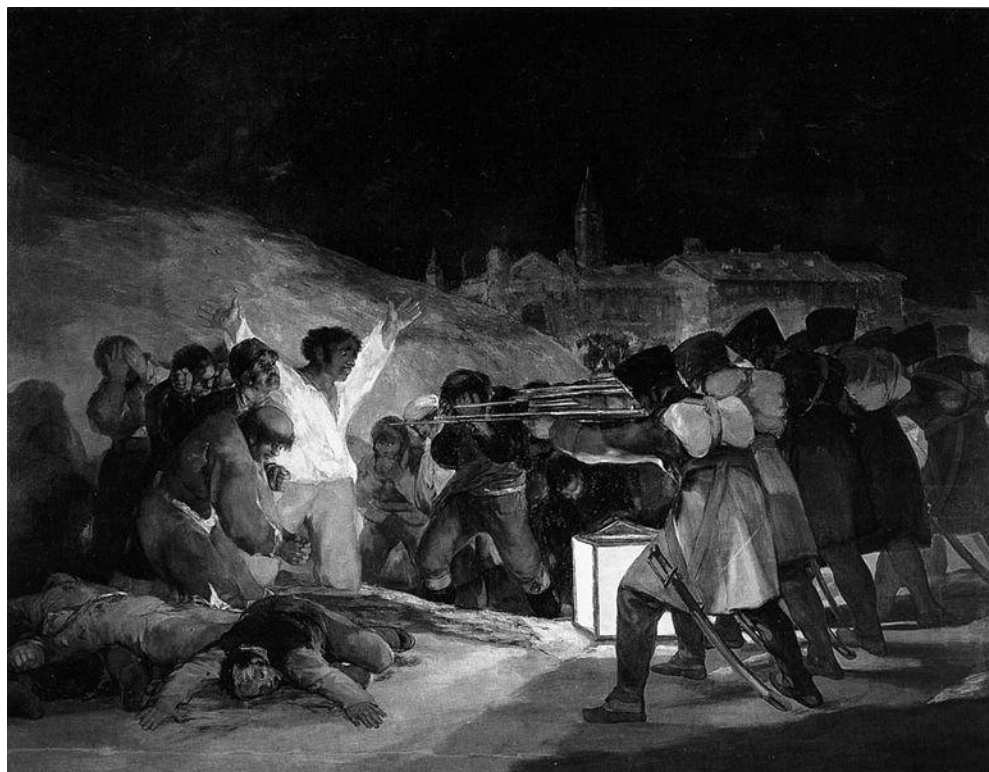


Figura 1. Francisco Goya y Lucientes, **O 3 de Maio de 1808**, 1814, 260 x 345 cm. (Fonte: BECKETT, 2002)

Pensando em articulações mais genéricas, a arte participou ativamente na consolidação europeia de tradições nacionais inventadas *em vistas à legitimação dos Estados nacionais imperiais e para dar coerência cultural às sociedades conflitantes no turbilhão da revolução industrial e da expansão colonial* (HUYSEN, 2000, p. 35). Não podemos negar a contribuição da arte como veículo de transmissão de heróis e feitos idealizados e ideologizados para a consolidação destas tradições. Mas a contribuição da arte para esta consolidação não se limitou à profusão de monumentos públicos em qualquer cidade do mundo ocidental. Podemos acrescentar à lista obras de arte promotoras de estereótipos românticos, ou costumbristas. Um caso exemplar da potência da arte na institucionalização e consolidação de memórias identitárias construídas é o do papel do muralismo mexicano na invenção e materialização de um “classicismo pré-colombiano”.

A arte moderna sempre teve uma relação especial com o passado, como diz Danto (2006, p. 7), ao tentar se libertar dele e constituir-se com base em refutações sucessivas e novos ideais canônicos de arte num compromisso constante com o presente e o futuro. Mas, por outro lado, a arte da primeira metade do século XX, enquadrada sob a lente do paradigma greenberguiano, constrói-se sob os pilares de uma *História*, em que cada movimento ou estilo ocuparia seu lugar na evolução da Arte. Neste discurso, não há mais espaço para nada que não seja específico da linguagem artística. Com base nisto, as linhas teóricas participantes do campo artístico, desprezam qualquer tipo de conotação presente na arte que não se encaixe a este campo específico. É com o fim do pensamento moderno da arte que se abre a porta para novos sentidos, liberando o artista para seus próprios interesses e preocupações, sem sofrer o peso da responsabilidade de corresponder a esse grande relato legitimador que se definia como “a” História da Arte.

Em certo sentido, o fim do paradigma modernista é a passagem do dever para o poder. O fim da obrigatoriedade da linguagem, para a liberdade de intenção e realização. O campo artístico se converte num outro, não mais obrigado com a marcha e o progresso da “sua” História, mas aberto para as preocupações pessoais e políticas do artista, podendo realizar arte da maneira que assim o desejasse, independente do fim pelo qual se cria. Neste momento a História da Arte não é negada, mas se percebe o seu esgotamento como relato legitimador. O *fim da arte*, como *fim da História da Arte*, é a morte de um modelo restrito e dogmático baseado na auto-reflexão.

Danto destaca que a verdadeira percepção de uma descontinuidade do processo histórico da arte não foi imediata, mas ficou evidente na década de 1970. A arte que se produz nesta nova concepção, livre de dogmas e cânones, produto das próprias inquietações, preocupações e interesses de cada artista, o autor define como Arte Pós-histórica (DANTO, 2006.)

Num mundo em que novas narrativas e percepções vão ganhando espaço sobre outras visões seculares, como a religião, a tradição política e a classe, não é estranho que a arte se desvencilhe de “obrigações” com essa outra ordem secular que significava a concepção modernista de História da Arte. Isto permite a re-

aproximação da arte às problemáticas da vida, da cultura e da política, a partir, muitas vezes, do artista subscrever àquelas novas narrativas.

O Cristo apoiado sob as asas de um bombardeiro norte-americano é ícone da crise das Histórias. “*La Civilización Occidental y Cristiana*” (1965) (fig. 2), de León Ferrari (1920), deslegitima as narrativas da arte e da cultura ocidental. Por um lado ataca as bases sobre as quais posteriormente se construirá o discurso repressivo do terrorismo de Estado argentino e, por outro, é o entendimento da arte como um meio possível para dizer o que pensa com *a maior clareza possível*, para inventar *signos plásticos e críticos que [lhe] permitam com a maior eficiência condenar a barbárie de Ocidente*¹ (FERRARI, 2005, p. 16)².

Mas não é a *Arte*, entendida sob o prisma modernista que é eficiente a Ferrari. Ele é livre para elaborar seu trabalho desde suas próprias estruturas plásticas enunciativas, e não pelas de dogmas pré-estabelecidos. Ao mesmo tempo em que recorre a uma apropriação de imagens e ícones, funde-os, inculcando novos sentidos nos mesmos. Ele coloca a *arte a serviço desse ou daquele objetivo pessoal ou político* (DANTO, 2006, p. 18). Para Ferrari, a arte deixa de ser uma finalidade em si mesma, e torna-se um meio único para um fim prioritário. León Ferrari, em certo sentido, dessacraliza a arte e a coloca no nível da vida; uma ação que também liberta a própria arte da rigidez de um “método” e não se preocupa por qualquer dívida com a “sua História”:

É possível que alguém me demonstre que isto não é arte; não teria nenhum problema, não mudaria o caminho, me limitaria a mudar-lhe o nome: riscaria arte e o chamaria política, crítica corrosiva, qualquer coisa (FERRARI, op. cit, p. 16).

¹ “Civilización occidental y cristiana” formava parte de um conjunto quatro obras que tratavam de religião e violência a partir da guerra do Vietnam. As outras três (hoje perdidas) consistiam em caixas com mãos, aviões e crucifixões. Romero Brest, que convidara Ferrari, solicitou ao artista que desistisse de expor a obra citada, por achá-la conflitante demais. Mesmo assim, as caixas suscitaram a reação do crítico do Jornal “La Prensa”, que as despreza como arte por considerá-las meros panfletos políticos. As citações de Ferrari que aparecem nesta parte do capítulo foram retiradas parte da carta dirigida ao crítico em resposta a esse artigo.

² A tradução desta citação, assim como todas as seguintes no trabalho extraídas de bibliografia de língua espanhola, é da minha autoria.

Se a estratégia do artista de fundir duas realidades diferentes para gerar um novo sentido não era nova, pois já tinha sido explorada pelo surrealismo e o dadaísmo, o que Ferrari destacava era o valor do conteúdo além da forma, ou melhor, uma alternativa em que conteúdo e forma só se potencializavam.

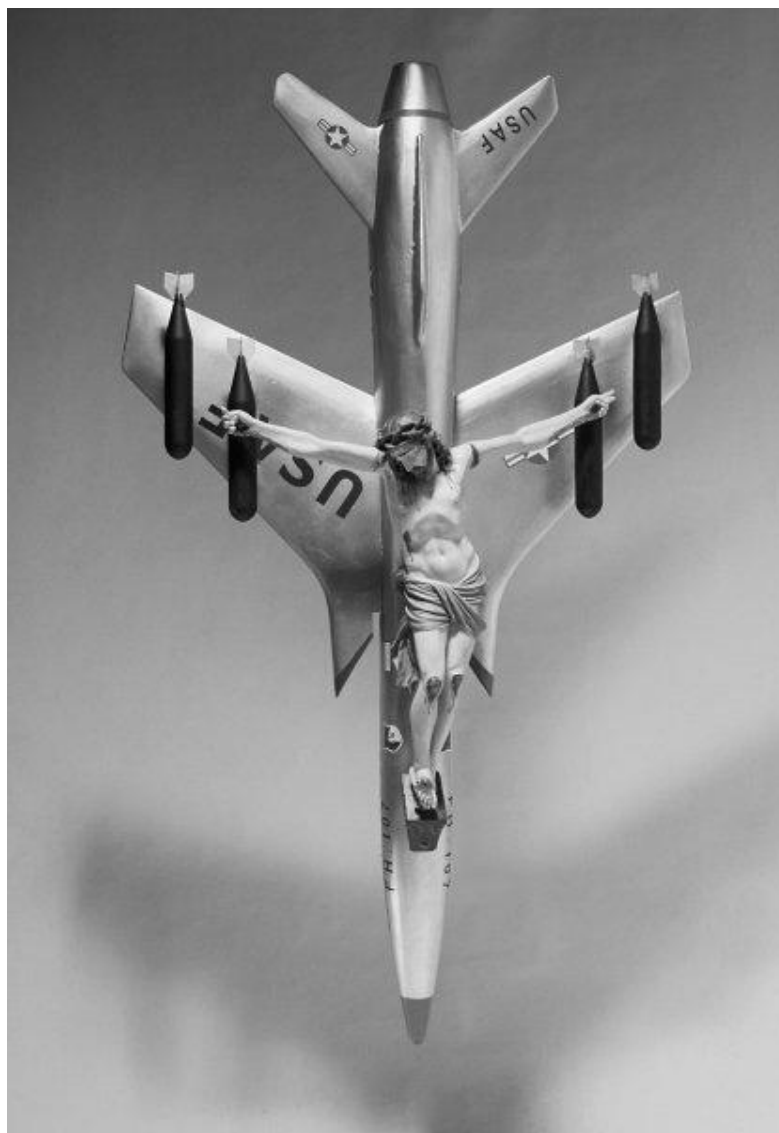


Figura 2. León Ferrari, ***La Civilización Occidental y Cristiana***, 1965, 200 x 120 x 60 cm. (Fonte: http://losdiscursos.blogspot.com/2009_11_01_archive.html)

A marca da arte contemporânea é o legado pós-histórico, que deu espaço à pluralidade de discursos e meios e rompeu com as hegemonias da forma sobre o conteúdo. Com isto, permitiu que o artista pudesse recorrer aos meios expressivos que lhe parecessem mais adequados para seus fins, mas também, os lugares e a materialidade dessa arte. A arte contemporânea abre o campo, então, para uma

nova inteligência visual e criativa. Pluralidade discursiva, de meios e de lugares, faz da produção de imagens e das práticas artísticas contemporâneas veículos diferenciados para a transmissão de memórias tão plurais e complexas quanto elas mesmas.

1.2. As memórias: entre o particular e o social

É um fato que nos, seres humanos, possuímos a faculdade de rememoração, mas nós, como sociedade, estendemos essa faculdade de modo que reconhecemos a existência de um “passado comum” que nos identifica como parte de um grupo determinado. A intenção deste trabalho torna necessária a distinção fundamental entre estas duas idéias de memórias que, se bem são adquiridas por meios diferentes, estão em um permanente jogo de articulações e retroalimentações na nossa relação com a realidade³. Nesta relação, influi uma representação do tempo passado que excede nossa temporalidade e espaço, e que é inerente ao fato de sermos seres sociais, inseridos em núcleos coletivos ou grupos sociais. Estamos simultaneamente integrando grupos que podem, ou não, dialogar entre si. Assim, do mesmo modo em que a nossa memória nos permite manter o senso de unidade individual, existe um entendimento de um passado comum necessário, como elemento de coesão dentro de cada um destes núcleos. Esse entendimento de um passado comum é fundamental para identificação entre os indivíduos e nos vínculos que se estabelecem a partir dessa identificação. É neste sentido que podemos falar em diferentes graus de relacionamento segundo a proximidade que estabelecemos dentro dos núcleos, ou transcendendo para outros níveis de relacionamento. Se, no núcleo família, dois indivíduos não mantêm um vínculo entre si, podem estabelecê-lo no núcleo nação. Da mesma forma, indivíduos que não se identificam por pertencer a uma mesma nação, podem, sim, identificar-se como parte de um grupo social ou ideológico.

Estes núcleos ou grupos estão definidos por sistemas de valores, crenças, expectativas e sistemas simbólicos, que podem, ou não, ser compartilhados com os demais. É este sistema que as ciências sociais definem como marcos sociais. A

³ O desenvolvimento teórico relacionado às questões de memórias, identidade, marcos sociais e trauma, é produto, principalmente, das leituras de Jelin (2002) e Macón (2006).

família, a classe, a religião, a nação, além de serem núcleos coletivos dentro da rede social, são os marcos sociais tradicionais da cultura ocidental. Cada um destes marcos possui um sistema. Experiências acontecidas dentro destes marcos, além de afetar diretamente os indivíduos envolvidos, podem transcender, por diferentes meios, para serem assimilados como experiências significativas de um grupo ou conjunto de indivíduos.

Esta transcendência do individual para o social (independentemente do marco social) implica a transposição da vivência (já acontecida) para formas comunicáveis, isto é, a acomodação da vivência no sistema simbólico do grupo. No momento em que a experiência é “recuperada” e enunciada, o processo de memória ganha funcionamento. A memória é interpretada pelo sistema de valores, crenças e expectativas do marco social.

Quando uma experiência intensa afeta um conjunto de indivíduos, a sua magnitude pode alterar as interpretações do passado e as representações da realidade do corpo coletivo – ou seja, representações comuns a todos ou institucionalizadas nos marcos sociais -, mas também modificar as memórias e representações da realidade de cada sujeito. Neste sentido, a ação da memória, como faculdade ou como representação do passado, implica uma interpretação de cada sujeito e suas relações com as representações sociais. Interpretação no presente de um acontecimento passado, a memória é tanto uma construção subjetiva como social. O social na memória é a influencia dos sistemas simbólicos e dos marcos interpretativos que enquadram e codificam a vivência e permitem sua rememoração em formas comunicáveis. Por outro lado, a maneira em que esta memória é enquadrada é um processo subjetivo. Assim também o corpo de memórias e sentidos de cada indivíduo funciona como uma rede de relações que permite que cada experiência seja articulada com outras de maneira única. A memória é um ato de “livre arbítrio” apoiado e influenciado por sistemas e marcos que são, por natureza, sociais, o que faz com que a relação social-subjetiva aconteça em todo ato de memória.

Desde esta perspectiva, é impossível a idéia de memória coletiva como uma entidade superior, rígida e independente aos indivíduos. Contudo, podemos, sim, pensar num sistema de memórias compartilhadas, produto da própria dinâmica

social e enquadradas em marcos sociais. *O coletivo das memórias é o entretecido de tradições e memórias individuais, em diálogo com os outros, em estado de fluxo constante* (JELIN, 2002, p. 22). Ou seja, uma memória coletiva pode ser entendida como uma representação compartilhada por um grupo de um determinado acontecimento.

Assim, no espaço social, palco de uma multiplicidade de leituras e opiniões, podem conviver diferentes representações e valorações sobre os mesmos acontecimentos do passado, consolidados como significativos para essa sociedade:

Uma determinada comunidade interpreta sua história de maneiras distintas em função dos grupos que a compõem, dos seus interesses e das suas memórias, mas cada um deles pretende que sua interpretação seja a universalmente válida, a que afeta a todos. (AROSTEGUI, 2004, 27)

Ainda, nas sociedades contemporâneas ocidentais, as instituições tradicionais, como religião, família e nação foram perdendo sua hegemonia como fornecedoras dos marcos interpretativos. Novos enquadramentos sociais dão lugar para novos ou diferentes sentidos do passado, representações do presente e elaboração de expectativas do futuro. A partir de novas identidades coletivas – como pode ser a identificação por gênero ou sexualidade –, ou novos movimentos e espaços sociais e políticos, a valoração e os sentidos dados a passados tradicionais e institucionalizados na unidade social são constantemente questionados:

Vivemos numa época em que as tradições estão submetidas a múltiplas visões críticas, em que as visões hierárquicas ancoradas em saberes canônicos estão sujeitas a profundas recomposições e em que a pluralidade de novos sujeitos reclama seu lugar na esfera pública. (JELIN, op. cit., p. 124)

A própria “História oficial”, legitimada como verdade social pretensamente objetiva, é colocada em questão numa separação entre passado mítico e passado real, duas percepções que entram em jogo na memória social e na sua política. Tanto o real pode ser mitologizado, quanto o mítico pode *engendrar fortes efeitos de realidade* (HUYSEN, 2000, p. 16) da memória social. Em alguns casos, a pesquisa histórica pode refutar “verdades” historicamente enraizadas, mas, na maioria das vezes, o que é impugnado é a valoração que se faz desses fatos históricos,

principalmente a maneira e como a sociedade faz uso desse passado, por exemplo, legitimando o presente ou modelando as expectativas.

Apesar desta multiplicidade de sentidos, existem períodos calmos e períodos de crise de memória e identidade. Num período “calmo”, memórias e identidades hegemônicas (em geral as institucionalizadas) estão firmemente consolidadas e aceitas pela maioria do corpo social. As perspectivas alternativas, ou contrárias, não provocam a necessidade de revisões ou reestruturações. Ao contrário, as memórias hegemônicas estão tão assimiladas pelo grupo, tão firmes e estáveis, que não há necessidade de reforçá-las: *a memória e a identidade podem trabalhar sozinhas, e sobre si mesmas, num labor de manutenção da coerência e da unidade* (JELIN, 2002, p.25). Contrários a estes momentos, os períodos de crise são aqueles que implicam reinterpretar o passado modificando a memória, uma vez que são os *momentos em que pode haver uma volta reflexiva sobre o passado, reinterpretações e revisionismos, que sempre implicam também questionar e redefinir a própria identidade grupal* (idem, ibidem).

Períodos de repressão e extrema violência política, étnica ou religiosa, legitimadas por discursos de identidade e tradições, ou entendidas como inseridas num processo histórico, podem gerar profundas crises de memória e identidade. O corpo social, então, fragmenta-se em torno do acontecido. A sociedade se divide: de um lado, vítimas diretas e indiretas; de outro, algozes, colaboradores e apoiadores. No meio, o restante da sociedade entra num jogo de reconstruções, significações, elaborações, que podem levar a uma re-elaboração profunda dos valores, das crenças e das expectativas ou, em outros casos, impor o silêncio como maneira de resguardar sua consciência.

Quanto menos silêncio e maior liberdade houver, a construção de sentidos e as disputas de memórias se tornam abertos, disputando o espaço público. Nesta disputa, é fundamental e estratégico o papel da transmissão de sentidos e representações do passado.

A noção de transmissão de “memórias” implica, por mais óbvio que pareça, que a “memória” deva compreender uma forma comunicável, que possa ser enunciada e entendida, isto é, que tome uma outra forma além da representação mental:

Mesmo aqueles que viveram a experiência devem, para poder transformá-la em experiência, encontrar as palavras, localizar-se num marco cultural que faça possível a comunicação e a transmissão. (JELIN, 2002, p. 36)

No caso dos sentidos e representações públicas do passado, Jelin destaca que estas são transmitidas em, pelo menos, três vias simultâneas, que podem tanto se reforçar quanto contradizer-se entre si: inércia social, ação de “empreendedores da memória” e processos de transmissão entre gerações. Enquanto a primeira está relacionada aos processos de transmissão de tradições e saberes sociais acumulados, por rituais ou comemorações consolidadas, os “empreendedores da memória” atuam desenvolvendo novas políticas de construção de sentidos (idem, ibidem, p. 124). Obviamente, ambas participam na transmissão inter-geracional, ao atuar paulatinamente sobre as novas gerações.

O conceito de “empreendedor da memória”, que Jelin adapta da noção de *moral entrepreneur*, de Howard Becker, serve-lhe como contraposição à idéia de “militantes da memória”. Enquanto estes últimos dedicam seus esforços e ações para a perpetuação da lembrança – em nome de um “dever de memória” – e defendê-la de qualquer perigo de esquecimento, os empreendedores da memória fariam um uso *exemplar* da memória – e não literal, como seria o caso dos anteriores – com o fim de gerar projetos, novas idéias e expressões.

Desde já, nos casos de violência massiva e terrorismo de Estado, em que a transição para a democracia significou anistias e políticas de conciliação, a ação dos militantes da memória está diretamente atrelada a uma necessidade de justiça e reconhecimento não atendida. *Quando a memória se restringe ao acontecimento, sem ampliação do horizonte de experiências e expectativa, o tema da memória converge com o da justiça e das instituições* (idem, ibidem, p. 61). A ação da justiça e a instauração de um reconhecimento institucional abrem o caminho para uma maior presença de empreendedores da memória, dedicados à construção de novos projetos, abrindo maior espaço para uma transmissão e comunicação que vise à reflexão sobre o presente e as expectativas.

Desde uma perspectiva psicanalítica, os acontecimentos traumáticos são *aqueles que pela sua intensidade geram no sujeito uma incapacidade de responder,*

provocando transtornos diversos no seu funcionamento social (JELIN, 2002, p. 67). Lembrando, nesta mesma perspectiva, que a vivência se torna experiência quando assimilada pelo sujeito graças à mediação de um sistema simbólico; portanto, o trauma é a impossibilidade de tornar a vivência em experiência pela mediação do sistema simbólico disponível. Em outras palavras, o trauma é produzido por um acontecimento que não pode ser assimilado porque não se encontram palavras que o expliquem. Transferindo este conceito para uma perspectiva coletiva, como no caso de acontecimentos intensos que tenham ocorrido de maneira abrupta e massiva, nos deparamos com, pelo menos, duas formas de trauma.

Por um lado, encontramos-nos com uma parte da população que não consegue assimilar a própria vivência. Neste caso, o trauma estaria limitado àqueles que vivenciaram diretamente o feito traumático e não conseguem comunicá-lo. Assim, estaríamos em presença de um trauma coletivo, porém limitado ao espaço particular e processado a partir desses lugares. Por outro lado, podemos pensar no trauma como a impossibilidade que grupos ou sociedades têm de enquadrar estes acontecimentos nos marcos sociais hegemônicos. Neste caso, o conceito de trauma é utilizado como uma analogia entre acontecimentos individuais e acontecimentos sociais. Neste paralelo, o sujeito do trauma não é um indivíduo, mas um corpo coletivo ou corpo social, cujas estruturas identitárias e marcos interpretativos relativamente consensuais perdem sua hegemonia.

O que define um momento como traumático não é o acontecimento em si, mas a reação sintomática que se inicia depois de passado um tempo. No plano social, isto significa que o momento traumático se define além dos limites históricos do fato. A idéia de trauma *descreve o modo em que os acontecimentos seguem influenciando além da sua ocorrência, fazendo com que o passado viva conosco, sua presença consegue obturar a ação do tempo que estabelece uma quebra inapelável* (MACÓN, 2006, p. 11).

Podemos entender, então, que o trauma social surge durante a elaboração do acontecimento, ou seja, durante a reflexão que tenta explicar o que parece inexplicável. Nesta elaboração, a sociedade se vê na imperiosa necessidade de questionar-se. Em alguns casos, são estes questionamentos que promovem a verdadeira crise da memória e da identidade. A partir desta ruptura, abre-se um

novo período, cuja finalidade será a re-construção dessa identidade; um novo momento em que as maneiras em que o passado é representado e interpretado será chave. Há uma necessidade de recompor a coesão, porém sem mais a existência desse relato integrador, agora falido e desacreditado.

1.3. Arte e memória na sociedade Pós-histórica

Andreas Huyssen comenta que, na segunda metade do século XX, começaram a surgir debates e interrogantes sobre como a “solução final” se inseria no relato da História ocidental. Era a ordem pelo extermínio total de judeus uma aberração, ou um resultado lógico inerente à própria civilização ocidental? (HUYSEN, 2000). Em certo sentido, a própria História da Civilização, como narrativa do passado, era ao mesmo tempo um discurso legitimador de um progresso que não poderia ser detido. Era o Holocausto parte desse progresso? Por acaso não estava legitimado por narrativas tão caras a essa cultura ocidental? A própria dúvida já possuía a potência necessária para abalar as estruturas da identidade.

Mas não se desconhece a existência do relato. *O que entra em crise é a sua continuidade, é a perda [...] da confiança em uma narrativa extensa e convincente de como as coisas devem ser vistas* (Belting, apud DANTO, 2006, p. 7). Porém, esta última citação não fala do esgotamento da História da Civilização como verdade legitimadora, senão que faz parte da explicação de Hans Belting sobre a decadência do modelo hegemônico seguido pela arte moderna. A minha apropriação não é casual, mas motivada pela intenção de coincidir ambas “mortes”.

Como não esperar o fim de uma arte fundada nos discursos da pureza e da evolução após os campos de concentração? O esgotamento dessa grande narrativa que fora a História da Arte não é parte desta perda de confiança no grande relato da cultura ocidental?

A arte pós-histórica se confunde numa cultura pós-histórica e se insere nessa necessidade de re-construção de identidades e revisões do passado. E, assim, da mesma maneira que a arte pós-histórica se reconhece na sua pluralidade, na sua liberdade, a construção da memória pós-histórica também o faz.

E estas múltiplas memórias disputam a hegemonia das representações do passado pelos mesmos meios em que a arte contemporânea se legitima: pela sua presença e circulação constante na rede social.

Nesta nova era pós-histórica, “o tema” se abriu para a arte, do mesmo modo que a arte se abriu para os temas. Isto é: a arte como uma alternativa para a enunciação daquilo que não possuía espaço ou palavras para ser dito. É a arte como canal de enunciação política ou subjetiva.

O artista tem agora a possibilidade de, com sua arte, participar da disputa na re-construção de identidades e sentidos do passado nas sociedades contemporâneas, como mais um ator na disputa pela hegemonia de discursos. A arte resulta, então, um veículo diferenciado para a transmissão de imagens e sentidos do passado (e do presente), por canais específicos.

Ainda, se uma situação traumática instala-se na memória como algo que não consegue ser comunicado pelos veículos tradicionais, talvez a arte pós-histórica, como um sistema simbólico aberto, forneça alternativas de enunciação. Acredito que a inteligência visual contemporânea, produto de uma arte descompromissada de qualquer sistema de representação ou dogmas, oferece ao sujeito a possibilidade de elaborar o trauma desde novos meios; tentando superar a limitação da linguagem e dos códigos culturais. Isto é, as práticas artísticas como um meio de dizer o que não encontrava formas de ser dito.

Militantes e empreendedores da memória encontram nas práticas e estratégias da arte uma alternativa para transformar a memória, produzir novas perspectivas, incentivar a reflexão. O pensar artístico promove novos canais, novas leituras e alternativas de enunciação daquilo que parece não poder ser enunciado, senão superando os sistemas simbólicos e códigos culturais.

Há quase trinta anos, a sociedade argentina vem disputando sentidos e espaços de memórias. Os questionamentos de uma cultura ocidental foram reformulados num espaço nacional: como assimilar uma ditadura sangrenta, legitimada com o discurso do *ser nacional*? O terrorismo de Estado foi uma aberração? Ou o resultado lógico e inerente de uma tradição e da História Nacional? Seja como for, ela deixou, em indivíduos e grupos, cicatrizes invisíveis e vazios

evidentes que encontraram, nas práticas de uma arte pós-histórica, maneiras únicas de rememoração.

2. Verdade, Justiça e Memória. As Práticas Artísticas e a Socialização do Trauma

A idéia de uma memória social implica a construção de representações públicas do passado que excedem a idéia de rememorações de vivências pessoais. É a reconstrução de uma narrativa que afeta e incumbe a todos aqueles que formam parte desse espaço público; neste caso em particular, a República Argentina. Nesta elaboração social, memórias particulares tornam-se públicas – e, em muitos casos, anônimas – para alimentar construções esquematizadas e estereotipadas que funcionam na representação global desse passado (entenda-se global como uma visão generalizante, simplificadora, de tendência homogeneizante e condensadora das experiências). De fato, seleção e redução são importantes para o ato da memória, pois permitem fazer as elaborações necessárias para nossa relação com o mundo contemporâneo e para organizarmos, como indivíduos ou grupos, estratégias a futuro. Sem confundir com os conceitos de globalização, tão atuais no mundo contemporâneo – embora também influam nestas questões da memória –, o termo de *memória global*, utilizado por Huyssen (HUYSSSEN, 2000, 13), parece-me apropriado para significar este entendimento esquematizado, reducionista e estereotipado de acontecimentos complexos e que envolvem a sociedade de maneira coletiva. São nestes casos que a multiplicidade de *memórias particulares* pode acabar condensada em representações generalizantes e homogeneizantes. As memórias particulares, como relatos e sentidos mais personalizados e recortados, em especial de experiências vividas diretamente, também se caracterizam por apresentar as articulações da representação global com universos menores (homens e mulheres, famílias, etc.). Por outro lado, a adjectivação destas últimas como *particulares* faz também referência à noção de *espaço privado* como diferente ao *espaço público*. Assim, o conceito de uma memória particular faz menção a um contraste entre a experiência elaborada como privada e a memórias sociais, públicas em sua essência.

É fundamental ter em conta que a não transcendência do particular para o global ou público não é só resultado do silêncio por parte do sujeito ou grupo particular dessa memória. Como explica Jelin (2002), pode também existir a ausência de um *ouvinte*; a falta daqueles dispostos a *escutar* o que o outro tem a dizer. É a negação do interlocutor que compartilha conosco o espaço social. Mas a falta desse diálogo pode responder a uma impossibilidade de enunciação, por uma falta de recursos, ou pela natureza mesma do trauma, que não encontra maneira de ser dito por meio do sistema simbólico ou de representações desses sujeitos. As limitações da linguagem e dos sistemas simbólicos culturais para a “codificação” do trauma pode ser interpretada como a carência do veículo de memória. Esta insuficiência do veículo e a falta de um *ouvinte* aberto para essas memórias não precisam ocorrer simultaneamente para impossibilitar a socialização da memória. A simples existência de uma destas ocorrências já a inibem.

Contudo, a vontade do sujeito de memória, a disponibilidade dos ouvintes e a adequação de veículos para a socialização da memória não garantem que esta ocorra. A ausência ou a restrição de canais para que essa memória flua bloqueia a transmissão. Cabe, então, aos interessados no diálogo, abrirem novos canais, novos espaços para que ocorra a socialização da memória. Se isto não ocorrer, o resultado pode ser o esquecimento.

Neste capítulo, analisaremos um primeiro momento dedicado à construção de uma representação global. Esta representação seria necessária para a consolidação, pela primeira vez na República Argentina, de uma consciência democrática para a qual o uso da violência como instrumento político não seria mais tolerada. É o primeiro momento da transcendência do drama dos desaparecidos de uma esfera coletiva, porém privada e restrita a um grupo, para a consciência social.

2. 1. Década de 1980

A virada para a década de 1980 significou para a ditadura argentina a sua paulatina decadência política e econômica. A imagem internacional do regime estava totalmente ligada às violações dos direitos humanos, questão que internamente, aos poucos, começava a ocupar o centro das preocupações e

demandas da opinião pública. A derrota na Guerra das Malvinas, em 1982, deflagrou uma acelerada *ressurreição da sociedade civil* (VEZZETTI, 2009, p. 42), e a virada de posição da imprensa, que abandonara a sua complacência com o poder militar, para alinhar-se a favor dos órgãos de direitos humanos. Ainda que as Madres de Plaza de Mayo afrontassem o governo militar desde 1977, será após a derrota no conflito bélico que a sociedade se voltaria em massa contra a ditadura e exigiria respostas pela sorte dos milhares de pessoas seqüestradas e desaparecidas.

Neste último contexto, as organizações de direitos humanos, em especial Madres de Plaza de Mayo, até então praticamente ignoradas pela sociedade, receberam o apoio de amplos setores. Estas organizações vieram a ocupar um lugar que a política tradicional tinha deixado vago, consolidando-se como única oposição à ditadura. Uma oposição baseada não na ideologia partidária ou política, mas desde uma nova consciência: a da liberdade, da vida e dos direitos fundamentais.

Tendo perdido o controle sobre a população, a resposta da cúpula militar às acusações sobre a criminalização do Estado e as violações dos direitos humanos se argumentava desde a idéia de excessos numa guerra interna, uma guerra suja. Os militares legitimaram esta “guerra” com um discurso apoiado no conceito de um *ser nacional* e a defesa dos valores ocidentais e cristãos, dividindo o país entre “bons” e “maus” argentinos. Este discurso militar implicava implicitamente o posicionamento da população: era-se “bom” ou “mau” argentino; ou seja, estava-se a favor ou contra do Processo de Reorganização Nacional⁴. Com a decadência do poder militar, parte da classe política e da sociedade reacomodava essa última narrativa no que se deu a conhecer como a “Teoria dos dois Demônios”. Nesta, a divisão entre “bons” e “maus” é descartada, e se colocaria o acontecido em termos de confronto entre duas radicalidades doentias. Fica claro que a idéia de “guerra” se mantém, mas por outro lado, o papel da sociedade se modifica. Agora, ela é colocada no papel do refém, em meio de uma escalada de violência.

Todos estes discursos e sentidos eram contestados desde as ruas. As organizações de direitos humanos falavam de milhares de pessoas seqüestradas.

⁴ Processo de Reorganização Nacional foi o nome com que a ditadura proclamou seu plano de governo. Este período é conhecido “a época do Processo”.

Tinham provas e testemunhos de torturas indizíveis e da eliminação indiscriminada de prisioneiros em centros clandestinos de detenção.

Em 1983, ocorrem as eleições presidenciais que têm como vencedor Raul Alfonsín, com um discurso sustentado na valorização republicana e democrática. A debandada militar ocorrerá somente após a assinatura de uma lei de auto-anistia que logo seria revogada pelo novo presidente. Com a anulação da anistia, pela primeira vez na história argentina, os máximos responsáveis pela violência política de um governo ilegal sentariam nos bancos dos réus.

Entre a decadência do governo militar e a prisão dos comandantes da ditadura, os artistas contribuíram ativamente com as organizações de direitos humanos e as associações de familiares desaparecidos. Seu papel foi fundamental na produção e circulação de imagens para a construção de sentidos e a socialização do trauma, assim como para a construção de uma memória social indispensável para a consolidação de uma nova etapa democrática.

2.1.2 O Colapso da Ditadura: Uma Imagem do Invisível

Já em 1982, as organizações de direitos humanos estimavam em 30.000 o número de pessoas detidas-desaparecidas⁵ a causa da ação do terrorismo de Estado. Era a denúncia de um plano de eliminação sistemático, a cargo do governo militar, que se apoderara do poder em maio de 1976 e que só finalizaria em dezembro de 1983.

Nesse contexto, os artistas Rodolfo Aguerreberry (1942-1997), Julio Flores (1950) e Guillermo Kexel (1953) se propõem enviar para o *Salón de Objetos y Experiencias* da Fundação Esso⁶, em Buenos Aires, 30.000 silhuetas humanas de tamanho natural. Seu desejo era invadir o espaço expositivo e dar uma dimensão

⁵ No conceito de detido-desaparecido se manterá por alguns anos enquanto existir a incógnita sobre o destino destas pessoas. Com o tempo e as provas de eliminação sistemática de vidas e corpos – cuja mais conhecida e perturbadora metodologia era jogar de aviões prisioneiros vivos ao mar –, a esperança de achar sobreviventes que estivessem ainda detidos foram esgotadas, e estabeleceu-se simplesmente o termo “desaparecido”.

⁶ Finalmente a realização do Salão foi suspensa com o início da Guerra de Malvinas.

física e quantitativa àquilo que só ocupava um espaço dialético. Os artistas também buscavam transformar o evento artístico em ação política contra a ditadura.

A idéia estava inspirada numa obra do polonês Jerzy Skapsky, reproduzida na revista *El correo de la UNESCO*, em 1978, que consistia de vinte e quatro fileiras de diminutas silhuetas de homens, mulheres e crianças, acompanhadas do seguinte texto:

Cada dia em Auschwitz morriam 2.370 pessoas, justo o número de figuras que aqui se reproduzem. O campo de concentração de Auschwitz funcionou durante 1.688 dias, e esse é exatamente o número de exemplares que foram impressos deste cartaz. No total, pereceram no campo uns quatro milhões de seres humanos. (LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 27)

Porém, dois tipos de problemática surgiam. A primeira, de ordem técnica, era a respeito da real possibilidade de produzir esse número de figuras e do espaço que estas ocupariam (segundo seus cálculos, 30.000 silhuetas de 0,60 m x 1,80 m, ocupariam um área de 18.000 metros). A segunda correspondia a um problema menos artístico que político: *Em 1982, quem poderia convocar tantos participantes numa atividade artístico-política? Quem e quantos se atreveriam a participar num evento assim?* (Aguerreberry, Flores & Kexel In: Idem, ibidem, p.74).

Os artistas cogitaram a idéia de propor participar a sociedades de artistas, partidos políticos e organizações de direitos humanos, mas logo levantou-se a questão sobre se o âmbito reservado da arte seria o indicado para a iniciativa.

Um ano depois, quando as Madres de Plaza de Mayo convocaram para a *Tercera Marcha de La Resistencia*⁷, de imediato os artistas elaboraram e levaram a proposta para as Madres.

O projeto era basicamente a idéia para o salão Esso: a confecção de milhares de silhuetas que invadiriam o espaço público da Plaza de Mayo. Seriam coladas sobre os muros, as árvores, o chão, etc.. Produzidas em escala natural, estas adquiririam os rasgos de cada um dos detidos-desaparecidos, podendo desenhar-se vestimenta, retratos, ou até mesmo realizar colagens sobre as figuras.

⁷ Seria realizada uma vigília de 24 horas na Plaza de Mayo no dia 21 de setembro, dia do estudante.

Tanto Madres quanto Abuelas de Plaza de Mayo abraçaram a idéia, não sem antes exigir algumas modificações. Primeiro: as figuras poderiam ser aderidas aos muros, árvores e qualquer outro lugar, porém não no chão, pois isto poderia remeter à idéia de morte, contrária à consigna fundamental destas agrupações: “*Aparición con vida*”. Também foi eliminada do projeto a individualização das silhuetas, seja feita pelo desenho de rasgos ou pela inscrição do nome. Para as Madres, cada silhueta deveria representar os 30.000 desaparecidos.

Ao abrir a proposta para Madres e Abuelas e adaptar o projeto original às suas demandas, a idéia de uma arte autoral foi se diluindo numa ação estética de finalidade política. Porém, esta diluição da autoria tomaria ares impensados pelos próprios artistas no dia da vigília de 24 horas, adquirindo uma potência inusitada. Se a influência das Madres sobre o projeto, totalmente legítima desde a moral, parece fornecer à idéia uma maior carga política do que artística, o *Siluetazo*, como será conhecido posteriormente, acabará entrando num jogo de apropriações de imagens, de corpos, sentidos, única até o momento e fornecerá uma nova perspectiva à aproximação arte e vida.

Nas vésperas da vigília, tinham sido feitas em torno de 1.500 silhuetas com o auxílio das organizações e de grupos estudantis. Levadas à praça, começaram a ser coladas nos muros dos prédios circundantes⁸. Ao mesmo tempo, no centro da praça, montou-se uma “oficina” para a confecção das silhuetas. Segundo os artistas, no início a ação contava com seis bobinas de papel, tinta e quatro pinceis. Para realizar cada uma das figuras eram necessárias, pelo menos, duas pessoas: uma que se deitasse sobre o papel e outra para desenhar o contorno. O método não respondia simplesmente a uma questão técnica, senão que era uma apropriação artístico-política de um exercício pedagógico praticado com as crianças, quando são pequenas, para incitá-las ao reconhecimento do próprio corpo.

A pesar do escasso material, as pessoas que percebiam a ação começaram a participar ativamente. Aos poucos, a proposta inicial foi adquirindo uma autonomia que surpreendeu aos próprios artistas:

⁸ É importante destacar que, além da Casa Rosada, outros prédios símbolos do poder e das instituições nacionais formam parte desse espaço, como por exemplo o Cabildo e a Catedral Metropolitana.

Começou a gerar-se uma dinâmica em que as pessoas viam o que estava acontecendo e voltavam para suas casas para procurar algum pincel, ou alguém deva dinheiro do seu bolso para ir comprar materiais. Meia hora depois de ter chegado na praça, poderíamos ter ido embora porque não fazíamos falta para mais nada. (Aguerreberry, apud Ameijeiras, In: LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 192)

As pessoas tomavam os materiais, se deitavam, desenhavam os contornos umas às outras. Depois, as silhuetas eram levadas e coladas em qualquer lugar preenchendo todo o espaço visual. Aos poucos, algumas pessoas começaram a escrever o nome de um filho, um irmão, um amigo, colega de trabalho. Ou seja, acontece, pela própria dinâmica do acontecimento, uma nova subversão da proposta já modificada pelas Madres e Abuelas. Pela ação solidária, a memória adquirira materialidade. O *Siluetazo* cobrava vida e começava a articular de maneira particular a percepção do particular e do massivo, *porque embora as vítimas são 30.000 e a luta pela justiça é uma só [...], a dor dos familiares e amigos tem rosto, nomes e histórias concretas.* (LONGONI; BRUZZONE, ibidem, p. 52)

Novas silhuetas foram surgindo, impensadas até aquele momento. Foram as Abuelas da Plaza de Mayo que lembraram aos artistas e participantes que também deveriam ser realizadas as silhuetas de crianças e mulheres grávidas, também vítimas da criminalização do Estado.

Em vinte e quatro horas de toma da praça, as silhuetas invadiram o espaço visual do centro cívico do país e as áreas vizinhas. Aos poucos dias, as silhuetas se repetiam nos bairros, cidades e províncias. Grupos políticos, associações civis, sindicatos, as silhuetas se tornaram uma declaração visual de uma intenção de não esquecimento, de uma obrigação, de um dever de memória.

O que está sendo representado com essas silhuetas? O que se põe de manifesto na materialização daqueles presentes só em idéia, em palavra, em memória? Eduardo Grüner as considera representação do que está desaparecido, mas não entendido como indivíduo ou corpo coletivo, senão no sentido de uma representação daquilo que foi ausentado intencionalmente (Grüner, In: LONGONI; BRUZZONE, ibidem). O que as silhuetas manifestam é a presença impossibilitada pela violência.



Figura 3. **O Siluetazo**, Buenos Aires, 21 de setembro de 1983. Esquerda: Silhuetas no chão da Plaza de Mayo. Direita: Manifestante “*poniendo el cuerpo*”. (Fotos: Eduardo Gil. Fonte: LONGONI; BRUZZONE, 2008)

A maneira em que as silhuetas ocuparam a cidade, de forma massiva e súbita, forneceu uma visualidade impactante do que não podia ser visto: a aparição da desapareição.

A situação particular e extrema da Argentina, particularmente de Buenos Aires, palco de atrocidades invisíveis, com um ar que ainda respirava medo, incita uma reflexão a respeito do valor dessas figuras erguidas como contraste a um tipo de arte produzida como resposta à cidade contemporânea observada por Cauquelin:

A arte assume com freqüência uma postura de reivindicação: o corpo na cidade contemporânea é negado, rejeitado, neutralizado, funcionalizado ao exagero. É apenas uma peça de um jogo abstrato, dentro de uma enorme máquina que devora a energia. O artista reivindica, então, um “direito ao corpo”, à emoção carnal, mesmo que tenha que passar pelo sofrimento (...), o inaceitável, o frio, o sujo, mesmo o pavoroso. (CAUQUELIN, 2005, p.148)

O *Siluetazo* não é somente uma reivindicação do corpo, mas quase uma substituição do corpo violentado. Tomando a definição de Günter, as silhuetas são uma *representação substitutiva*. Elas não somente representam, mas se erguem *no lugar de*. Com certeza, a Buenos Aires de 1983 não era a Paris ou Nova Iorque sobre a qual Cauquelin traçou seus modelos de cidade contemporânea. Em Buenos Aires, como em toda a Argentina, a negação do corpo tinha superado o inimaginável: tortura, assassinato, desaparecimento. A neutralização do corpo não se deu pela rejeição ou a funcionalização, mas pela sua degradação, a negação do humano nas sessões de tortura, nos estupros, no roubo das crianças, na eliminação sistemática e na desaparecimento dos corpos. Na Argentina dos anos de chumbo, o inaceitável, o sujo, o pavoroso, foi parte de um cotidiano oculto que superaria todas as alternativas imagináveis e toleráveis e, na medida em que isto sairia à luz, entende-se a imperiosa necessidade do “direito ao corpo” do qual fala Cauquelin. Porém, em se tratando de um corpo ausentado violentamente, esta reivindicação ao corpo não é pelo pavoroso, o frio ou o inaceitável, mas pelo afetivo que promovia a aceitação e aproximação.

Nesta representação substitutiva que manifesta a desaparecimento do ser real, uma ida e volta entre o particular e o massivo é ativada desde a própria forma dessas silhuetas. Sua simples forma contendo consignas, nomes e datas de desaparecimento lhes conferia uma potência que as tirava da posição passiva de objetos de contemplação. Elas adquiriam uma carga afetiva; como se no ato de solidariedade que significava “*poner el cuerpo*”⁹, não só se emprestasse a figura, o contorno, mas também ocorresse a restituição de uma qualidade humana àquele “inimigo subversivo” que, nos olhos repressores, carecia dessa qualidade e era condenado antecipadamente pela burocracia da morte. Esta restituição do humano, em que a silhueta passa a ser suporte de uma aura resgatada, se intensifica com a personificação dada pelos nomes e datas da desaparecimento que as pessoas iam escrevendo em cada uma das silhuetas, como um outro e trágico nascimento. Alguns relatos recolhidos demonstram a energia dessa memória materializada, da aura *in-corporada* e concentrada em silhuetas de papelão:

⁹ “*Poner el cuerpo*” pode ser traduzido literalmente como “colocar o corpo”, mas na Argentina, em sentido figurado, a expressão é utilizada também com o sentido de “resistir, aguentar”.

Os jovens se organizaram para colar [silhuetas] nos arredores da Plaza de Mayo. As áreas vizinhas começaram a se encher das imagens erguidas. Numa esquina do micro-centro, alguns policiais desceram de um (Ford) Falcon verde para arrancar as figuras gritando que “as silhuetas olham para nós”. Um grupo de militantes que estavam colando os papeis e duas Madres que os acompanhavam os enfrentaram. “Esse que estás arrancando é meu filho, foi o grito de resistência”. (Flores In: LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 99)

Testemunhos recolhidos pela mídia nesse dia e no posterior dão conta de que esse sentimento de ser olhado pelas figuras não era isolado. Outros policiais que, com a invasão das silhuetas, foram colocados para “cuidar da imagem da cidade”, repassaram as mesmas impressões aos jornalistas. Acontecera o mesmo com muitas outras pessoas que, no outro dia, circulando por essa parte da cidade, também declaravam sentir-se observadas (LONGONI; BRUZZONE, *ibidem*).

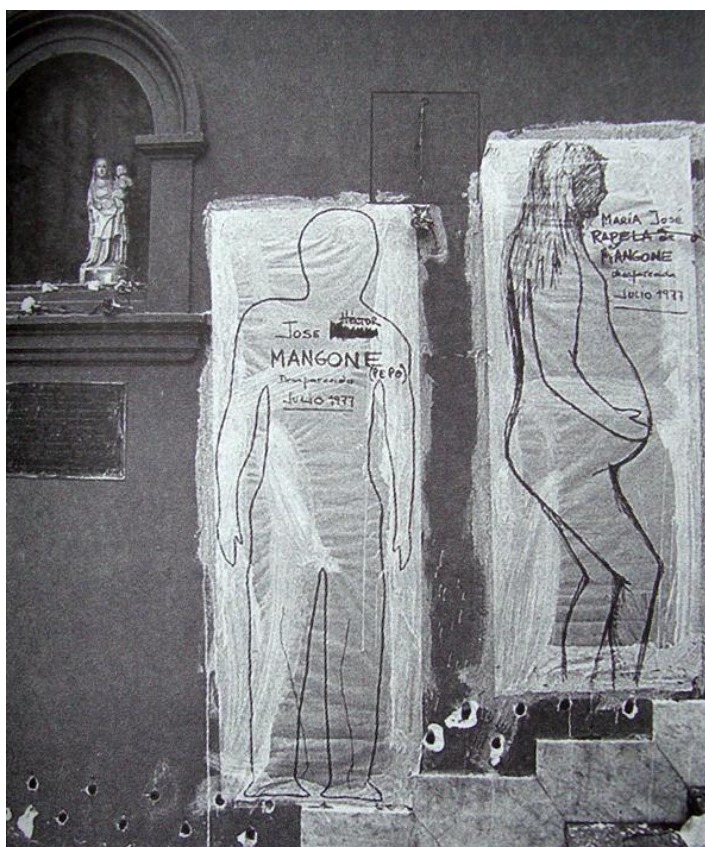


Figura 4. **O Siluetazo**, Buenos Aires, Argentina, 21 de setembro de 1983. (Fotos: Eduardo Gil. Fonte: LONGONI; BRUZZONE, 2008)

Pareceria que a restituição da humanidade ocorresse além do ato de *por o corpo* e escrever nomes e datas, mas também no ato de nomear, de enunciar. Uma

humanização estabelecida no ato da fala. Às declarações dos “espectadores” que se sentem observados pelas silhuetas, à reação daquela mãe defendendo o *filho*, acrescentam-se os pedidos das pessoas solicitando para outros, os *artistas* ocasionais, realizaram alguma silhueta particular. *Me hacés a mi papá?. Me ayudás a hacer a...?* Estas expressões comuns, óbvias, corriqueiras, de quem pede um retrato, um desenho de alguém, também recarregam de significados a ação e de afeto cada uma das silhuetas. A obra não são as silhuetas, mas toda a ação: é desenhar, é por o corpo, é pedir para *fazer alguém*, é colar, é defender *esse filho*, é sentir-se observado.

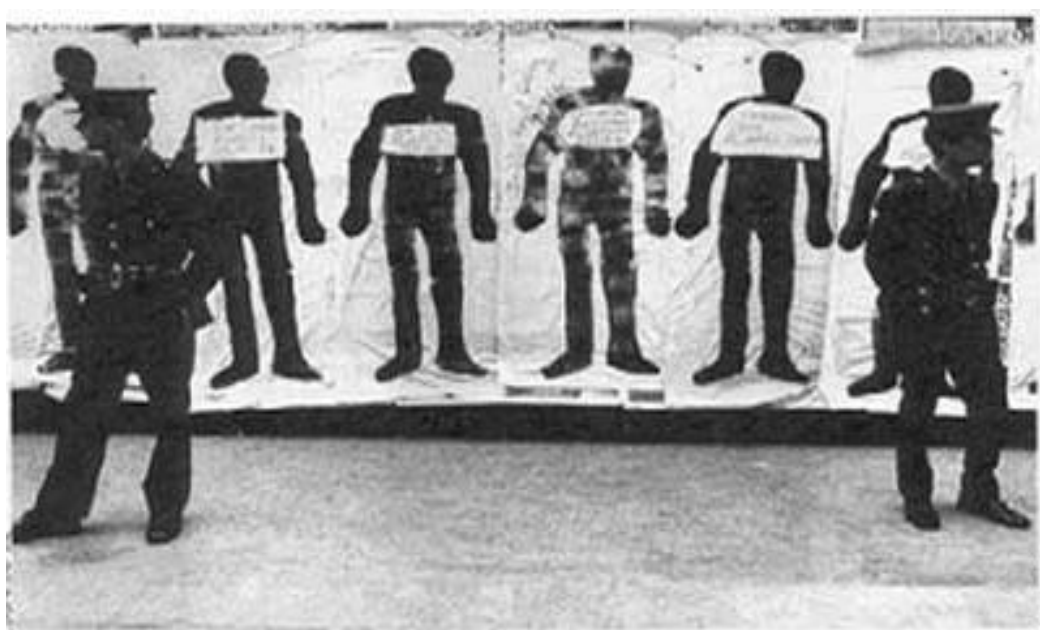


Figura 5. **O Siluetazo**, Buenos Aires, Argentina, 21 de setembro de 1983. (Foto: Eduardo Gil. Fonte: LONGONI; BRUZZONE, 2008)

A articulação entre o particular e o massivo se dá de maneira simultânea e retroalimenta ambas as percepções. Isto significa uma complexidade da idéia de repetição. Pelo menos nesta ação particular do dia 21 de setembro de 1983, cada uma das silhuetas representava uma ausência particular, mas que era apreendida como parte da tragédia social por pertencer a essa representação massiva. Ao mesmo tempo, a representação massiva não é produto de um *uno* repetido, mas de um conjunto de particulares que conformam um *Uno* maior.

O *Siluetazo* não só forneceu visualidade à reivindicação pontual do momento. Ele foi fundamental para a instauração de uma imagem do desaparecido construída

desde as organizações de direitos humanos, que se impôs por sobre as imagens que, naquele momento agônico da ditadura, começavam a ocupar a mídia visual.

O século XX nos oferece um catálogo de imagens de violência política, convulsões sociais, traumas históricos. Muitas destas acabaram se tornando referenciais de períodos de horror e sofrimento coletivo. Mas diferente a outras situações extremas, na Argentina o aparato de morte instalado pela ditadura primou por sua invisibilidade. Esta falta de imagens foi, em parte, compensada com uma retórica da perseguição e da morte, o que também promoveu, a partir do medo, o silêncio por parte da arte.

Aos “abatidos em confrontos” em lugares ermos e sem testemunhas, os seguiram as invasões noturnas aos lares e os seqüestros em veículos sem nenhuma identificação oficial. Os familiares não encontravam respostas em nenhuma instituição governamental. O aparato repressor funcionaria sem deixar rastros. Se o Holocausto tinha deixado algum ensinamento, este era não deixar provas.

Porém, quando a situação da ditadura se tornou insustentável, e a opinião pública interna e o âmbito internacional reclamavam informações pela sorte dos milhares de pessoas desaparecidas, desde a mídia um bombardeio de imagens de restos mortais começou a invadir o espaço visual no que ficou conhecido como “Show de Horrores”.

Em 1977, as Madres de Plaza de Mayo já circulavam o centro da praça com as imagens dos seus filhos, o “show de horrores” passou a ser o maior corpo “documental” de imagens do terrorismo de Estado com que a sociedade se confrontara desde o início do golpe. A suspeita restrita à ordem das palavras passara a ter imagem. Porém, o impacto inicial da violência destas imagens de covas comuns, ossadas, restos queimados de seres humanos só identificados como NN, poderia passar do espanto da população para sua paralisia e, finalmente, à insensibilidade e ao afastamento.

Uma das chaves para a instauração de um dever de memória e a multiplicação de agentes com essa finalidade, foi à construção de uma imagem do desaparecido diferente a esta, que a desumanizava e impossibilitava, assim, qualquer possibilidade de identificação afetiva por parte da sociedade. Se estas

imagens provocavam espanto, paralisia e afastamento, as silhuetas, pelo contrário, convidavam à aproximação, à ação, à solidariedade e à identificação.

A identificação com o desaparecido poderia acontecer em diferentes momentos. Num primeiro momento, a ação de por o próprio corpo para dar materialidade a uma ausência. Esta era uma ação solidária em que se restituía uma carga humana e afetiva perdida nos porões da tortura e ausente nas covas comuns: *A ação de colocar o corpo [poner el cuerpo] porta uma ambigüidade intrínseca: ocupar o lugar do ausente é aceitar que qualquer um dos ali presentes poderia ter desaparecido, correr essa incerto e sinistro destino.* (LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 32)

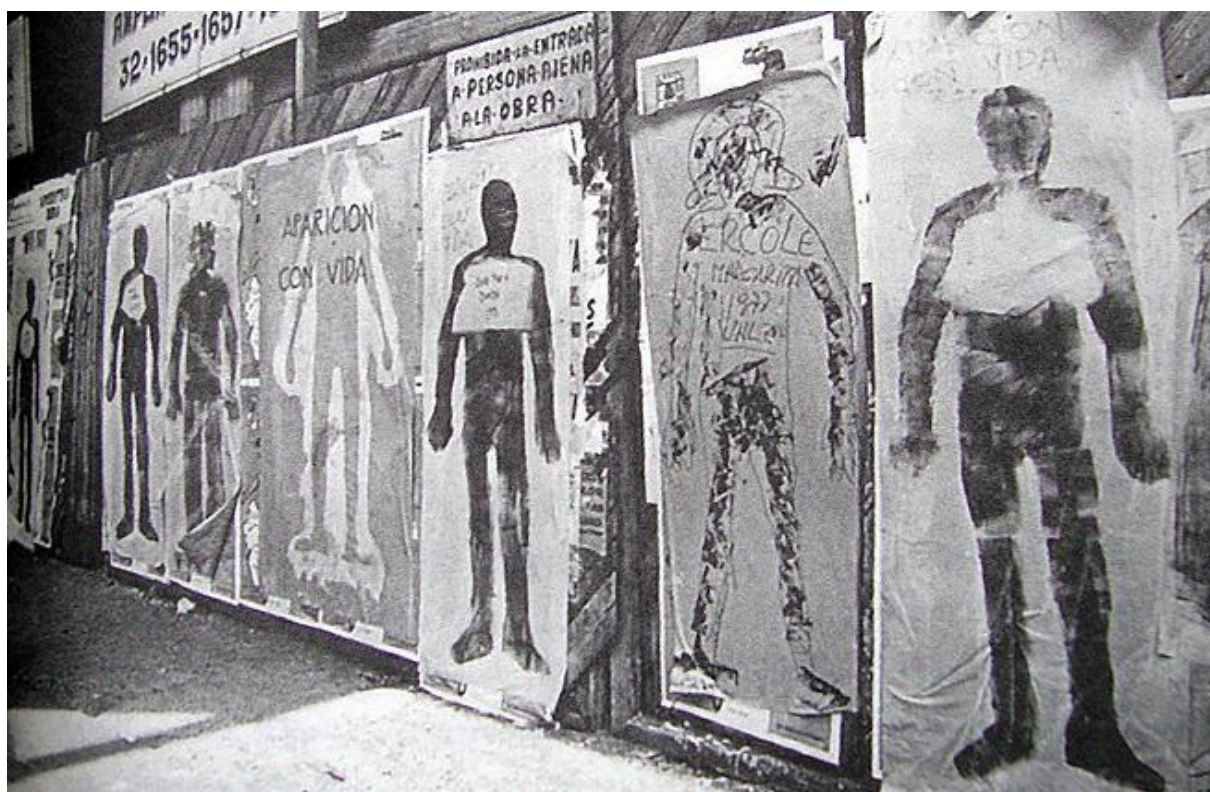


Figura 6. **O Siluetazo**, Buenos Aires, Argentina, 21 de setembro de 1983. (Foto: Eduardo Gil In: LONGONI; BRUZZONE, 2008)

Mas, também, a identificação ocorre na contemplação do observador que se sente observado e que pode reformular sua própria presença num espaço de desapareções, invadido por essas ausências representadas. O espaço público é o espaço da desapareção. Presença da ausência, presença da desapareção forçada.

Na medida em que a figura do desaparecido transcende a uma significância social e se estabelecem os laços com todo o corpo social, a transferência e identificação cobra novos sentidos. A sociedade assume a figura do desaparecido como parte da realidade de todos e, portanto, todos passam a estabelecer laços com a tragédia. A identificação com as silhuetas pode transcender, então, a um olhar do espectador sobre si mesmo como parte do espaço e tempo das desapareições.

A condensação inseparável entre o particular e o coletivo, inerente ao *Siluetazo*, participa na construção da idéia de uma figura que não pode ser entendida desde o individual nem desde a idéia de um conjunto. Trata-se de um corpus único e coeso de múltiplas e plurais tragédias particulares sintetizadas, reduzidas, na conformação de uma memória global que se institucionaliza socialmente fora dos espaços oficiais.

Em certo sentido, o *Siluetazo* se manifesta como uma ação de memória com vistas a gerar uma modificação na consciência pública e de dar visibilidade às demandas que começavam a se instalar na sociedade. A posição tomada era a de uma manutenção da memória dos acontecimentos que não poderiam ser apagados por nenhuma lei de anistia nem políticas conciliatórias. Se este *dever de memória* tinha por objetivo a tomada de consciência da população, dirigida a uma reclamação de justiça, por outro lado contribuía na conformação de uma imagem do desaparecido que “esquecia” o lado político dele. Esse “esquecimento” era necessário naquele momento de disputa de sentidos contra discursos que demonizavam a militância e fundamental para a nova construção social baseada no direito à vida.

É importante destacarmos duas questões aqui. Primeiro: o *Siluetazo* não foi a primeira nem a última ação artístico-política que tratou do tema dos desaparecidos da ditadura argentina, mas sim a mais significativa, mais abrangente e mais reconhecida. Estas ações artísticas, que Roberto Amigo define como “ações estéticas de práxis política” (Amigo, In: LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 212), ficaram instaladas como parte indissociável das manifestações e reclamações das organizações de familiares de desaparecidos, e outros protestos sociais. Segundo: o *Siluetazo* foi uma reação específica, em local específico e sob contextos específicos,

que visava objetivos pontuais naquele momento. Assim, outros acontecimentos específicos acabaram gerando novas reações, atualizadas justamente perante estas novas circunstâncias.

As ações fundadas em práticas artísticas que contribuíram na socialização do drama dos desaparecidos tomaram outras formas, mas sempre se caracterizaram pela participação ativa do público. Com esta participação, há uma transposição do lugar do espectador para o de produtor. Tanto os que idealizaram o *Siluetazo* quanto os outros artistas que passariam a participar das ações de Madres de Plaza de Mayo na década de 1980, destacavam que estas ações significavam a socialização dos meios de produção artística. O que é interessante é que essa socialização significava também disponibilizar espaços de expressão e comunicação. A mensagem não é produzida por um foco, um nóculo da rede social, e difundido ao resto, mas produzido em forma plural, aumentando as conexões de entrada uma vez que os receptores da mensagem passam a ser também produtores e difusores.

Esta multiplicação de produtores de mensagens foi clara na ação internacional “*Dale una mano a los desaparecidos*” (verão de 1984-1985). Desta vez, as pessoas eram incentivadas a realizar um recorte em papel da sua própria mão e colocar nela uma mensagem. As mãos seriam depois enlaçadas em grinaldas que costurariam o espaço aéreo público:

90.000 mãos como uma só uniam o Congresso com a Casa de Governo se transformando numa gigantesca caverna cheia de vida. E quase mais 1.000.000 de mãos (foram) recolhidas ao longo do nosso território e de 86 países. (Bedoya, In: LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 170).

Fica claro que as reivindicações transcendiam as fronteiras argentinas, o que demonstra também uma internacionalização da tragédia. O drama dos desaparecidos se instalava ocupando *um lugar exemplar (...) na evocação das tragédias universais do século XX* (VEZZETTI, 2009, pag. 11).

A arte participativa teria um novo foco a partir de 1984. Com a chegada da democracia e a desesperança na recuperação com vida de desaparecidos, o objeto das ações seria a exigência de punição de todos os envolvidos, não só os autores ideológicos, mas todos os que tivessem participado da repressão criminal.

Se, para a socialização da figura do desaparecido, foi importante a sua despolitização e a restituição do humano, a imagem do repressor será a da sua desumanização. A representação que persistirá no tempo será basicamente a do oficial militar como figura desumanizada.

Isto se deve a que a maioria dos repressores não tem rosto para a sociedade. Os rostos reconhecíveis do terrorismo de Estado serão os dos generais que comandaram as juntas militares que se sucederam durante a ditadura em especial; os ditadores Jorge Rafael Videla, Leopoldo Fortunato Galtieri, e o almirante Emilio Eduardo Massera¹⁰.

Neste momento, já participava junto com as Madres de Plaza de Mayo um coletivo de artistas. Na sua maioria vinculados ao partido trotskista *Movimiento para el Socialismo*, o grupo Gas-Tar¹¹ (e posteriormente CAPaTaCo¹²), participa com o objetivo de ligar a arte às lutas. Para eles as Madres constituíam (...) *um suporte social e um pólo alternativo para a concretização de obras que fossem além das limitações da produção individual e do consumo passivo* (Emei, In: LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 159).

As declarações de intenções de Gas-Tar se alinham às das neo-vanguardas dos finais das décadas de 1960, para as quais a revolução artística era fazer a revolução política¹³. A fusão da arte e a vida e a política estão nos mecanismos de criação baseados nessa deslocação do público de observador passivo, a agente de arte e consciência, incentivando sempre a transformação dos trabalhos pela ação direta desse público.

Portanto, estas ações não se limitavam à reprodução de imagens de sentido, mas a produções semi-abertas, como nos que eles chamaram de *Afiches*

¹⁰ A diferença dos dois anteriores, Massera nunca ocupara o cargo de Presidente da República.

¹¹ Não há certeza sobre o significado da sigla, podendo ser "*Grupo de Artistas Socialistas para la Transformación del Arte en Revolucionario*" ou "*Grupo de Artistas Socialistas-Taller de Arte Revolucionario*" (LONGONI, 2008, 35)

¹² "*Colectivo de Arte Participativo Tarifa común*"

¹³ Realizada em 1968 nas cidades de Rosario, Buenos Aires e Santa Fe, a exibição/obra coletiva "Tucumán Arde" talvez seja o maior exemplo destas neo-vanguardas na Argentina.

Participativos. Em 1984, para a quarta *Marcha de la Resistencia*, a confecção foi dedicada agora não às vítimas, mas aos algozes.

Naqueles meses, Hebe de Bonafini¹⁴ insistia nas suas declarações que não mais havia que representar ausências nem transladar mais retratos aos muros, pois urgia mostrar para o povo quem eram os responsáveis pelo terror, os autores de tantos crimes genocidas. (Bedoya, In: id LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 167)

Nesta declaração fica claro que, diferente do *Siluetazo*, em que os artistas apresentaram para as Madres seu próprio projeto, o cartaz participativo “*No a la amnistía*” (fig. 7) se articulava no sentido inverso. Agora, o grupo Gas-Tar, elaborava uma ação a partir da consigna definida pelas Madres.



Figura 7. Gas-Tar, *No a la Amnistía*, Cartaz Participativo, Buenos Aires, 1984. (Fotografias: Fernando Bedoya. Fonte: LONGONI; BRUZZONE, 2008)

O cartaz constava na parte superior da expressão “*No a la Amnistía*”, mas com o “s” da última palavra invertido. No eixo vertical, atravessando o centro do papel, lia-se em fontes afiadas e violentas a palavra “*Genocidas*”. Esta última dividia o cartaz em duas áreas simétricas e em cada uma destas desenhava-se um “marco” com formato de uma *gilette*, mas que remetiam a algo heráldico e em cujo interior cada uma apresentava uma figura diferente. Na da esquerda, uma fotografia do ditador Jorge Videla tinha seu rosto arrancado, deixando um espaço em branco. Do outro lado, uma silhueta de um rosto totalmente pintado de preto de alguém que se

¹⁴ Presidenta de Madres de Plaza de Mayo.

sugeriria como membro das forças armadas. Este último aparecia de boca aberta imitando a uma cobra e tinha sobreposto, em contraste, a imagem de um cão raivoso. Esta imagem dupla, por um lado, sugeriria que essas figuras poderiam ser alguém da polícia, do exército, um grupo de tarefas, mas também buscava *mostrar uma igualdade entre os que deram a ordem e aqueles que as cumpriram* (LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 167). Na parte inferior, o cartaz deixava um espaço de 15 cm em branco.

Novamente, no dia 21 de dezembro, montou-se uma oficina de serigrafia no centro da Plaza de Mayo para realizar a impressão dos cartazes. Imprimiram-se 3.500, mas a ação coletiva não se limitava à mera reprodução em série, mas à intervenção sobre cada um. Assim como as silhuetas, os cartazes construiriam um mosaico de peças similares, não idênticas. O espaço em branco sobre o rosto de Videla também servia para essa construção da imagem do repressor que poderia ser qualquer um, pois poderia receber o rosto que qualquer um desenhasse. Também os 15 cm reservados na base do cartaz estavam destinados a promover a expressão e a transmissão de mensagens. Na sua maioria apareceram com os nomes de acusados de repressores ou torturadores.

De novo, sejam as silhuetas, as mãos ou os cartazes participativos, a relação entre o massivo e o particular entra num jogo constante. Começando com a diluição do artista, não numa massa autônoma de produção em série, mas num coletivo de criação e produção monumental, porém particular. Cada silhueta, cada mão, cada cartaz, acabará sendo único, mas, novamente, parte de um todo. A construção de sentido se torna global, mas não numa concepção de uma massa uniforme, senão, novamente, um *corpus* coletivo único. Enquanto o desaparecido se dilui entre o particular e o massivo como mecanismo de identificação, a falta de personalização dos repressores tem a ver com o próprio desconhecimento da sua identidade, de seus rostos¹⁵. Mas, neste segundo caso, parece-me que a despersonalização dá lugar para a elaboração de uma imagem, um trabalho de memória, embasada na desumanização.

¹⁵ De fato, poucos rostos de repressores eram conhecidos, não se possuíam retratos falados até o momento, nem fotografias, simplesmente se possuíam listas de nomes e codinomes construídas, principalmente, a partir do relato de sobreviventes.

Estas manifestações eram construções de sentido e fornecedoras de imagens até então inexistentes de um passado ainda palpitante. Porém, não era a única presença do tema no espaço público. A questão dos desaparecidos e das medidas políticas e judiciais a respeito da violação dos direitos humanos ocupava, nessa primeira metade da década de 1980, as principais manchetes dos jornais. Ao mesmo tempo, outras esferas da cultura também se centravam no tema. No cinema argentino, o tema ocupava uma posição de destaque, com filmes como “*La História Oficial*” (1985, direção de Luis Puenzo) e “*La Noche de los Lápices*” (1986, direção de Hector Olivera) que também forneceriam uma imagem àquilo que fora invisível, isto é, uma visualidade da tortura, do seqüestro e dos dramas particulares. O prêmio, em 1986, com o Oscar de melhor filme estrangeiro para “*La Historia Oficial*” também marca esse reconhecimento internacional à tragédia argentina.

Em 1985, é realizado o julgamento pela justiça civil dos máximos responsáveis das juntas militares que governaram a Argentina entre 1976 e 1983 e dos líderes dos grupos armados guerrilheiros que atuaram no país desde antes do golpe. Com isto se marcava, a partir das instituições centrais nacionais, que a violência como metodologia política não seria mais admitida. Independente de bandos e ideologias, a vida passava a estar acima de qualquer ideologia, e isso era manifestado no processo quase em comum contra as cúpulas militares e guerrilheiras.

Em certo sentido, a acusação quase em paralelo de líderes guerrilheiros, contribuía, desde o político, para alimentar a “Teoria dos dois demônios”. Porém, os documentos recolhidos pela comissão nacional nomeada pelo presidente Alfonsín para determinar o ocorrido nesses anos, conformada por um grupo de notáveis e presidida pelo escritor Ernesto Sábato, acabou por oficialmente desvendar que (...) *os direitos humanos tinham sido violados em forma orgânica e estatal, com similares seqüestros e idênticos tormentos em toda a extensão do território* (VERBITSKY, 2006, p. 96), mas recaía enfaticamente na situação do desaparecido:

(...) desde o momento do seqüestro, a vítima perdia todos os direitos; privada de toda comunicação com o mundo exterior, confinada em locais desconhecidos, submetida a suplícios infernais, ignorante do seu destino mediato ou imediato, susceptível de ser jogada no rio ou no mar, com blocos de cimento nos pés ou reduzida a cinzas. (Idem, loc. cit.)

Os relatórios também dariam conta da natureza desses tormentos e definiria um primeiro número oficial de 9.000 desaparecidos, mas a própria comissão assumia que esse número não era preciso. Pelo contrário, estimavam esse número muito maior, devido à suspeita de que muitos familiares de desaparecidos, por medo a represálias, não teriam procurado às autoridades para dar seus depoimentos.

Um resumo do informe final da comissão, que foi utilizado pela promotoria como prova fundamental da acusação contra os militares, foi publicado com o emblemático título de “*Nunca Más*”. No seu prólogo, destacava-se que a grande maioria das vítimas nunca estivera envolvida com qualquer tipo de ação armada ou violenta.

Nesta altura, ficavam totalmente anulados as tentativas de consolidação de narrativas que reduziam o terrorismo de Estado a uma confrontação entre bandos e uma guerra entre argentinos radicalizados na que se cometeram excessos isolados. Ficava claro que na Argentina havia atuado uma precisa máquina de extermínio administrado. Para que esta consolidação ocorresse, foi necessária uma vontade que se multiplicou, uma *militância da memória* que se manifestou na massificação das reclamações dos familiares das vítimas da ditadura, na construção visual aportada pelas iniciativas artísticas, que trabalharam junto com estas organizações na ação das instituições públicas nacionais, além dos demais espaços da cultura como o cinema.

Como vemos, este primeiro momento de consolidação de uma memória global hegemônica está vinculado a uma transmissão do sentido, de imagens e memórias. Para isso, a ação de novos agentes de construção de sentido, como foram as organizações de familiares e direitos humanos, encontraram na participação de artistas, a partir do *Siluetazo* de setembro de 1983, novos veículos que permitiram a inserção e circulação de imagens e sentidos por novos canais.

Fica claro, então, que os artistas passaram a ocupar um papel de *agentes de memória*. Eles atuaram de maneira estratégica, mantendo o tema em circulação, mas recorrendo à pluralidade visual e renovando suas formas, evitando assim o risco de saturação. Pensado a partir da noção de rede na ideologia da comunicação que, para Cauquelin (2005), é a marca da sociedade contemporânea, a persistência da mensagem (neste caso, uma construção de sentido), e sua circulação constante

na rede, permitiu, no meu entender, a sua consolidação. A contribuição das práticas artísticas e um pensar artístico para isto é inestimável, uma vez que redistribuem estas construções de sentido em novos veículos e por novos canais. Ao mesmo tempo, a transformação do público como veículo e produtor de sentidos através da sua participação o torna não somente receptor da rede, mas também, mais uma entrada para esta mensagem. Por outro lado, os artistas envolvidos conseguiram se apropriar de uma cidade, até pouco tempo opressora, como canal para a construção e reconstrução da memória.

As ameaças de novas rebeliões militares e de desestabilização do país forçaram, em certa medida, à decisão presidencial de promulgar as leis de “ponto final¹⁶” e “obediência devida¹⁷”. Isto provocou fortes reações dos grupos de direitos humanos e de familiares de desaparecidos. Mesmo assim, a prisão dos nove generais e almirantes que formaram parte das juntas militares, três dos quais tinham ocupado o cargo de presidente da república, aplacaram o clamor da massa social.

A prisão da cúpula da ditadura instalou, em certo sentido, a idéia de dever cumprido. A sociedade abraçara os valores democráticos e a grande mídia – que “esquecera” seu papel, mais do que submisso, quase de colaboradora do regime – agora respirava aliviada graças aos encarceramentos que, para muitos, marcavam o fim de uma época.

Novamente, a rede é invadida por novas percepções (a do dever cumprido). Obviamente, as organizações de direitos humanos, de familiares de desaparecidos e de grande parte da sociedade, continuaram a exigir as ações judiciais, ainda que impossibilitadas legalmente, contra o grosso dos repressores. Para esta ampla parcela da sociedade, as responsabilidades pelos crimes cometidos não se limitavam a quem segurava a corrente do cão. Era um dever moral que também pagassem aqueles que aplicaram os tormentos, os que seqüestraram, os que

¹⁶ A lei determinava que os militares suspeitos de participarem da repressão ilegal que não tinham sido indiciados até o momento, não poderiam mais sê-lo.

¹⁷ Com ela, não poderia ser condenado de nenhum crime aquele que tivesse atuado cumprindo ordens superiores. Ela foi promulgada como resposta ao bombardeio de indiciamentos da justiça a centenas de acusados após a publicação da Lei de Ponto Final, antes do prazo limite que esta estabelecia para isso. Esta lei beneficiou diretamente a 300 seqüestradores, torturadores e assassinos indiciados (VERBITSKY, 2006, p. 122)

estupraram, os que mataram, os que roubaram crianças, ou seja, todo aquele que participara no aparato repressor. O país se dividia e esta divisão respondia a duas maneiras diferentes de entender o quanto o passado se mantinha aberto e ainda presente:

[...] a discussão enfrentou aqueles que defendiam a necessidade de “olhar para adiante” e deixar todo aquele passado, vinculando com tal operação com uma anistia aos responsáveis do terrorismo de Estado, e aqueles que consideravam essa alternativa como inaceitável política e eticamente. (LVOVICH; BISQUERT, 2008, p. 11)

Na década de 1990, a distância entre estas visões se ampliaria com o indulto outorgado pelo presidente Menem a todos os ex-comandantes e líderes das milícias armadas peronistas e de esquerda por crimes cometidos durante a ditadura. Seu discurso defendia a necessidade de “pacificar o país”, visando a “unidade nacional”, sendo para isto necessário “fechar as feridas do passado”. Segundo esta visão, a reconciliação nacional seria atingida somente com o cancelamento do passado, unindo os opostos a partir do perdão mútuo (idem, ibidem). Como diria Ernesto Sábato: *Menem nos incita a construir uma História apoiada no esquecimento* (Sábato apud LVOVICH; BISQUERT, ibidem, p. 53).

Os processos judiciais contra militares, em 1985, tinham marcado uma construção do sentido do passado e tinham sido legitimados socialmente por um trabalho de sentido, uma construção de imagens e sua socialização. Agora, a *teoria da reconciliação* não negava a condenação moral ao terrorismo de Estado, mas propunha um esquecimento do afetivo a partir do poder central.

Cerca de 70% da população se opunha aos indultos e ocorreu um grande número de manifestações contra a medida, chegando a juntar cem mil pessoas em Buenos Aires. Mesmo assim, no período entre os processos judiciais contra os ex-comandantes e o ano de 1994, os organismos de direitos humanos foram perdendo poder de convocatória, e a presença da problemática dos direitos humanos e a memória do terrorismo de Estado ia perdendo espaço na esfera pública.

Será em 1995 que as questões do terrorismo de Estado eclodiriam com uma nova potência, no que Lvovich e Bisquert (ibidem) chamam de *boom da memória*. Para isso, alguns fatores serão chave e, novamente, a participação de artistas como

agentes de memória instalará o tema em novos circuitos, por novos veículos e por novos canais.

2.2. 1995 Reativação do passado: Novos agentes

O ano de 1995 registra uma série de acontecimentos que darão novo impulso à questão da memória da ditadura na sociedade Argentina. Em primeiro lugar, chegam a público os depoimentos que o ex-oficial da marinha, Rodolfo Scilingo, fez ao jornalista e escritor Horacio Verbitsky, dando os detalhes dos chamados “vãos da morte”. O militar reformado detalhara a sistematização dos procedimentos pelos quais os prisioneiros eram jogados vivos de aviões em pleno vôo ao mar. Mas ele também declarara que, a partir da oficialidade, era obrigatória a participação de todo o corpo da armada na “guerra anti-subversiva”. Pela primeira vez, a existência dos vôos, e sua sistematização como mecanismo de eliminação era confirmada por alguém de dentro das forças armadas. Ficava claro que a corporação militar estava infestada de pessoas que participaram do massacre. Quase vinte anos depois do golpe; a doze anos do retorno à democracia, a dez do juízo aos comandantes, e somente a cinco anos dos indultos, a sociedade vivia, de novo, a confirmação de um pesadelo. O relato traspunha o *modus operandi* dos vôos do lugar das suspeitas para os dos acontecimentos, e assim, para o das memórias.

A isto, acrescenta-se a entrada em cena de um novo agente, que renovará as o modo em que se darão as disputas de sentido da ditadura, trazendo novas perspectivas. Trata-se dos adolescentes e os jovens que representavam outra ponta da história dos desaparecidos – a da sua continuidade – e que, em idade de pedir respostas e de organizar-se, criaram HIJOS¹⁸. Assim como o fizeram Madres e Abuelas de Plaza de Mayo em 1983, HIJOS também trabalhará com artistas (muitos deles filhos de desaparecidos e militantes da organização). Será novamente na junção da ação artística e da ação política que encontrarão as estratégias para estender a circulação das memórias na rede social.

¹⁸ HIJOS: *Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia y contra el Olvido y el Silencio*.

2.2.1 Mapas para que a memória não se perca

Até metade da década de 1990, a Plaza de Mayo tinha sido o espaço que centralizava todos os protestos e reivindicações levadas a cabo pelos organismos de direitos humanos e de familiares das vítimas da repressão. Porém, HIJOS renovará os mecanismos de protesto a partir da descentralização das manifestações. Era o nascimento do *escrache*.

O verbo *escrachar*, gíria argentina, significa por em evidência, apontar, acusar, mostrar. O *escrache*, então, tem a finalidade de mostrar, de tornar algo visível.

Devemos lembrar que a clandestinidade da ação repressiva forneceu também invisibilidade à grande maioria dos partícipes. Poucos nomes e rostos eram conhecidos publicamente além dos ex-comandantes. Desta maneira, centenas de envolvidos em seqüestros, torturas e assassinatos, gozavam de uma vida tranqüila, convivendo com uma sociedade ignorante da sua identidade. Os *escraches*, então, denunciavam a presença de um ex-repressor nos bairros, com o intuito de gerar a condenação social de todos eles. O lema daqueles anos seria: “onde não há justiça há *escrache*”:

O *Escrache* pretende uma Justiça baseada na condenação social dos repressores. Que os vizinhos do bairro os reconheçam e saibam que convivem com um assassino, buscando que a condenação social e o repúdio sejam sua prisão. (Zukerfeld, In: LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 438)

Em certo sentido, os *escraches* invertem a estratégia e os modos de ação do terrorismo de Estado da década de 1970. Se a ação criminal se baseava na desapareição, os filhos desses desaparecidos subverteram a lógica do horror e atacaram aos algozes com a *aparición* como arma.

Até 1998, o *escrache* consistia na manifestação na frente do domicílio do *escrachado*¹⁹, a distribuição de folders com os dados do repressor (nome, codinome, endereço, telefone e prontuário), pichações e colagem de cartazes. Mas, a partir

¹⁹ O termo *escrachado* vai além da idéia de “apontado” ou “acusado”. Sua carga semântica se aproxima mais à idéia de “evidenciado”.

daquele ano, juntam-se a HIJOS dois coletivos de artistas que acabaram por dar a identidade específica ao *escrache*. Com a adesão do grupo Etcétera... e do *Grupo Arte Callejero* (GAC) acontece, novamente, a conjugação de práticas artísticas e performáticas com a manifestação política.

O grupo Etcétera... era composto por pessoas das diferentes áreas artísticas e culturais, como músicos, artistas plásticos, atores. Sua contribuição principal nos *escraches* será a realização de performances alusivas durante os atos.

Em maio de 1998, no *escrache* ao médico militar Raúl Sanchez Ruiz, quem realizara os partos no centro de detenção ESMA²⁰, se realizou a encenação de um parto, no qual o médico entregava a criança recém nascido em mãos de um general (fig. 8). No final da performance teatral, a voz de “preparem, apontem, fogo” iniciava uma chuva de bombas de tinta vermelha que impactavam sobre a fachada da casa de quem fora apontado como partícipe no roubo de crianças.



Figura 8. Grupo Etcétera... **Escrache a Raúl Sánchez Ruiz**, Buenos Aires, 23 de maio de 1998. (Fotografias: Quadros de vídeo impressos em cartazes. Fonte: BRODSKY, 2005)

Em junho do mesmo ano, o *escrachado* foi Leopoldo Fortunato Galtieri, segundo chefe de governo da ditadura, sob cujo comando a Argentina entraria em guerra contra a Grã-Bretanha pelas ilhas Malvinas. Naquele dia, jogariam pela copa do mundo de futebol da França, Argentina e Inglaterra. Na ocasião se decidiu por

²⁰ ESMA: Escuela Superior de Mecánica de la Armada, representou o mais conhecido e um dos mais terríveis centros de detenção clandestina. A grande maioria dos prisioneiros detidos na ESMA foram vítimas dos chamados “vôos da morte”.

encenar um jogo de futebol Argentina VS. Argentina, *simbolizando a guerra de Malvinas e a ocultação das mortes e desapareções que tinham acontecido no país durante a copa do mundo de 1978* (Zuckerfeld, In: LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 439). O evento condensa dois acontecimentos anacrônicos (a copa jogada na Argentina em 1978 e a Guerra de 1982), mas que se estabeleceram como momentos referenciais da ditadura.

A residência do ex-ditador se encontrava cercada por policiais. Uma das cercas de metal, utilizadas para conter os manifestantes servira de gol. A partida finalizava com um pênalti cobrado por um dos HIJOS contra um militar que interpretava o papel de goleiro. A bola estava cheia de tinta vermelha e no momento em que o goleiro deixasse passar a bola, esta impactaria sobre as paredes da moradia de Galtieri. Enquanto os policiais se viam surpreendidos pela ação, os gritos de “gool!” misturados com insultos eram acompanhados por um novo bombardeio de tinta vermelha. Zuckerfeld destaca nesse grito de gol e insultos a relação entre tensão e diversão característica das ações de HIJOS. (idem, ibidem).

É interessante cruzarmos estas ações com as realizadas em torno a Madres de Plaza de Mayo a partir do *Siluetazo*. Estas práticas não se limitam a uma produção de imagens, mas, como explica Estela Schindel, trata-se também de práticas performativas em que a memória:

[...] é menos um relato apoiado em suportes que um compromisso do corpo e uma maneira de alerta da consciência: não um conteúdo a ser transmitido, mas um acontecimento coletivo. São práticas que não evocam, mas que realizam, são, elas mesmas, a memória. (Schindel, In: LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 412).

Neste sentido, uma vez que sua potência encontra-se mais no fazer do que na contemplação, as práticas performáticas da memória estarão marcadas pela sua efemeridade material. As manchas vermelhas sobre as residências apontadas restam como marcas da passagem da ação. Elas serão apagadas. Porém, a essa altura, a memória já fora feita e inscrita de maneira indelével.

As ações do GAC, diferentemente das do grupo Etcétera..., estão baseadas na intervenção urbana e na transformação do espaço público.

Ainda que o GAC seja um grupo independente, os seus trabalhos iniciados em 1998 se consolidaram como exemplares nas articulações das práticas artísticas e esta militância da memória e da justiça empreendida por HIJOS.

Enquanto a vigilância policial se intensificava para controlar os *escraches*, o GAC desenvolveu uma estratégia de intervenção urbana que consistia na instalação de novas placas de trânsito. Imitando os formatos, as dimensões e a tipografia dos sinais de trânsito tradicionais, e instalados de maneira que se mimetizassem no espaço urbano, esta nova “sinalização” anunciava a presença de genocidas nas imediações. Nos seus começos, a intervenção estava dirigida a indicar os locais onde funcionaram centros clandestinos de detenção (CCD) durante a ditadura²¹.

Estas intervenções ativavam também relações semânticas. Em espanhol, a palavra “*señal*” e o verbo “*señalar*” significam, respectivamente, “sinal” e “apontar”. Sinais que apontam, evidenciam.

O GAC também incorporaria a idéia do mapa. O grupo desenharia uma série de cartazes e folders, inspirados nos mapas de informação turística ou de redes de metrô e trens da cidade de Buenos Aires e sua região metropolitana²² (Fig. 9). Estes mapas, no lugar de pontos turísticos e de estações, indicavam a localização de centros clandestinos de detenção e, mais adiante, os nomes e residências de assassinos e torturadores.

Tanto os sinais quanto os mapas promovem uma reconfiguração da lembrança. Seu poder radica na transformação do espaço público, não só a partir do visual, mas principalmente a partir do conceitual e do simbólico.

Em primeiro lugar, as placas informam ao “público” sobre *a presença no presente* de agentes do terror do passado. Não se trata somente de uma rememoração, mas de uma transformação da percepção pela memória. O “público” (neste caso o morador do bairro a quem se dirige o trabalho) vê seu espaço

²¹ Muitos destes CCD funcionaram ainda antes do golpe de 1976, quando assolava na Argentina a ação para-policial violenta da AAA (Associação Argentina Anti-comunista).

²² Placas com planos com a localização de centros de detenção eram instalados desde 1998. Os mapas da cidade e região metropolitana indicando as residências de ex-repressores em liberdade começaram a ser distribuídos desde 2001.

presente transformado. Seu cotidiano passa a conviver com as continuidades de um passado perturbador. Se o *Siluetazo* dava visibilidade à ausência das vítimas, as placas e mapas do GAC tornaram visível a presença invisível dos algozes.



Figura 9. GAC, *Aquí Viven Genocidas*, 2002-2006. (Fonte: GAC, 2009)

Os mapas, diferentemente das placas que apontavam para um indivíduo, evidenciavam uma cartografia diferente. Uma cidade infestada de criminosos ocultos e câmeras de tortura clandestinas. A cidade passa a ser um “suporte” de lugares específicos, mas também o espaço de convivência e circulação de criminosos que se mantiveram invisíveis e silenciosos e, portanto, esquecidos. A percepção cotidiana do espaço urbano é *desabituada*²³.

Neste sentido, o próprio grupo explica esta *desabituação*, quando comenta sobre a placa “*Usted Está Aquí*” (fig. 10):

²³ Tomo a idéia de “desabituação da percepção” a partir do conceito de “Memória habitual” de Elizabeth Jelin (2002). Estas seriam memórias de rotina, já consolidadas sobre as quais não se reflexiona. Assim, desabituar a percepção ou a memória implica provocar uma reflexão sobre aquilo que, até então, se apresenta obvio e rotineiro, podendo gerar novos sentidos sobre aquilo. Desde já, os períodos de crise social também podem promover a desabituação da percepção e da memória.

O “*Usted Está Aquí*” tinha como função mobilizar através de uma pergunta. Mobilizar, pois provoca o descobrimento²⁴ de um lugar da realidade cotidiana pelo qual transitamos diariamente e do qual muitos desconhecem a história. Este mesmo descobrimento tem a força de te levar a outros espaços, te transporta para uma realidade imediata, exhibe sua ocultação institucional, ao mesmo tempo em que desvela uma continuidade histórica. O fato de descobrir algo gera, por sua vez, mais perguntas sobre os outros possíveis encobrimentos, que vão desde a pergunta sobre “que outros CCD (centros clandestinos de detenção) existem e não conheço?”, até outras relacionadas com a própria identidade a tal ponto de gerar uma nova tomada de posição perante o que se ocultava. (GAC, 2009, p. 43)

Mas, ao mesmo tempo em que a desabitua, os sinais e os mapas invocam essa memória habitual, ou melhor, a memória operativa, que utilizamos no dia a dia nas ações corriqueiras. A percepção do mapa implica no reconhecimento de trajetos incorporados, automatizados, sem os quais seria impossível nossa circulação no espaço da cidade sem nos perdermos. O acionamento destas memórias operativas é imperceptível. Os mapas interpelam sobre a certeza do “reconhecer”. Quando a memória cotidiana “reconhece” o trajeto, as novas informações que constam no mapa reclamam um “*re-conhecer*”, um conhecer novamente. Os mapas e os sinais re-significam o espaço e, com isso, reconfiguram a articulação entre a memória social e a experiência cotidiana.

Se a consolidação hegemônica de um relato global tinha sido necessária para a transição para uma nova etapa constitucional, este relato corria o risco de petrificar-se em informação pura e, como tal, estabelecia uma distância entre seus conteúdos e o sujeito que rememora. Quando a convivência da experiência cotidiana do sujeito com as continuidades e os rastros, até então invisíveis, do terrorismo de estado é evidenciada, a proximidade espacial se traduz em aproximação temporal e afetiva.

As ações do GAC propõem outra materialização da memória àquela realizada pelo *Siluetazo*. Quinze anos antes, as centenas de silhuetas deviam corpo e quantificavam uma tragédia a partir da representação substitutiva de um *corpus* ausente. Agora, os sinais e mapas do GAC servem como indicadores de presenças reais. Eles não substituem nem representam, mas re-apresentam a cidade. Para que

²⁴ O texto em espanhol utiliza a palavra “descubrimiento”, que pode significar tanto “achar algo” quanto “retirar de algo aquilo que o cobre e oculta”

isto aconteça, os artistas apontam a ações que evidenciam continuidades e rastros físicos, materiais e humanos específicos do terrorismo do Estado. O final histórico da ditadura não significava a anulação das suas continuidades.



Figura 10. GAC, *Usted Está Aquí*, intervenção urbana, 1998. (Fonte: GAC, 2009)

2. 3. Memoriais e Anti-monumentos

Os Estados Nacionais imprimem materialmente o espaço público com ideologias e orientações éticas e identitárias. Mas estas não são instaladas explicitamente. A colocação de monumentos e memoriais, por exemplo, impõe à sociedade os feitos históricos, os heróis e as vítimas que merecem ser lembrados. Todos estes são apresentados como detentores ou símbolos dos valores e as crenças que deve seguir a sociedade. Assim, as políticas da memória e as políticas da identidade se articulam e fortalecem mutuamente:

Esta relação de mútua constituição implica uma ida e volta: para fixar certos parâmetros de identidade (nacional, de gênero, política ou de outro tipo) o sujeito seleciona certos feitos, certas memórias que o colocam em relação com “outros”. Estes parâmetros, que implicam ao mesmo tempo destacar alguns traços de identificação grupal com alguns e de diferenciação com “outros” para definir os limites da identidade, se convertem em marcos sociais para enquadrar as memórias. Alguns destes feitos se tornam, para o sujeito individual ou coletivo, elementos “invariáveis” ou fixos, ao redor dos quais se organizam as memórias. Pollak aponta três tipos de elementos que podem cumprir esta função: acontecimentos, pessoas ou personagens, e lugares. Podem estar ligados a experiências vividas pela pessoa ou transmitidas por outros. (JELIN, 2002, p.25)

Vale reforçar que a idéia de “sujeito” que utiliza Jelin é a do sujeito que rememora, podendo ser tanto um sujeito individual, quanto um corpo coletivo ou social.

O Estado pode orientar quais valores, crenças e expectativas devem reger a sociedade. Ele pode fazê-lo não só a partir de políticas de rememoração, mas também a partir de políticas do esquecimento:

Os apagamentos e esquecimentos também podem ser produto de uma vontade ou política de esquecimento por parte de atores que elaboram estratégias para ocultar e destruir provas e rastros. [...] Nestes casos, há um ato político voluntário de destruição de provas e restos, com o fim de promover esquecimentos seletivos a partir da eliminação de provas documentais. Porém, as lembranças e memórias de protagonistas e testemunhas não podem ser manipuladas da mesma maneira (exceto através do seu extermínio físico). (idem, ibidem, p. 29)

Portanto, o Estado, por questões ideológicas ou políticas, pode orientar suas políticas de memória em três direções: a execução ou apoio à materialização de memórias; o silêncio estratégico, ou até mesmo o apagamento dos rastros do passado.

O contraponto que acontece neste sentido, na Argentina da década de 1990 (em especial durante a presidência de Carlos Menem), é entre uma política oficial orientada ao silêncio e ao apagamento, e a ação de grupos como o GAC, engajados na manutenção e materialização das memórias do terrorismo de Estado e suas vítimas.

Com a evidenciação da presença material dos rastros e continuidades da ditadura, o GAC se contrapõe à política nacional que tentava impor uma reconciliação a partir do esquecimento. Enquanto o presidente Menem propunha a demolição da Escola Superior de Mecânica da Armada (ESMA) – talvez o único centro clandestino de detenção amplamente conhecido, símbolo material de torturas e desaparecimentos –, o GAC multiplicava sua sinalização de campos de concentração até então ignorados pela maioria da população. Novamente, contra a tentativa de desaparecimento, de promover a invisibilidade do passado, o ativismo artístico, junto a organizações de familiares das vítimas da repressão, implanta a evidenciação e a aparição.

Tanto o *Siluetazo* de setembro de 1983, quanto as ações de Gas-tar junto às Madres de Plaza de Mayo e as performances do Grupo Etcétera... nos *escraches*, podem ser entendidos como ações diretas realizadas especificamente para um momento e local. Diferente a isto, as intervenções como as do GAC se enquadram em ações que visam a materialização permanente ou duradoura da memória pública. É, a partir disto, que podemos refletir a respeito da idéia de memoriais e monumentos.



Figura 11. GAC, Intervenções urbanas. Esquerda: **Escrache a Norberto Atilio Bianco**, setembro de 1999. Direita: **Escrache a Centro Clandestino de Detenção**, abril de 2003. (Fonte: GAC, 2009)

Construídos originariamente como depositários de memórias e “verdades inamovíveis”, a centralidade e petrificação quase totêmica que tradicionalmente propõem os monumentos e memoriais, vem sendo questionada e até evitada:

[...] a permanência prometida pela pedra do monumento está sempre erguida sobre areia movediça. Alguns monumentos são derrubados com a maior alegria, em tempos de rebelião social, enquanto outros preservam a memória em sua forma mais fossilizada, seja como mito, seja como clichê. Já, outros se mantêm simplesmente como figuras do esquecimento, com seu significado e propósito originais erodidos pela passagem do tempo. Como escreveu Musil, “não há nada tão invisível quanto os monumentos” (HUYSEN, 2000, p. 68).

Entre os questionamentos aos monumentos “tradicionais” estão sua pretensa centralidade, como lugar de rememoração, e a sua imposição da “verdade” acima da reflexão. É neste sentido que, no final do século XX, alguns artistas e autores propõem o conceito de “anti-monumento”, para definir *aquelas obras dedicadas a provocar a memória a partir de formas não convencionais e questionar a idéia tradicional de monumento como objeto fixo e definitivo, portador de verdades eternas* (Schindel In: MACÓN, 2006, p. 63).

Estela Schindel dá como exemplo desta nova tendência os trabalhos dos alemães Jochen Gerz e Horts Hoheisel, sobre o período nazista na Alemanha:

Trata-se de obras que tendem a apontar o silêncio antes do que admoestar em voz alta e que propiciam a reflexão antes da transmissão de certezas. Diferente dos monumentos que obturam o acesso ao passado, impondo uma versão única da história, [as obras de Gerz e Hoheisel] se abrem à interpretação do observador e, através da alusão ao passado, reclamam um compromisso no presente (Schindel In: MACÓN, 2006, p. 63).

Nos cenários urbanos em que aconteceram atrocidades, como as realizadas pelo nazismo ou as ditaduras latino-americanas, as políticas oficiais de memória afins à construção de locais destinados à reflexão e memória, também podem ser questionadas. A definição de locais de rememoração oficial pode ser criticada pela desarmonia entre a centralização material de uma memória e os de acontecimentos não centralizados que pretende rememorar. Isto foi levantado na Argentina, por alguns setores, como parte dos questionamentos à construção do “Parque da Memória”, um parque escultórico e memorialístico que vem sendo construído desde 1999 na cidade de Buenos Aires às margens do Rio de la Plata²⁵ (fig. 12). Estas

²⁵ Em 1998 foi aprovada a lei para a construção do parque. O monumento em memória às vítimas do terrorismo de Estado foi inaugurado em 2007. Além do monumento, o projeto escultórico compreende a instalação de 18 esculturas de artistas argentinos e estrangeiros.

críticas acontecem mesmo que algumas das obras selecionadas para o parque sejam citadas, por alguns autores, como exemplares pela sua potência reflexiva, como são os casos dos sinais do GAC ou a escultura “30.000” de Nicolás Guagnini.



Figura 12. Parque da memória, Buenos Aires. Esquerda: **Monumento às vítimas do terrorismo de Estado** (Fonte: www.17silabas.com/.../2008/08/parque2.jpg) Direita: Nicolás Guagnini, **30.000**, instalado em 2008, 25 prismas de aço impressos de 4 mts. de altura que exigem o movimento do espectador em torno da obra para formar a imagem do pai desaparecido do artista (Fonte: <http://thelegacyproject.com/acparque.html>)

Mas, em se tratando de políticas da memória, cabe referir-se à primeira ação artística da democracia, com referência direta à ditadura, de características monumentais e com apóio de instituições oficiais do Estado: O “*Partenón de Libros*” (fig. 13) de Marta Minujín.

A obra consistia numa réplica em tamanho natural no Parthenon grego, construída em uma armação metálica e recoberta de livros. O “Parthenon de livros” foi erguido na Avenida 9 de Julio, em Buenos Aires, em dezembro de 1983, como uma celebração ao retorno democrático. A artista teve o apóio da principal organização universitária estudantil Franja Morada (braço universitário do partido que ganhara as eleições presidenciais) e bibliotecas públicas (TODO UM BULLICIOSO..., 1983)²⁶. Deste modo, foram reunidos 20.000 livros.

²⁶ A respeito da origem das doações, outra publicação cita diferentes editoriais de Buenos Aires e a Câmera Argentina do Livro (BOUILLY, 1983)



Figura 13. Marta Minujín, **Partenon de Libros**, Buenos Aires, dezembro de 1983, 12 x 15 x 30 m. (Fonte: <http://www.americalate.com/.../el-partenon-de-libros/>)

A artista define o trabalho como uma manifestação de arte efêmera, em progresso e participativa²⁷. Obviamente, o caráter efêmero era dado pelo fim material da obra, que seria desmontada distribuindo os livros entre o público. Mas o fim material não marca o fim da obra, que só se finaliza na memória, no momento da leitura.

O Partenon formava parte de uma saudação cultural à democracia. Neste sentido, a escolha referencial do Partenon era óbvia: como mito popular e universal que celebrava a primeira democracia. Os livros eram apresentados como veículos da cultura, com os quais as pessoas aprendem a pensar. Mas também, ainda que não houvesse menção direta, é impossível deixar de pensar na censura que reinou no país durante os anos da ditadura. A queima de livros “proibidos” também tinha sido uma prática do governo militar.

²⁷ Os depoimentos da artista a respeito do Partenon foram extraídas do vídeo e demais documentos exibidos no MARGS, durante a 7ª Bienal do MERCOSUL em 2009.

O caráter oficial estava dado pela presença do secretário de cultura da cidade de Buenos Aires, Mario Pacho O'Donnell. Se pensarmos no momento de transição na Argentina, a obra seguia a linha republicana sobre a qual o novo presidente construía seu discurso. Neste sentido, em menos de três meses, o espaço público argentino foi tomado por duas manifestações plásticas de características monumentais: O *Siluetazo* em setembro e o “Parthenon de livros” em dezembro. Porém, ambas parecem simbolizar os caminhos separados pelos quais marchariam durante anos os discursos e reivindicações dos organismos de direitos humanos e de familiares de vítimas da ditadura e os discursos e políticas dos governos (caminhos que só coincidirão a partir da presidência de Nestor Kirchner). Enquanto o *Siluetazo* era manifestação plástica e conceitual em defesa da verdade e justiça e contra qualquer tipo de esquecimento, o Parthenon de Minujín se levantou como uma apologia democrática, um convite a olhar para adiante.

O *Siluetazo* e demais re-apropriações do espaço público de caráter visual ou performático, em torno às manifestações de Madres de Plaza de Mayo, se diferenciam do monumento, pois *não cristalizam a memória num objeto, senão que ela é recriada a cada vez, pela ação dos manifestantes* (Schindel In: MACÓN, 2006, p. 65).

Do mesmo modo, cabe a pergunta: como podemos pensar o “Parthenon” de Minujín? Obviamente, sua não perdurabilidade intencional o distingue dos monumentos tradicionais. Ao contrário de memoriais e monumentos, o Parthenon deseja um diálogo com seus coetâneos e não se estender para as “próximas gerações”. Mas, por outro lado, essa desmaterialização permite que sua própria lembrança renove seus sentidos. Isto fica claro, quando num livro recente, ao fazer menção à obra, Minujín declara que a mesma estava conformada por “30.000 livros proibidos” (Minujín apud GIMÉNEZ, 2005, n/p).

Quando “aumenta” em 10.000 exemplares o número de livros que compunham o trabalho, Minujín re-significa a obra da mesma maneira em que o presente e as lembranças modificam a percepção e os sentidos do passado. Enquanto os documentos da época coincidiam num número aproximado aos 20.000 livros, a obra não fazia nenhuma referência ao terrorismo de Estado. Ao dizer, duas décadas depois, que o número era de 30.000 livros ela equipara a quantidade de

exemplares ao mesmo número de desaparecidos levantado pelas organizações de direitos humanos. Muito além de uma cifra, o 30.000, na Argentina, forma parte do corpus de imagens, signos e símbolos construídos socialmente para significar e dar sentidos à ditadura de 1976-1983. Mas, ainda, ela declara se tratar de “livros proibidos”, escondidos nos porões de editoras. Pelo poder transformador da palavra, a obra “é” agora também um homenagem às vítimas da ditadura.

Neste mesmo livro, a artista diz defender a sua teoria da “axio-relatividade”, para a qual *tudo muda segundo o ponto de vista em que se enxerguem as coisas* (Minujín apud GIMÉNEZ, 2005, n/p). De acordo com essa teoria é que ela, com o auxílio de guias, inclinara o seu Parthenon, porque uma coisa é a *perpendicularidade* e outra a *diagonalidade*, porque *estamos num mundo multidimensional e multifacetado* (Minujín, Idem, loc. cit.). Mas se sincronicamente Minujín propõe a transformação pela alteração do ponto de vista, com a manipulação *a posteriori* das informações, ela, diacronicamente, transforma a perspectiva semântica de monumento à democracia a um memorial pelos desaparecidos.

As intervenções do GAC também podem ser vistas como ações memorialísticas que convidam a refletir sobre as formas tradicionais de materialização de memórias. Os seus sinais de trânsito e de localização, apontando para os antigos Centros Clandestinos de Detenção transformam esses locais em memoriais. Como nefastos *ready-mades*, os antros de tortura, invisíveis até então, são “instalados” como lugares da memória por esse sistema de sinais apócrifo do GAC. Ao apropriar-se de uma função pública (a de apontar os “lugares de interesse”), apropriando-se ao mesmo tempo de normatização visual, o GAC institucionaliza extra-oficialmente estes lugares como lugares de memória. Não são lugares ou monumentos erguidos para depositar a memória, mas são permanências ocultas agora evidenciadas que tornam a representação e as imagens construídas do passado, mais próximas e tangíveis.

Como já foi dito, a sistemática de repressão da ditadura argentina esteve marcada pela sua clandestinidade. Agentes e veículos não identificados e locais clandestinos de detenção fazem da cidade um espaço ocupado por dezenas de

rastros invisíveis do terror. É “descobrimdo” esses locais que agem os agentes da memória:

O que o passado deixa são rastros [*huellas*], nas ruínas e marcas materiais, nos rastros «mnêmicos» do sistema neurológico, na dinâmica psíquica das pessoas, no mundo simbólico. Mas estes rastros, em si mesmos, não constituem «memória» a menos que sejam evocadas e colocadas num marco que lhes forneça sentido. [...] A tarefa é, então a de revelar, trazer à luz o encoberto [...] (JELIN, 2002, p. 30).

É a evidenciação desses rastros, recorrendo às práticas artísticas, uma das maiores contribuições do GAC a uma re-leitura do espaço público. Esta evidenciação surge, primeiro, como necessidade de visualidade e presença como reação à política de silêncio e esquecimento promovida pelo governo menemista, mas continuou, ainda, quando o governo nacional, pela primeira vez, alinhou sua política de Estado às históricas reivindicações dos organismos de direitos humanos.

Se nos *escraches* o GAC e Etcétera... participavam junto com HIJOS marcando na cidade a presença de ex-militares acusados de crimes contra a humanidade, já no ano 2000, o GAC realiza uma ação orientada à homenagem e rememoração das vítimas.

Com o nome “*Vos Estás en su Lugar*” (fig. 14) o GAC interveio nos bancos da faculdade de Direito da Universidade de Buenos Aires, colando pequenos textos, cada um com o nome, a idade, o curso, a data de desapareção de um dos estudantes dessa faculdade entre 1976 e 1983. De novo o poder da palavra; a evocação transformando o espaço e tornando-o um lugar de memória.

Intervir nos bancos com esses textos gerou não só uma alteração da normalidade de uma aula universitária para falar do golpe de 1976 e o genocídio de Estado, mas também tornou próxima e presente uma experiência de vida, de cada uma dessas vidas. (GAC, 2009, 115)

A ação transformou o espaço cotidiano de milhares de estudantes num espaço de reflexão e rememoração. Sua força residia em aproximar o cotidiano dos estudantes de direito com o cotidiano dos desaparecidos que já ocuparam esses

lugares. A crônica publicada no livro do GAC mostra este impacto sobre os estudantes:

É hora de começar a aula na Faculdade de Direito da Universidade de Buenos Aires. Na sala ainda entra o sol de um outono apenas iniciado. Garotas e rapazes dialogam antes de se sentar, como de costume. Porém, passou mais tempo do esperado e ninguém se sentou. Todos estão agitados, parados perante seus bancos, eles apontam para algo que está colado nos seus encostos. Há um texto, eles o lêem. Vão percorrendo um por um e cada um tem um texto diferente. Não sentam. Estão impávidos, seus diálogos são agora sussurros, seus gestos parecem perturbados. Eles apagaram o sorriso que traziam do seu fim de semana. Não sentam e continuam indo banco por banco num trajeto desordenado. “O que acontece?”, pergunto. Não me respondem, uma das garotas tenta dizer algo, mas tem a voz quebrada, diz algo entrecortado que não consigo compreender. “Não podemos nos sentar”, diz alguém no fundo da sala. Mais intrigado ainda volto a perguntar, “mas, o que acontece?”, enquanto me aproximo dos bancos. São centenas de textos colados, são diferentes uns dos outros, cada um deles tem o nome de uma aluna ou aluno, ou ainda de um docente ou trabalhador desaparecidos desta faculdade. O texto aponta o nome, a idade, a disciplina e o curso. A leitura me tira da cena, me esqueço do que ia fazer e também percorro os bancos. Tenho um nó na garganta, mas começo a falar e junto com toda a turma nos transportamos para outro tempo e conversamos. Como nunca acontecera antes, todos participaram e passou a hora da aula e continuamos dialogando até nos corredores, com grupos de rapazes que saíam de outras salas... (Aparecidos en la facultad de Derecho. In: GAC, 2009, 115)

Novamente, como no Siluetazo, promove-se a identificação entre o espectador e a vítima. No Siluetazo, colocando o corpo, agora percebendo semelhanças e coincidências a partir do espaço compartilhado através do tempo. “*Vos Estás en su Lugar*” se consolida como um memorial que interpela o espectador. Mas não se trata de qualquer espectador, a intervenção é pensada num público específico com o qual estabelece seu diálogo.

Fica manifesta, então, uma nova tendência. Contrária a reiteração de sentidos e representações globais petrificadas e idealizadas dos desaparecidos, o GAC promove uma rememoração particular que olhe para o observador na altura dos olhos.

Seguindo com a re-aproximação dos desaparecidos à sociedade, em 2003, o GAC, em conjunto com agrupamentos do bairro de San Telmo, na capital argentina, inverteu os objetivos das práticas do *escrache*.



Figura 14. GAC, *Vos Estás en su Lugar*, intervenção na Faculdade de Direito da Universidade de Buenos Aires, 1999. (Fonte: GAC, 2009)

Nas comemorações pelo aniversário do golpe de março de 1976, junto com estes agrupamentos, percorreram as ruas do bairro se detendo às residências dos vizinhos desaparecidos. Em cada parada, eram pendurados nas fachadas das casas cartazes com as fotografias dos olhares das vítimas, seu nome e endereço. Ao

mesmo tempo, poesias e palavras que os homenageavam eram escritos nas calçadas (fig. 15).

O importante era a marca, mas numa relação inversa à conseguida nos *escraches*, nos quais a marca era para o repressor. A marca das homenagens trabalha no sentido da memória cotidiana e a construção de memórias mínimas. (GAC, *ibidem*, p. 103)

Homenagens repetidas em outros bairros da cidade, os quais, junto com os memoriais do horror, conformam um sistema memorialístico descentralizado. Estela Schindel vê nas homenagens aos vizinhos uma coincidência direta com as “*Stolpersteiner*” (“pedras para tropeçar”), pequenas placas de bronze colocadas nas calçadas de Berlim, diante das residências ocupadas por vítimas deportadas pelo nazismo (Schindel In: LONGONI;BRUZZONE, 2008, p. 418). Sobre as “*Stolpersteiner*”, ela diz: [...] *a memória é suscitada de maneira imprevisível no trajeto cotidiano do pedestre: ele não procura o local comemorativo, mas este é surpreendido por ele* (Schindel In: MACÓN,2006, p. 61).



Figura 15. GAC, **Homenagem aos desaparecidos de San Telmo**, Buenos Aires, 23 de março de 2003. (Fonte: GAC, 2009)

O mesmo acontece com estas ações do GAC. No lugar de grandes materialidades em memória de centenas, milhares de vítimas, pequenas ações que disseminam a rememoração em pequenas homenagens.

Siluetazo, intervenções na Universidade, nos bairros, parques comemorativos, constituíram e constituem, na Argentina, um capital memorialístico de estratégias, de ações e objetos, sejam estes artísticos ou inspirados em práticas artísticas, elaborados para inscrever as memórias na cidade e interpelar a sociedade. Um capital que remete às ambições da expansão da arte na vida.

Elas formam um idioma expressivo próprio criado para dar conta das memórias difíceis. Ações embasadas na interação ou na participação, maneiras de inscrever na cidade a memória que não desejam eternizar, mas suscitá-la no cotidiano, são, talvez, a maneira argentina de responder a pergunta contemporânea pela maneira de materializar as memórias dolorosas na pele da cidade (Schindel In: LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 422)

Cabe aqui uma última reflexão de Schindel. A respeito destas ações de memória na Argentina num contexto internacional preocupado pelas formas corretas de fomentar as memórias de acontecimentos traumáticos, a autora considera:

A originalidade das linguagens e ações mencionadas se destaca quando contrastadas com algumas discussões internacionais sobre as maneiras adequadas de representar publicamente a memória coletiva de acontecimentos traumáticos. [...]. Aquilo que no contexto europeu se manifesta em reflexões altamente elaboradas, mediadas pela intelectualização, talvez já tenha ocorrido e ocorra na Argentina [...]. (idem, ibidem, p. 421)

Na atualidade, as grandes iniciativas memorialísticas, como a do Parque da Memória, e as pequenas comemorações descentralizadas, não se excluem, mas enriquecem a dinâmica da memória, complementando-se umas às outras. As narrativas globais e as histórias mínimas, particulares, compõem e ampliam, juntas, o corpo de memórias da sociedade.

Como temos visto, além de procurarem se diferenciar das iniciativas ambiciosas e centralizadoras, muitas destas homenagens também são ações que individualizam a tragédia. Ao mesmo tempo em que, em conjunto, se manifestam sobre “a” História, cada uma por si só conta “uma” história, íntima, individual. Com

isto, abre-se caminho para o nosso seguinte capítulo, que tratará de apresentar o trabalho de artistas centrado em narrativas íntimas e familiares.

3. As Memórias Íntimas, Familiares e Particulares

Enquanto, nas décadas de 1980 e 1990, destacara-se a ação de coletivos de artistas junto com os movimentos de direitos humanos e familiares das vítimas da última ditadura, desde o final da década de 1990, o trabalho de artistas e fotógrafos aportará novas perspectivas e articulações entre a imagem e a memória. Foi fundamental para esta mudança a entrada em cena de jovens artistas, na sua maioria, filhos e filhas de homens e mulheres desaparecidos durante a última ditadura argentina.

Alguns muito pequenos durante o acionar terrorista desse Estado criminoso, outros nascidos após o desaparecimento dos pais ou até mesmo em cativo, muitos argentinos precisaram construir sua história não a partir das próprias experiências, mas através de relatos de segunda mão. Muitas vezes escavando em imagens e objetos eles tentam re-construir um pai, uma mãe, um irmão ou irmã conhecidos só pelas lembranças de outros.

Desta maneira, muitos artistas interpelam, partindo das relações afetivas entre presente e passado, uma memória viva, ativa, diferente daquela dos memoriais que correm tanto risco de se verem petrificadas na contemplação solene. Neste sentido, o que está sendo exposto são as convivências com a memória nos espaços íntimos, familiares ou individuais e não mais a relação com uma história pública global.

Num primeiro momento, a representação social do desaparecido se consolidara majoritariamente como a de uma vítima despolitizada. Na década de 1990, essa imagem começara a ser reformulada. Com as organizações de familiares e alguns setores políticos e sociais, se reivindicou a luta e os ideais pelos quais muitos haviam desaparecido. Apesar dessa mudança, ambas são representações globais que, como já disséramos, acabam sendo generalizantes, redutoras e estereotipadas.

Uma cadeia de eventos desde 1995 até a atualidade representa uma paulatina resposta às demandas dos agentes sociais que tanto reivindicaram justiça: em 1995 iniciam os chamados “juízos da verdade”²⁸; um ano mais tarde, na Espanha, residentes argentinos conseguem elevar uma denúncia por terrorismo e genocídio nos tribunais espanhóis; em 1998, os ex ditador Jorge Rafael Videla, o ex almirante Emilio Massera e outros militares reformados são processados e encarcerados por roubo de crianças durante a ditadura; em 2001, juízes federais declaram a nulidade das leis de Ponto Final e Obediência Devida; no mesmo ano a Corte Interamericana de Direitos Humanos declara que não podem ser anistiadas as graves violações aos direitos humanos nem podem cessar suas perseguições por parte da justiça; em 2003 o Congresso argentino também se declara a favor da nulidade das leis de anistia. Com isto, abrem-se novamente os processos penais contra os criminosos da ditadura em todo o país. Neste ano (2010), enquanto está sendo escrito este trabalho, está sendo levada adiante a chamada “mega-causa ESMA”, na qual estão sendo processados trinta e nove acusados de crimes de lesa humanidade.

Cabe também destacar que, a partir do governo de Nestor Kirchner, uma política da memória passou a formar parte da agenda oficial. Pela primeira vez, desde o retorno da democracia, a política de Estado entra em sintonia com as reivindicações dos organismos de direitos humanos. Seja condenando os responsáveis, homenageando as vítimas e os símbolos dessa luta pela memória e a justiça (como o são as Madres de Plaza de Mayo), o Estado Nacional Argentino vem assumindo a promoção dessa memória pública. Uma memória pública cujos empreendedores tinham sido, historicamente, alguns setores sociais e os organismos de direitos humanos e de familiares.

É nesta circunstância de reconhecimento institucional de boa parte das reivindicações das organizações de direitos humanos e de familiares de desaparecidos, que a temática das memórias íntimas, memórias particulares, começam a ocupar um lugar no espaço artístico e cultural argentino.

²⁸ Sem poder emitir condena, os “juízos da verdade” buscavam estabelecer o destino dos desaparecidos. O reclamo se fundamentava no direito das famílias de saber o acontecido com seus seres queridos.

3. 1. A fotografia e as memórias particulares.

Na grande parte dos trabalhos que nestes últimos anos vem tratando destas memórias particulares se destaca o uso da fotografia. Mas a relação das fotografias com as dramáticas conseqüências do terrorismo de Estado não é nova, elas estão presente desde as primeiras aparições daquelas mães, que se identificando com lenços brancos sobre as suas cabeças, tornaram-se símbolo da luta pela verdade, a justiça e a memória.



Figura 16. Esquerda: Mãe e filha durante manifestação em 1982. (Foto: Eduardo Gil. Fonte: LONGONI; BRUZZONE, op. cit., p. 55). Direita: Madre de Plaza de Mayo portando fotografia do filho desaparecido. (Fonte: http://sepiensa.org.mx/.../plaza_mayo6.htm)

Foi em 1977 que as primeiras Madres ocuparam a Plaza de Mayo portando as fotografias dos seus filhos e filhas recentemente desaparecidos. Diferente do *Siluetazo*, o recurso da imagem não respondia a uma estratégia embasada em

práticas artísticas, mas à necessidade de visibilidade social e política em resposta à negação estratégica da existência imposta pelo Estado criminal²⁹:

Fotos extraídas do álbum familiar ou do documento de identidade, cujo efeito é evidenciar não exclusivamente as circunstâncias da desapareição, senão o fato de que (as vítimas) tiveram uma vida, uma identidade, um nome, uma biografia prévia à desapareição (LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 52).

Mas, além de ser a resposta a uma pretensa inexistência macabra, as fotografias individualizavam o luto desse coletivo. Se os lenços brancos sobre as cabeças condensavam os reclamos individuais numa só voz, as fotografias voltavam a destacar o drama privado dentro do coletivo.



Figura 17. Alguns dos “Recordatorios” publicados pelo jornal “Página 12” desde 1988. (Fonte: <http://homenajesdesaparecidos.blogspot.com/2008/07/recordatorios-pgina-12.html>)

Talvez a maior iniciativa de circulação pública destas memórias íntimas seja a dos *Recordatorios*³⁰ publicados a cada dia, desde 1988, pelo jornal Pagina 12 (fig. 17). Naquele ano, o jornal colocou à disposição dos familiares um espaço gratuito para a publicação destes “anúncios” ilustrados por fotografias e acompanhadas de poesias, mensagens e/ou solicitação de informações. O reconhecimento e

²⁹ A respeito desta negação da existência, são reveladoras as declarações que, em roda de imprensa, faz o ditador Videla em 1979. Ele define o desaparecido como “uma incógnita” que, enquanto tal, “não tem entidade, não está” e finaliza, “nem vivo nem morto, desaparecido”. O vídeo está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9MPZKG4Prog&feature=related> (maio 2010).

³⁰ A palavra “*recordatorio*” é traduzida para o português como “lembrete”. Porém, apesar da essência desta iniciativa consistir na circulação e renovação constante da memória, a idéia de “lembrete” parece-me banal demais para corresponder uma tradução.

particularidade destes *Recordatorios* é que já mereceram a publicação de um livro e a realização de exposições dentro e fora da Argentina³¹.

Eles introduzem na cotidianidade passageira da imprensa a presença densa e iniludível da história e oferecem um substituto para os rituais de duelo e lembrança associados ao cemitério, criativamente adaptados à morte sem lápide do desaparecido. (Schindel, In: LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 415)

A força poética e a sua vinculação com a idéia de “anti-monumento”³² levam à pergunta sobre a natureza artística desta iniciativa. Estela Schindel opina que se trata de intervenções nas quais é difícil *distinguir entre ato público e expressão pessoal, entre homenagem íntima e trama social* (Idem, loc. cit.).

Em 1998, a partir da convocatória de Abuelas de Plaza de Mayo, treze artistas³³ exibem no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, a instalação “*identidad*” (fig. 18). Ela consistia na montagem em seqüência horizontal dos retratos fotográficos de casais desaparecidos que, se sabia, tinham dado a luz no cativeiro e cujas crianças continuavam desaparecidas. Entre cada casal, um espelho representava o espaço vazio esperando ser preenchido pela criança desaparecida que, agora, já possuía a idade de muitos desses jovens retratados. Informações precisas acompanhavam as fotografias. *Fotografias, espelhos, informações, conformavam um trajeto linear e ininterrupto, uma espécie de árvore genealógica reconstruída pelo reflexo do espectador [...]*.³⁴

³¹ Entre outras: setembro de 2003, Centro Cultural General San Martín, Buenos Aires, Argentina; novembro de 2003, Museu da cidade de Paraná, Entre Ríos, Argentina; outubro de 2004, Centro Colombo Americano, Medellín, Colômbia; março de 2006, OISE, University of Toronto, Canadá.

³² O artista alemão Horst Hoheisel opinara a respeito do “Parque da Memória” que está sendo implantado em Buenos Aires, que o melhor monumento aos desaparecidos já existia: eram os *recordatorios* que Página 12. (Schindel, In: LONGONI & BRUZZONE, op. cit., p. 416). Do mesmo modo, em 1999, quando convidado a participar na construção do parque, o artista polonês Christian Boltanski recomendara que no lugar de erguer monumentos, se publicasse nos jornais um anúncio por dia lembrando uma das vítimas. O artista ficara realmente surpreso de que “sua idéia” já vinha sendo realizada havia dez anos (LONGONI & BRUZZONE, op. cit, p. 53).

³³ Carlos Alonso, Nora Aslan, Mireya Baglietto, Remo Bianchedi, Diana Dowek, León Ferrari, Rosana Fuertes, Carlos Gorriarena, Adolfo Nigro, Luis Felipe Noé, Daniel Ontiveros, Juan Carlos Romero, Marcia Schwartz.

³⁴ Extraído de http://www.arteuna.com/convocatoria_2005/Multimedia/Centro-Cultural-Recoleta.htm



Figura 18. *Identidad*, instalação coletiva, Centro Cultural Recoleta Buenos Aires, 1998 (Fonte: BRODSKY, 2005)

Resultado da concepção artística, a instalação tinha o intuito de contribuir com as buscas incessantes de Abuelas de Plaza de Mayo. Havendo sido apresentada também fora da Argentina³⁵, a instalação é mais um exemplo da contribuição de artistas aos movimentos de direitos humanos e de familiares de desaparecidos nesse país. Ao mesmo tempo, reforça o entendimento da prática artística como veículo diferenciado, tanto como linguagem quanto pela sua circulação por canais específicos.

A instalação continuava a tratar de uma tragédia coletiva (a de crianças seqüestradas e “adotadas” por militares ou colaboradores), mas era indispensável para sua função que provocasse um olhar e chamasse a atenção para as partes e não somente para o todo. Aliás, o drama das crianças roubadas marca de maneira incisiva essa justaposição entre a tragédia coletiva e a tragédia particular.

Enquanto o roubo de crianças – agora jovens adultos – nascidas no cativeiro ou seqüestradas junto com os pais foi praticado sistematicamente na ditadura, a sua recuperação obriga uma individualização extrema. Para Abuelas de Plaza de Mayo as fotografias dos seus filhos e filhas, tanto de adultos quanto de crianças, são as primeiras ferramentas para buscar as semelhanças físicas com seus possíveis netos.

É inegável a potência que a estas práticas é conferido o uso da imagem. Interessante é pensarmos que aqui a fotografia é mais uma apropriação do que um procedimento. Ou seja, as fotografias utilizadas, primeiro, pelas *Madres* e, a partir de então, nos “*recordatorios*” e na instalação “*Identidad*”, nunca foram tiradas com essa finalidade. Eram parte de álbuns familiares, documentos de identidade. Nestes casos, o uso da fotografia se caracteriza por ser fornecedora de imagens pré-existentes, agora re-significadas. É neste sentido que o trabalho de artistas e fotógrafos a partir do final da década passada atinge relevância. Com eles, a articulação entre presente e passado pela fotografia excederá o procedimento da

³⁵ Fora da Argentina, entre 2001 e 2005, a instalação foi exibida em: Galeria Fundação 3,14 , Bergen, Noruega; Museu Nacional de Liubliana, Liubliana, Lituânia; Haus am Kleistpark, Berlin, Alemanha; North Dakota Museum of Modern Art, Grand Forks, Dakota do Norte, Estados Unidos. (http://www.arteuna.com/convocatoria_2005/Multimedia/Centro-Cultural-Recoleta.htm.)

apropriação e resignificação de fotografias. Agora, elas contribuíram na elaboração de novas imagens, mas também, haverá um movimento reflexivo sobre o estatuto da própria fotografia como mecanismo de memória.

3. 2. *Mi viejo es color sepia, ¿y el tuyo?*

Conforme já adiantei, nos últimos cinco anos da década passada, se intensifica a quantidade de produções fotográficas ou artísticas baseadas na fotografia. Estas produções se desligam do papel da fotografia como mera representação do passado, para acentuar os vínculos entre passado e presente, entre desaparecimento, ausência e presença. Muitos destes trabalhos se concentram na própria relação que familiares e, em especial, os filhos têm com a memória³⁶.

Não é estranho que perante a carência física, os filhos mantenham uma relação diferenciada com as fotografias dos seus pais desaparecidos. Pensar nesses pais é referir-se, muitas vezes, à sua foto. Mas quando pensamos na idéia de “a foto de alguém”, imediatamente pensamos numa imagem desse “alguém” retratado. As lembranças ou idéias que construímos desse “alguém” se dão a partir dessa imagem, sua posse, seu sorriso, sua aparência. Quando decidimos “lembrar” de alguém pela “sua foto”, reviramos álbuns, caixas, buscando aquele rosto. Mas Maria Soledad Nívoli (1977), junto com seu companheiro Gustavo D’Assoro, acaba desconstruindo essa idéia a partir do que podemos denominar como um pensamento lateral. A “foto do pai” que lhe interessou foi a “foto tirada por seu pai”. Não mais a foto como a impressão da imagem, mas a foto como realização de um ato e uma sensibilidade, que implica perceber, olhar, se posicionar e disparar.

³⁶ Ainda que me interesse apresentar e analisar o trabalho de fotógrafos e artistas que se criaram e amadureceram após a ditadura que, por pertencer a esta outra geração, propõem um olhar diferenciado a partir do surgimento público desta outra geração, não posso deixar de citar a existência de potentes trabalhos fotográficos de artistas e fotógrafos sobreviventes ou que se viram obrigados a viver na clandestinidade durante o período. São os casos de Paula Luttringer e Helen Zout.



Flor de San Carlos de Bariloche, en Río Negro.



Acceso a Ucacha, donde nació mi papá.



Ex-Club Italiano y ex - Cine Rex de Las Perdices. Quedaba en diagonal a la casa de mis abuelos.



Costanera de Santa Fe, adonde iban a caminar mi papá y mi mamá.



Parque San Carlos, en Concordia. Lugar de paseo de mis viejos y mi hermano.



Centro Clandestino de Detención y Exterminio "La Perla", donde mi papá fue visto por última vez.



Casa de mis abuelos maternos, en donde vivimos con mi mamá y mi hermano desde que volvimos a Santa Fe.



Cine Madre Cabrini de Rosario. Allí fui por primera vez al cine con Manolo, mi compañero.



Flor de San Carlos de Bariloche, en Río Negro.



Acceso a Ucacha, donde nació mi papá.



Centro Clandestino de Detención y Exterminio "La Perla", donde mi papá fue visto por última vez.



Casa de mis abuelos, en donde vivimos con mi mamá y mi hermano desde que volvimos a Santa Fé

Figura 19. María Soledad Nívoli, série **Cómo Miran tus Ojos**, 2007. Esquerda: Pannel "Flor" (versão on-line). Direita: Detalhes fora de seqüência do pannel. (Fonte: <http://comomirantusojos.blogspot.com>)

A partir das fotografias que seu pai (detido e desaparecido em 1977), realizara numa viagem ao sul da Argentina, ela decidira reconstruir seus passos por diferentes cidades. Seu objetivo implica uma mudança nas intenções de recuperação do passado: se durante as décadas anteriores, a busca dos familiares era pelos restos mortais dos desaparecidos, uma nova geração busca recuperar os rastros anteriores à desapareição:

“procurei compreender a desapareição do meu pai de muitas maneiras. Muito tarde compreendi que perseguindo o rastro da sua morte tinha esquecido procurar o da sua vida: a cadência das palavras, as muitas maneiras de olhar ou de se olhar, as duas ou três formas típicas de rir ou suspirar, as manias imperceptíveis e cotidianas, a relação silenciosa com as coisas do mundo.” (Maria Soledad Nívoli)³⁷

A aproximação que Nívoli com seu pai acontece no cruzamento entre a reconstrução biográfica e a repetição do ato. Maria Soledad decide repetir, nesta reconstrução da passagem do seu pai, os mesmos olhares, enquadramentos, composições, sensibilidades, evidentes nas fotografias tiradas por ele:

[...] ali estava seu olhar, sua perspectiva particular e um modo de se representar o mundo através da câmera. Então pensamos que a experiência efêmera do olhar – que faz reconhecer a vida – estava impressa nas imagens que ele tinha escolhido tirar. [...]. Seus slides de Bariloche, e as seguintes tentativas de reprodução que guiaram nossa viagem, me ofereceram a oportunidade de andar seus caminhos, encontrar ele um pouquinho nos seus lugares, recuperar fragmentos da sua vida e sentir – mesmo fugazmente – como olham seus olhos. (Idem, loc. cit.)

Uma das séries (fig. 19) começa com uma fotografia já gasta, tomada por tons magentas, de uma pequena flor solitária no meio do pasto de campo. Do lado, uma referência: “*Flor de San Carlos de Bariloche, Río Negro*”. Logo, uma fotografia digital de uma pequena flor, também solitária no meio do gramado e uma nova referência: “*Acceso a Ucacha, donde nació mi papá*”. A diferença na cor e as tonalidades das imagens e a mudança do ambiente deixam clara a distância temporal entre ambas. Mas a serie segue com outras fotografias “atuais”, de outras pequeníssimas flores solitárias, algumas amarelas, outras vermelhas. Nestes casos as referências que as acompanham dão conta de que foram tiradas em outros lugares: “*Costanera de*

³⁷ Extraído de: <http://comomirantusojos.blogspot.com>

Santa Fe, adonde iban a caminar mi papá y mi mamá ou *“Parque San Carlos, en Concordia. Lugar de paseo de mis viejos y mi hermano”*. Apesar dos vários lugares, eles só aparecem representados por iguais e ínfimas flores solitárias. Duas fotografias e inscrições são especialmente inquietantes, uma, que diz: *“Centro Clandestino de Detención y Exterminio ‘La Perla’, en Córdoba, donde mi papá fue visto por última vez”* e outra *“Casa de mis abuelos maternos, donde vivimos con mi mamá y mi hermano desde que volvimos a Santa Fe”*. A primeira indica o trágico fim desta trajetória narrada pela repetição do motivo e a “apropriação” do olhar do pai por parte da filha. A segunda dá conta da continuação da vida familiar sem a presença da figura paterna.



Figura 20. Vista da exposição do ensaio *“Como miran tus ojos”* de María Soledad Nívoli, em Uchaca, Córdoba, Argentina, 2009. Dimensão dos painéis: 280 x 60 cm. Tamanho das fotografias: 20 x 30 cm (Fonte: <http://picasaweb.google.com/comomirantusojos>)

Ao igual que Nívoli, a fotógrafa, Clara Rosson (1976), que também não conheceu seu pai, desaparecido poucos meses após seu nascimento, utilizaria a fotografia com o intuito de vinculação com seu pai. Porém, no seu caso, ela decidira fotografar a família paterna. Para Rosson isto significava captar, no cotidiano dessa família, seu espaço, os gestos familiares, traços do que poderia aproximá-la a ele. Os objetivos do seu ensaio *“Tarde (o temprano)”* (fig. 21) lembra àquelas práticas de desenho de figura humana em que sombreando o fundo se produzia um contorno vazio do corpo retratado. Retratar o redor de um espaço vazio talvez permitisse

identificar o conjunto de gestos e expressões comuns, que transcendem as gerações.

Mais do que citá-lo como estudo de caso, o trabalho de Rosson serve como referência para mergulhar mais um pouco no trabalho de Nívoli. Se uma ausência desde cedo do pai as privara de herdar gestos, expressões, manias, etc., a fotografia serve como processo de aproximação. Para Clara, a aproximação acontece na revelação no papel do registro do cotidiano. María Soledad restitui o vínculo perdido na apropriação do olhar. Enquanto Rosson procura encontrar o gesto, Nívoli deseja repeti-lo. Trata-se da repetição do olhar como veículo para a apropriação da percepção paterna.



Figura 21. Clara Rosson, da segunda série de *Tarde (o temprano)*, ensaio fotográfico, 2007 (Fonte: http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/clara_rosson/)

Os demais conjuntos de fotografias do longo trabalho de María Soledad Nívoli partem de outros motivos e “olhares”. Por exemplo, uma igreja fotografada a partir de uma esquina ou uma imagem atravessada por uma diagonal em primeiro plano. Então, novamente, ela reconstrói passos do seu pai registrando-os com outras

fotografias de igrejas, que também se cruzaram no caminho com seu pai, a partir do o mesmo ângulo.

Portanto, a utilização da fotografia de Nívoli excede o entendimento do processo como produtora de imagens. Para ela, as fotos tiradas por seu pai, são rastros de movimentos e olhares que podem ser repetidos. Neste sentido, a série não se constitui meramente na imagem resultante, mas na postura, no movimento e no olhar da fotógrafa que, no momento em que reproduz o enquadramento, ela repete o gesto do pai.

Esses relatos visuais e textuais de trajetórias são meramente restos de uma ação, de um gesto e um olhar que, diante da impossibilidade de serem herdados, acabam sendo imitados e apropriados.

O processo de produção de novas imagens a partir de fotografias antigas é reiterado por vários artistas e fotógrafos. Porém, o fazem de maneiras particulares, permitindo tecer uma rede de similitudes e diferenças que renovam as relações entre imagem, gesto e memória.

Esta articulação entre fotografias passadas e fotografias “presentes” é explícita na série “*Ausencias: detenidos, desaparecidos y asesinados en la provincia de Entre Rios 1976-1983*” de Gustavo Germano (1964), realizada entre 2006 e 2007.



1970

Maria Irma Ferreira
Maria Susana Ferreira



2006

Maria Susana Ferreira

Figura 22. Gustavo Germano, da série ***Ausencias: detenidos, desaparecidos y asesinados en la provincia de Entre Rios 1976-1983***, 2006-2007, 80 x 120 cm cada fotografia. (Fonte: <http://ausencias-gustavogermano.blogspot.com/>)

A ditadura que ele vivenciara como jovem foi responsável pelo seqüestrou e desaparecimento de um dos seus irmãos. Ainda que não pertença à geração dos filhos, seu trabalho se inscreve nesta linha de produções centrada na relação íntimo-familiar com a memória do terrorismo de Estado.

Seu trabalho consiste na recriação, trinta anos depois, de fotografias familiares, de pessoas junto com algum parente desaparecido. O trabalho resulta em pares de imagens nas quais a ausência denuncia, gritantemente, a impossibilidade do projeto.

O processo começa com a seleção, junto com a família, de fotografias da vítima em situações familiares. Típicas instantâneas guardadas em álbuns e caixas de papelão.

No intuito de repetir a composição, o enquadramento, as poses, a luz, etc., é tomada uma nova fotografia. Mas a repetição é técnica e gestual. Não se esconde nem a passagem do tempo sobre quem posa e nem as mudanças ocorridas no ambiente. Germano também não emula nenhum desgaste temporal no papel ou na cor da fotografia recriada. As novas fotos ostentam o fato de serem fotos novas. Essa passagem do tempo, evidente nas mudanças que se enxergam na imagem e seu veículo (a fotografia), delatam a *espessura temporal da proposta*, como comenta García (2010, n/p), mas também o silêncio de uma pesada continuidade.

À primeira vista, quando observadas ambas as fotografias ao mesmo tempo, é impossível não pensar no jogo das diferenças. Aqueles desenhos colocados um do lado do outro e que convidam ao olhar intermitente entre ambos. A primeira diferença que salta aos olhos é o vazio *ocupado* pela ausência. “Ocupado”, pois se trata de uma ausência presente, voluminosa, densa. Uma percepção do vazio que imediatamente pode desviar a atenção para aquela pessoa ainda presente, perturbadora continuidade de quem sobrevive à ausência. Mas os pares de imagens incitam que a busca pelas diferenças se estenda para além da percepção da ausência:

É inevitável (...) procurar desigualdades e continuidades ligadas ao passo do tempo (...) marcas da modernização e o avanço temporal que se tornam carga e opressão para os retratados, quando fica evidente a interrupção abrupta de uma vida. (FORTUNY, 2008, p. 11)

Apesar da ausência se evidenciar quase no primeiro golpe de vista sobre os pares, é interessante que algumas das imagens novas evidenciam a desapareição pelo próprio desarranjo na composição que provoca o lugar vazio. Fica claro no par em que o próprio fotógrafo posa junto com seus três irmãos (fig. 23). Na segunda, a recriação do enquadramento mostra uma estranha foto familiar. Uma comum e ordinária fotografia entre irmãos, ocupando quase todo o plano da fotografia, dá lugar a uma imagem desequilibrada em função do espaço vazio à direita.



1966

Gustavo M. Germano
Guillermo A. Germano
Diego H. M. Germano
Eduardo R. Germano



2006

Gustavo M. Germano
Guillermo A. Germano
Diego H. M. Germano

Figura 23. Gustavo Germano, da série ***Ausencias: detenidos, desaparecidos y asesinados en la provincia de Entre Rios 1976-1983***, 2006-2007, 80 x 120 cm cada fotografia. (Fonte: <http://ausencias-gustavogermano.blogspot.com/>)

Em outras, a ausência não só manifesta a impossibilidade de recriação da imagem, mas a impossibilidade de recriação do ato fotografado originariamente. Um exemplo claro disto nos oferece a reconstrução falha de uma fotografia tirada durante um casamento (fig. 24).

Entre as presenças e as ausências, além do vazio dentro da segunda imagem, também inquieta o espaço físico deixado entre ambas as fotografias. Um silêncio visual que remete ao instante de um acontecimento chave para essas ausências. Entre a imagem espontânea, familiar e sua recriação inútil, uma separação que é o espaço da interpelação. É o hiato entre o “aqui está” e o “aqui não está”. As datas que acompanham cada fotografia, esse antes e esse depois, orientam o espectador a refletir sobre o que motivara as ausências.

Neste sentido, quem completa o silêncio entre ambas as imagens é a própria memória do espectador, sua memória social e nacional. É a memória social, global, que permite ir tecendo estas trajetórias, mas também, é a que nos orienta a pensar no caráter dessa ausência. É a ausência produto da desapareição. Então, esse silêncio entre o “aqui está” e “aqui não está”, desperta o interrogante sobre o como representar a desapareição. O ato de desaparecer é o ínfimo intangível entre estar e não estar, perceber e não perceber, mas não é nenhuma destas instâncias. A desapareição, como produto do desaparecer, é um “entre” impossível e incomensurável que se deduz na diferença de dois momentos contíguos.



1973

Andrés Servín
Raul María Caire
Luisa Inés Rodríguez



2006

Andrés Servín
.
Luisa Inés Rodríguez

Figura 24. Gustavo Germano, da série ***Ausencias: detenidos, desaparecidos y asesinados en la provincia de Entre Ríos 1976-1983***, 2006-2007, 120 x 80 cm cada fotografia. (Fonte: <http://ausencias-gustavogermano.blogspot.com/>)

No trabalho de Germano, o espaço deixado entre as fotografias representa a desapareção como um marco de inflexão na vida daqueles que continuam estando. Uma instancia de inflexão que transforma o espaço familiar, e com isso, os seus objetos, como aquelas fotografias antigas. Fotografias antigas também transformadas pela desapareção dos retratados.

Como no ensaio de Maria Soledad Nívoli, as fotografias são acompanhadas de informações. Mas em “*Ausencias*” consta simplesmente o ano em que cada foto foi tirada e o nome pessoas presentes. A ausência de uma das pessoas na segunda está representada por um único ponto. Uma ausência presente fisicamente por um ponto. Esta idéia do ponto adquire, talvez, sua maior potência na fotografia e sua reduplicação de um jovem casal sentado nas margens de um rio. Percebe-se que estão de férias, veraneando, pois vestem seus maiôs. Na segunda, o mesmo local, o mesmo enquadramento, a mesma paisagem, agora vazia. Seu titulo, dois perturbadores pontos finais (fig. 25).



1975
Playa "La Tortuga Alegre". Concordia, Entre Ríos

Leticia Margarita Oliva
Orlando Rene Mendez



2006
Playa "La Tortuga Alegre". Concordia, Entre Ríos

14
14

Figura 25. Gustavo Germano, da série ***Ausencias: detenidos, desaparecidos y asesinados en la provincia de Entre Rios 1976-1983***, 2006-2007, 80 x 120 cm cada fotografia. (Fonte: <http://ausencias-gustavogermano.blogspot.com/>)

Desde o processual, o ato de recriar fotografias e exibi-las juntas – as novas com as antigas – é realizado por outros artistas em outras partes do mundo. O

artista chinês, Hai Bo (1962) realizara uma série de dípticos a partir do mesmo procedimento. Edward Lucie-Smith descreve o trabalho do chinês:

Em cada caso, a imagem da esquerda é uma fotografia em grupo feita em 1974, quando Mao Tsê-tung estava vivo e a Revolução Cultural controlava a sociedade chinesa. Na imagem à direita, o fotógrafo colocou os mesmo indivíduos – os que ainda estão vivos – exatamente na mesma posição que ocupavam na foto de 1974. (LUCIE-SMITH, 2006, p. 252)

O díptico em que a fotografia de cinco jovens chineses, vestindo as típicas vestimentas militantes da revolução maoísta é acompanhada da imagem de só um destes jovens, décadas depois, vestindo agora roupas ocidentais (fig. 26).

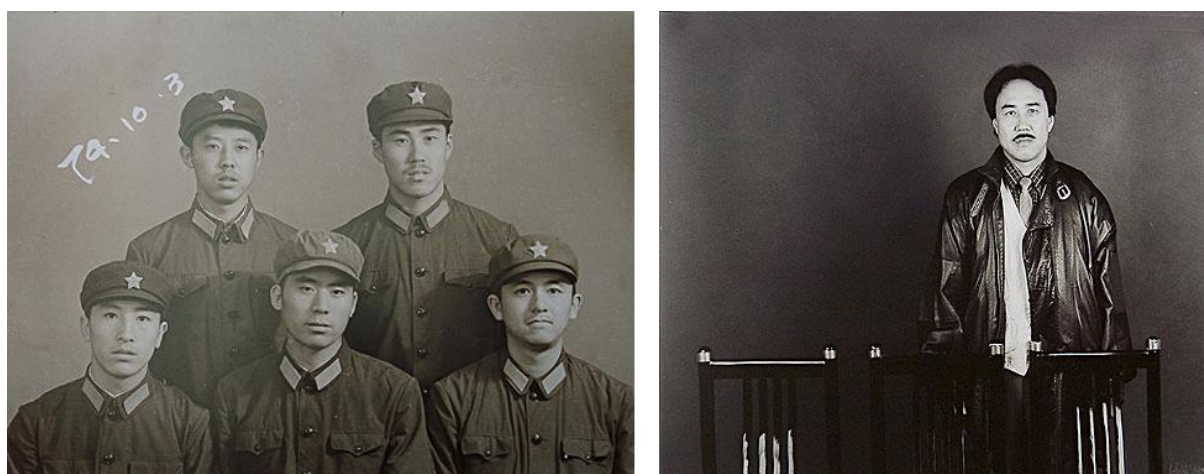


Figura 26. Hai Bo, **They – 3**, 1999, 78 x 200 cm. (Fonte: <http://www.universes-in-universe.de/.../bien49/plat1/s-hai.htm#1>)

Salvando algumas questões visuais (como a emulação das características de cor, tons e luz mais produzida em Hai Bo, que não interessa a Germano produzir) é interessante pensar nas alternativas interpretativas e reflexivas diferentes que dois trabalhos, visualmente similares, oferecem.

A série de Hai Bo, em especial este trabalho citado, chama a atenção sobre as mudanças ocorridas na China durante um quarto de século (idem, ibidem). Ou seja, evidencia diferenças acontecidas durante um processo de mudanças. Diferente a isto, o trabalho de Germano golpeia não por uma concepção de tempo linear, mas pela alteração da normalidade a partir de um instante trágico. Mas para determinar esta diferença entre ambos os trabalhos, é preciso operar a leitura de cada obra

dentro do seu contexto histórico-social. Uma China abrindo-se ao mundo num hibridismo comunista-capitalista, e uma Argentina que mostra que as feridas históricas deixam cicatrizes, mesmo que estas pareçam invisíveis.



1975

Omar Darío Amestoy
Mario Alfredo Amestoy



2006

Mario Alfredo Amestoy

Figura 27. Gustavo Germano, da série ***Ausencias: detenidos, desaparecidos y asesinados en la provincia de Entre Ríos 1976-1983***, 2006-2007, 120 x 186 cm cada fotografia. (Fonte: <http://ausencias-gustavogermano.blogspot.com/>)

Tratando-se do uso da fotografia e sua articulação com as relações entre o presente e o passado trágico argentino, “*Arqueología de la Ausencia*” (1999-2001), de Lucila Quieto (1977), ocupa um lugar de destaque.

O pai de Lucila Quieto foi seqüestrado cinco meses antes do seu nascimento. A raiz disto, seu álbum familiar é um álbum de desencontros. Ele contém as fotografias de um pai, anteriores ao nascimento da filha, e fotos da, filha posteriores à desapareição desse pai. O sentimento de carência pela falta do pai se estendia à falta de qualquer fotografia que os mostrasse juntos. A ausência sentida era uma ausência dupla. Não só a do seu pai, mas também a falta da foto no álbum familiar. Falta da foto do álbum como falta da lembrança na memória.

Em 1999, Lucila decidira converter em slides algumas das fotografias que possuía do se pai. Quando projetou esses slides sobre uma parede, ela interveio com sua própria presença sobre a imagem projetada e, dessa interação, tomou uma nova fotografia.

Nas primeiras vezes, ela posava numa das margens, desconexa da imagem projetada, não era o que ela procurava. Então decidiu “ousar”. Ela entendia que para encontrar a imagem que sempre havia procurado o que devia fazer era “entrar” nela. (Quieto apud LONGONI, 2010, n/p). Pela primeira vez ela conseguiu uma fotografia que a mostrara junto com seu pai.

A partir desse resultado, ela convidou outros filhos de desaparecidos a conseguirem sua foto. Com um tanto de ironia publicitária, ela colocara um cartaz na sede de HIJOS, (organização da qual ela participou desde seu início): “*se quieres ter a foto que sempre sonhaste e nunca pudeste ter, é agora tua oportunidade, não percas*” (LONGONI, ibidem, n/p). Com a participação de outros *hijos*, entre 1999 e 2001, Lucila realizou mais de 35 fotografias em preto e branco nas quais acontecia o encontro impossível entre estes filhos e seus pais desaparecidos.

Cabe pensarmos as fotografias resultantes deste processo não somente como suportes de imagens, mas como objetos conceituais carregados de significados que excedem o meramente visual. Ou seja, pensar a fotografia desde seu estatuto social-familiar, como detentora material de uma memória do que aconteceu. Numa sociedade altamente visual, que dá à imagem fotográfica um valor de veracidade³⁷, as fotografias de Quieto, poeticamente, jogam com essa legitimação barthesiana. O momento que está retratado aconteceu ou não aconteceu? A fotografia mostra que sim. “Isto foi”.

As fotografias são construídas entre a artista e os filhos, começando pela escolha das fotos:

As fotos foram se fazendo entre todos os que participavam: o modo em como se montavam, as propostas de cada um (“eu quero que a foto seja no terraço, que esteja meu filho, minha irmã, etc.”). Foi parte de um processo de 25 anos para poder gerar uma imagem, depois de ter passado pela experiência de HIJOS como espaço coletivo. (Quieto apud LONGONI, ibidem, n/p)

³⁷ Vários autores (GARCÍA, 2010; FORTUNY, 2008; LONGONI, 2010) se referem ao dêitico barthesiano do “isto foi”, em relação ao estatuto de veracidade da fotografia como parte do jogo proposto pelas imagens de Quieto.

Ao mesmo tempo, o conjunto de imagens de caráter íntimo-familiar das fotografias consolida um mosaico de histórias similares que desabitua e renovam a percepção e os sentidos do passado do espectador alheio a essas realidades: “*Não teria sido o mesmo que eu tivesse feito as fotos eu sozinha, não acabava de transmitir qual era o caráter de peso de toda uma geração desaparecida*” (Quieto apud LONGONI, 2010, n/p).



Figura 27. Lucila Quieto, da série ***Arqueología de la Ausencia***, 1999-2001, 30 x 40 cm. (Fonte: www.slideshare.net/lalunaesmilugar/arqueologia-de-la-ausencia)

A participação mútua entre artista e retratado permite que as histórias (como Quieto as chama) sejam ricas e variadas. Um as fotografias golpeiam pela sua frontalidade burocrática. É assim o resultado da justaposição que Lucila faz da foto ampliada de um documento do seu pai com seu próprio rosto (fig. 28). Ao vermos a imagem, imediatamente queremos buscar as semelhanças entre ambos. O formato do rosto, do nariz, o desenho do cabelo na testa. Mas, por outro lado, a questão coletiva de HIJOS volta a tona. Para muitos deles, a única imagem que restara de

pais ou mães, são as típicas fotografias 3x4, frontais, rígidas, de documentos de identidades, carteiras de motorista, etc.



Figura 28. Lucila Quieto, da série *Arqueología de la Ausencia*, 1999-2001, 40 x 30 cm. (Fonte: www.slideshare.net/lalunaesmilugar/arqueologia-de-la-ausencia)

Em outras, o filho ou filha, decide colocar seu corpo como suporte para a própria imagem. A idéia do próprio corpo como suporte não deixa de remeter à ação de “*poner el cuerpo*”, tão significativa durante o *Siluetazo*. Como uma ponte entre as décadas, são agora os próprios filhos que restituem vida àquelas imagens. O que

fora a restituição da aura naquela ação de 1983, é agora a restituição da memória de um encontro impossível:

Constrói-se um súbito aqui e agora de forte carga aurática [...]. Estas imagens parecem oferecer não só o fugaz encontro entre um presente em duelo e um passado perdido. Parece se cumprir nelas o complexo ritual de oferecer o próprio corpo como inscrição possível para um corpo ausente, como substituto do túmulo que este não teve. (GARCÍA, 2010, n/p)

Mas, na verdade, esta ação solidária se dá também num sentido inverso. Se os filhos *ponen el cuerpo*, os pais *ponen la imagen*. O resultado é um cruzamento de duas instâncias, que produzem um novo momento. Um momento que não pertence ao mundo físico sensível, mas que é completamente possível no mundo da memória, pois este é um mundo construído, um universo em que ficção e realidade não sempre conseguem ser discernidos. Sabemos que nunca lembramos tudo na maneira como aconteceu a experiência. Ao contrário, muitas vezes nos percebemos enganados pela memória. Neste jogo, é Lucila quem engana a memória.



Figura 29. Lucila Quieto, diferentes fotografías da série **Arqueología de la Ausencia**, 1999-2001, 40 x 30 cm cada fotografía. (Fontes. Esquerda e direita: <http://afcn.blogspot.com/2007/04/lucila-quieto-arqueologa-de-la-ausencia.html>; Centro: www.slideshare.net/lalunaesmilugar/arqueologia-de-la-ausencia)

As fotos de Lucila não correspondem ao tempo passado das fotos dos pais nem ao tempo presente das fotos dos filhos. Como o define ela mesma, elas pertencem a um terceiro tempo, um tempo onírico: *uma temporalidade própria na qual pode acontecer a “cerimônia do encontro”* (Quieto apud LONGONI, 2010, n/p). Elas são fotografias da foto impossível. São os retratos da necessidade do encontro.

É na construção de típicas instantâneas familiares, materialização de falsas memórias, que o jogo de aportes mútuos de corpo e imagem adquire maior potência. Porém, diferente de Cindy Sherman, cujos auto-retratos com sobre-projeções de imagens ocultam esse processo, Lucila em nenhum momento busca esconder o processo da montagem. Ao contrário, os desajustes visuais da imagem se complementam com os desajustes do tempo físico que desafiam à racionalidade. Ao mesmo tempo em que uma concepção barthesiana do estatuto da imagem fotográfica legitima a “lembrança”, há, nestas fotografias, uma ostentação da sua artificialidade. Enquanto as diferenças de escalas entre os pais e seus filhos e o volume dos corpos dos filhos banhados pela luz da projeção são desajustes visuais, o desajuste temporal evidencia a coincidência das idades entre pais e filhos. Jovens projetados, jovens iluminados.



Figura 30. Lucila Quieto, da série **Arqueología de la Ausencia**, 1999-2001, 30 x 40 cm. (www.slideshare.net/lalunaesmilugar/arqueologia-de-la-ausencia)

Enquanto dois jovens se beijam, outra, menor em tamanho comparada aos primeiros, estende seus braços para ao alto, abraçando a ambos. A jovem que se estica, olhando sorridente para a câmera, parece ter a mesma idade que os apaixonados, mas seu tamanho é bem menor (fig. 30).

Em outra fotografia típica de álbum de família, a mãe tem no seu colo um bebê. Quase sobre sua própria imagem, aquela criança, agora tão adulta e jovem quanto a mãe, aparece nesta nova imagem, tão feliz quanto ela. De novo os desajustes da lógica visual e temporal. As proporções entre a mãe e a filha continuam inamovíveis. A única coisa que se modifica é a proporção etária. A diferença de idade foi se encurtando, até anular-se para começar a inverter-se. Uma inversão do mundo lógico e sensível, em que as proporções físicas se alteram e as distâncias etárias se mantêm. (fig. 31)



Figura 31. Lucila Quieto, da série **Arqueología de la Ausencia**, 1999-2001, 30 x 40 cm. (www.slideshare.net/lalunaesmilugar/arqueologia-de-la-ausencia)

Contudo, a distorção da temporalidade, que faz com que pais e filhos apareçam com a mesma idade, não tira da imagem o comportamento previsível dos filhos tais como o são: *filhos desses pais jovens que procuram se proteger nos seus*

braços ou na cumplicidade do olhar (LONGONI, 2010, n/p). Há aqueles que olham maravilhados aos seus pais, assim como os que brincam de se abraçar ou, ainda, os que deitam suas cabeças sobre seus ombros.

Apesar do seu caráter lúdico, o jogo nos apresenta o contraste entre a felicidade com a que os pais posam nas fotografias, ignorantes dos seus destinos, e a presença dos filhos conhecedores do trágico final³⁸.



Figura 32. Lucila Quieto, da série ***Arqueología de la Ausencia***, 1999-2001, 30 x 40 cm. (www.slideshare.net/lalunaesmilugar/arqueologia-de-la-ausencia)

Nestas últimas fotografias de Quieto, a relação familiar – quase uma simulação de normalidade impossível –, acontece pelas indicações que o retratado solicita à artista. Nestes casos, continuando com o jogo das simulações, a artista acaba transformada em mais uma fotógrafa amadora de situações cotidianas e

³⁸ Obviamente, este contraste entre a foto antiga, cujos retratados se encontram resguardados do conhecimento do trágico destino, as fotografias “presentes” tiradas com esse conhecimento, é ostentado ao extremo no ensaio de Germano.

felizes. Simulações ou remontagens de uma normalidade familiar irrealizável que é um ponto em comum nestes três artistas³⁹.

O uso de fotografias pertencentes a álbuns familiares, não só são contribuições de imagem, mas também de conceitos a partir do seu caráter social. A fotografia tem a função de ser a *salvadora das lembranças familiares, o depósito identitário de um grupo e a criação de um passado comum* (FORTUNY, 2008, p. 2).

Mas estas memórias familiares, ainda que portadoras de um afeto íntimo, privado, também são portadoras de uma concepção social:

Embora as lembranças visuais da cada família pareçam únicas ao referir momentos compartilhados por poucos, não há nada mais estereotipado que um álbum fotográfico: em cada fotografia há convenções que a regularizam, dispostas em ângulos, enquadramentos, acontecimentos fotografáveis (aniversários, casamentos, férias, mas não discussões ou divórcios, por exemplo), sujeitos fotografados e, fundamentalmente as poses e os gestos desses sujeitos. (Idem, ibidem, p. 3)

Ou seja, os momentos fotografados são privados, particulares, mas estereotipados e idênticos a qualquer outro álbum familiar. Momentos sempre alegres, comuns a todo álbum familiar, que mostram o espaço familiar como espaço de felicidade.

Neste sentido, o álbum fotográfico da família é um catálogo do que se deseja que seja lembrado, do que merece ser guardado na memória e da maneira em que se deseja que certas circunstâncias sejam lembradas. Com os anos, restando as imagens, *o não fotografado passa a ser material de esquecimento*. O álbum fotográfico da família é a materialização de uma memória seletiva familiar.

Em especial nos ensaios de Quietos e Germanos, este entendimento da fotografia e o álbum familiar, enriquecem os trabalhos. Em Quietos, um jogo de *invenção de memórias* que evidencia a anormalidade familiar. Em Germanos, a transformação e a impossibilidade de recuperação desse espaço familiar idealizado.

³⁹ Isto é mais evidente em Quietos e Germanos, ainda que o trabalho de Nívoli não seja tão evidente, ele parte de típicas fotografias amadoras destinadas a álbuns pessoais e familiares

Ambas as questões se reforçam a partir da conceitualização da fotografia familiar. Esta se encontraria no espaço da contradição *entre* o mito da família ideal e a realidade da vida familiar. Ela mostra mais o desejo do que se espera da família, mas também o que ela não é. As fotografias familiares ocupam assim um hiato, *no lugar onde é traçada a intersecção entre história pública e privada* (Hirsh apud FORTUNY, 2008, p. 3). Mas, a partir disto, o trabalho de Quieto pode atingir outro estatuto, pois, igual aos seus ensaios e memórias inventadas, a própria fotografia familiar é uma foto posada, idealizada e, pode-se dizer então, inventada.

Por outro lado, as fotografias das quais Quieto, Germano e Nívoli partem para realizar seus trabalhos ultrapassam os limites do universo íntimo-familiar ao qual estavam restritas. Em todos os casos, a intenção de exposição destas produções implica a sua transposição do espaço privado para o espaço público. As fotografias saem do álbum para transformar-se, ou participar em outras imagens, e instalar-se nas paredes de galerias e museus.

Mas, como vinha sendo adiantado, além da conceitualização do álbum familiar, a noção bathesiana da fotografia também potencializa os trabalhos, em especial o de Quieto: *seu invento produz a possibilidade dessas novas fotos nas quais o cruzamento entre “o que foi” e “o que já não pode ser” aparece, apesar de tudo, na bandeja de revelação* (LONGONI, 2010, n/p). Ou seja, se trata de um uso da fotografia não somente como suporte de imagens, mas como legitimadora de realidades:

A fotografia tem isso, mostra algo que já não existe, mas que existiu, que aconteceu alguma vez, e permite voltar a reinventar, a lembrar o que aconteceu em algum momento. As fotografias ficaram como arquivo e como prova. Mas, ainda, voltamos para as fotos pela necessidade de reviver esse momento, tirar da foto algo a mais, o que resta. (Quieto apud LONGONI, 2010, n/p)

Do mesmo modo, Quieto faz questão de deixar evidentes as marcas que o próprio tempo e manuseio deixaram naquelas fotografias projetadas. Amassados, manchas, desgastes, rachaduras, são evidenciados como uma metalinguagem que nos fala da vida de cada fotografia. Como uma adaptação do célebre conto de Oscar Wilde, enquanto juventude na imagem de cada fotografia se mantém intacta, numa idade eterna, o objeto que a suporta é que envelhece. A bandeja de revelação

marca o nascimento de uma imagem que não envelhece, mas dispara a deterioração da fotografia pelo tempo. *Essas marcas não se limpam, e cumprem uma função na economia da imagem tão importante quanto é a nitidez dos rostos de pais e filhos* (GARCÍA, 2010, p. 9).

Tendo apresentado algumas produções que acredito representativas de um conjunto maior de trabalhos de artistas argentinos, que também poderiam constar neste capítulo⁴⁰, talvez seja apropriado pensar nas aproximações e distanciamentos entre esta linha de trabalho e outras similares, reconhecidas internacionalmente.

A tendência a produções ligadas a subgrupos ou subclasses sociais de forte referência autobiográfica começou a ocupar um lugar de destaque na fotografia no fim do século XX:

Qualquer um que conheceu o mundo das artes visuais nos últimos anos sabe que certo tipo de trabalho aparece em toda parte: imagens vigorosas coloridas e quase documentais de indivíduos, famílias ou grupos, apresentadas com aparente intimidade e espontaneidade, feitas em estilo instantâneo, sem retoque [...]. Os sujeitos não são “convencionais” [...]: homossexuais, travestis, usuários de drogas e interessados em punk rock, boêmios urbanos, jovens freqüentadores de danceterias, uma ou outra família problemática. Alguns parecem angustiados, mas nem todos. (Ilse Koltz apud LUCIE-SMITH, 2006, p. 246)

Não cabe dúvida de que o tipo de trabalho citado neste capítulo se insere nesta “estética da intimidade” à qual se refere Koltz. Porém, as tendências reconhecidas e descritas por estes teóricos são produções originárias de locais específicos, cenários de realidades e passados distantes aos vivenciados pelos territórios assolados pela violência massiva. Se Nan Goldin, nos Estados Unidos, e Richard Billingham, na Inglaterra, *se encontram entre os principais expoentes desse estilo* (LUCIE-SMITH, ibidem, p. 247), eles surgiram em sociedades suficientemente distantes – espacial ou temporalmente – de genocídios, terrorismo de estado, de desaparecidos, como para mobilizar, em torno a estas questões, um grande número de artistas.

⁴⁰ Marcelo Brodsky, Gabriela Bettini e Inés Ulanovsky, entre outros.

Na Argentina, a linha autobiográfica produzida por filhos e familiares de desaparecidos, se articula visualmente com esta “tendência”, porém, suas finalidades parecem distantes:

Na obra de fotógrafos como [Larry] Clark e [Nan] Goldin, a alegação de fazer parte, de pertencer ao grupo analisado, parece ter duas funções principais: permite-nos maior acesso e, como participantes do grupo, o *voyeurismo* do fotógrafo justifica o nosso. (Ilse Koltz apud LUCIE-SMITH, 2006, p. 247)

Parece-me um tanto duro, mas indubitavelmente verdadeiro, o fato de que a fotografia [...], se tornou um meio de expressão diretamente autobiográfico, no qual seu criador é o herói da própria peça teatral e, sem dúvida, o tema contínuo é o *voyeurismo*, tanto do espectador quanto do artista. (LUCIE-SMITH, *ibidem*, p. 247)

É justamente esta concepção do artista como *voyeur* que não se encaixa, no meu entender, ao tipo de produção aqui apresentada. Uma questão chave que distingue as produções autobiográficas destes artistas norte-americanos e britânicos é certa ostentação do “*no future*”. Enquanto isso, nos ensaios de Quieto, Nívoli e Germano parece ser enfatizado um olhar do presente para um “*no-pass*”. Ou, pelo menos, a privação de um “passado comum”.

Como vemos, para Koltz e Lucie-Smith as produções autobiográficas respondem a uma tendência exibicionista e *voyeur*. Eu, volto a repetir, acredito que este tipo de sentença responde a uma arte produzida em sociedades alheias a experiências totalitárias repressivas que tenham dividido à sociedade e cujas marcas ainda persistam no presente. Isto não quer dizer que na Argentina não exista uma arte autobiográfica que se encaixe na definição destes teóricos, mas que as definições dadas por estes teóricos primam por uma falsa universalidade.

Longe de uma tendência exibicionista ou *voyeur*, acredito que estes trabalhos estejam mais vinculados com as tentativas individuais de processar os vazios deixados por uma situação violenta⁴¹:

⁴¹ O fato de que alguns destes artistas e fotógrafos tenham estendido estas inquietações pessoais e realizado ensaios com outras pessoas, não significa que os processos de criação das imagens sejam elaborados por cada um e que respondam às próprias necessidades.

A subjetividade emerge da confusão, na inquietude por algo que empurra a trabalhar interpretativamente para lhe encontrar sentido e as palavras que o expressem. Na situação de ruptura e confusão, não se encontram as palavras para expressar e representar o acontecido e estamos perante a manifestação do trauma. (JELIN, 2002, p. 35)

Como exposto no primeiro capítulo, entendo que a arte contemporânea se apresenta como um sistema de símbolos e imagens aberto. Neste sentido, estes artistas encontram na imagem e na prática artística uma compensação à deficiência da palavra. É, com certeza, a psicanálise que pode refletir melhor a respeito da possibilidade real de expressão do trauma por imagens. Contudo, não pode ser negado que a imagem fornece, ao menos, uma alternativa de trabalhar interpretativamente a subjetividade e comunicá-la de outra forma. Pensado desta maneira, o voyeurismo dá lugar à necessidade de exteriorização de algo que não consegue ser expresso por palavras, ou o que não pode ser suprido com palavras: *“Para mim o trabalho foi reparador. Reparou essa obsessão que tive durante anos de não ter a foto. Agora a tenho”*. (Quieto apud LONGONI, 2010, n/p)

Ainda que os ensaios que aparecem neste capítulo respondam a estas tendências autobiográficas (ou biográficas), está claro que cada um o faz a partir de diferentes concepções. Talvez o trabalho de Germano pareça seguir uma linha mais documental, enquanto os trabalhos de Nívoli e Quieto respondam mais a uma linha poético-testemunhal⁴². Porém, as séries de Quieto se aproximam a outra tendência contemporânea que da autobiografia passa para a “auto-ficção”:

[...] a respeito da subjetividade contemporânea, Arfuch nota uma nova modulação do que pode perceber-se, na arte, no fenômeno da “auto-ficção” que, diferente da autobiografia tradicional, não promete fidelidade com o real ou com os acontecimentos da vida. (FORTUNY, 2008, p. 5)

Sejam auto-referenciais, biográficas ou auto-ficções, as produções se articulam partindo do particular para o global, ampliando o corpo de memórias e representações do passado comum:

[São] obras que permitem aflorar as memórias subterrâneas que, opostas às memórias oficiais ou nacionais, transmitem personagens, lugares ou

⁴² Tomo esta definição de LONGONI 2010.

acontecimentos no meio de sombras, silêncios e um forte componente de não-dito (apesar de suas lacunas, estas memórias herdadas são duradouras e dão coesão aos grupos). (FORTUNY, 2008, p. 6)

Ou seja, a partir de uma perspectiva íntima e familiar, elas dialogam e permitem construir um mosaico de olhares, reflexões, perspectivas comuns.

Todas estas produções auto-reflexivas manifestam um desvio ao tratamento tradicional das questões da ditadura e do terrorismo de Estado. O acento não está mais nas vítimas nem nos algozes. O foco, agora colocado sobre os filhos e familiares, provoca novas reflexões, não só sobre os acontecimentos dramáticos das décadas de 1970 e 1980 na Argentina, mas sobre as próprias marcas deixadas na memória. Elas também são respostas às representações estereotípicas das vítimas. O trabalho destes artistas não tem como tema a desapareição em si, senão que apresenta a vida antes e depois daquela trágica instância. Também não trata meramente de recuperações e interpretações do passado, mas, principalmente, das formas e mecanismos pelos quais ele é lembrado.

Com base nisto, as fotografias apropriadas por Nívoli, Germano e Quieto não se apresentam ao público como documentos ou registros do passado. Pelo contrário, são elas como objeto, e não só como suporte de imagens, que conformam o tema e são apresentadas como motivo. É a fotografia evidenciada como veículo de evocação e construção (e reconstrução) de memórias, não só pela contemplação, mas pelo ato de posar, olhar, fotografar.

Aqui, Nívoli e Quieto representam a geração que conheceu o passado só a partir de relatos e imagens. Eles são *novas testemunhas* (GARCÍA, 2010, n/p) que não só trabalham sobre o passado, mas sobre as maneiras de rememoração e, até mesmo, com a impossibilidade de lembrar. Nesta etapa, marcada pela participação da geração que não vivenciou os anos setenta, *começa a reconhecer-se uma volta reflexiva da memória sobre suas próprias condições, aporias e possibilidades*; os trabalhos desta geração, além de renovadores, propõem *uma tematização meta-reflexiva sobre a própria memória* (idem, ibidem, n/p).

Este tipo de trabalho surge no momento em que a Argentina não pensa somente na relação com o passado. Eles formam parte de uma etapa que se abriu

para os debates sobre as diferentes memórias desse passado. Não se trata somente de pensar o passado, mas de refletir a respeito do modo como esse passado é pensado.

Não é de estranhar que o grande volume de produções deste tipo seja aportado por filhos das vítimas da ditadura. Também não é de surpreender a íntima relação deles com esta linguagem visual. Sobre tal relação, o fotógrafo Julio Pantoja cita um diálogo ouvido de uma militante de HIJOS sobre a conversa de outros dois jovens da mesma organização:

- *Meu velho é de cor sépia, e o teu?*
- *Viva o preto e branco, a foto do meu velho é a do documento.* (PANTOJA, 2010)

A raiz disto, Pantoja faz uma breve, porém contundente, afirmação a respeito da relação especial ente a geração dos filhos de desaparecidos e a fotografia: *eles conheceram seus pais por fotos. As lembranças se referem a fotos.* (idem, ibidem). O amadurecimento desta geração que carrega as marcas indeléveis do terror significou a entrada em cena de *agentes de uma memória não vivida*, mas “herdada” de um passado social e político que os afetou diretamente.

Enquanto para as famílias que a vivenciaram a instância da desapareição marca a interrupção da normalidade, para vários dos filhos, esta ruptura não existe. Para eles, a desapareição não é o marco entre um antes e um depois, mas a determinação alheia a eles de uma ausência permanente. *Não há lembranças de uma desapareição, mas de uma ausência.*

No capítulo anterior, as imagens e práticas artísticas estavam principalmente vinculadas a uma militância ou empreendedorismo de uma memória social, que buscava contribuir na consolidação de sentidos. Nos trabalhos dos artistas e fotógrafos que compreendem este capítulo, a dimensão do artista como militante ou empreendedor da memória se dilui, mas não é anulada. Não necessariamente de forma consciente, eles podem, sim, provocar reflexões e instalar, no espaço público, novas perspectivas do passado. A articulação com as representações e narrativas globais, como as apresentadas no segundo capítulo, está implícita. É trabalho do espectador realizar essa articulação. Para isso, ele deverá resgatar, dessas histórias biográficas e familiares, a cicatriz comum aberta. Exibidas no espaço público, o

conjunto de histórias particulares, de fraturas familiares, de reconstruções e perspectivas, até então restritas ao âmbito privado, aportam, agora, o olhar íntimo às representações globais já socializadas.

Dentre os artistas apresentados, talvez seja Lucila Quieto quem mais se aproxime conscientemente da figura do *artista como empreendedor da memória*. Na sua “*Arqueologia da Ausência*”, Quieto deseja que a articulação entre o individual e o coletivo aconteça. Isto fica claro quando comenta sobre uma das exposições do trabalho em que as fotografias eram acompanhadas de epígrafes. Estes ofereciam os dados do pai ou da mãe desaparecidos, sua militância, profissão, dados sobre a desapareição, etc., enquanto que dos filhos constava somente o primeiro nome.

Minha idéia é contextualizar, na sua vida, a pessoa desaparecida. Uma biografia que é interrompida pela desapareição. Em contrapartida o filho está vivo. Não coloco o sobrenome porque a minha idéia é coletivizar a história e que os desaparecidos não pertençam a ninguém. (Quieto apud LONGONI, 2010, n/p).

Ao mesmo tempo, não se pode desvincular a produção de Lucila do perfil da militância das organizações de familiares de desaparecidos, em especial HIJOS. Os primeiros locais onde ela exibiu seus trabalhos, antes do circuito artístico, foram nas ações de HIJOS.

Do mesmo modo, ela procura o nexo entre o ato artístico e a função social ou política: *a idéia de oferecer dados concretos do desaparecido tem por objetivo que aquelas pessoas que puderam tê-lo conhecê-lo lembrem dele ou forneçam dados sobre seu destino* (Quieto apud idem, ibidem).

Talvez seja esta a chave de leitura destes trabalhos. No limiar entre o pessoal e o social. São sociais enquanto fornecem novas leituras e convidam o espectador a refletir sobre as suas percepções acerca da tragédia. Mas são pessoais no momento em que lhes a seus criadores como materializações do que não conseguem colocar em palavras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredito que este trabalho, além de conclusões, desperta novas interrogações e merece o aprofundamento e a indagação de questões paralelas. São questões importantes que marcam novos caminhos e alternativas para a continuação da pesquisa das articulações entre a arte contemporânea e suas práticas e as memórias.

Uma destas questões fala sobre a institucionalização no campo artístico do tipo de produção aqui apresentada. Neste caso, deveríamos demarcar uma diferenciação entre práticas e produções de caráter artístico inseridas em ações sociais e políticas dirigidas a uma visibilidade pública das demandas, por um lado, e aquelas destinadas aos espaços “tradicionais” da arte, por outro. Sobre as primeiras, elas vêm sendo objeto de estudo e apresentadas em diversas publicações intelectuais na Argentina no embalo de uma rica produção intelectual interessada nas questões da construção de sentido, as disputas de hegemonia de discursos e as políticas da memória da ditadura. Um interesse acadêmico que não só se limita à sociologia, mas também se destaca nas áreas da psicologia, na política, na história e na cultura.

Também merece ser indagado o comportamento institucional do sistema artístico argentino a respeito de artistas que trabalham esta temática. Posso adiantar que espaços culturais, como o Centro Cultural Recoleta, recebem cronicamente exposições e eventos destinados à promoção deste tipo de produção. Assim mesmo, vem ocorrendo desde o fim da década passada uma propagação de “museus da memória” que comportam obras de arte e exposições artísticas alusivas. Ao mesmo tempo, a difusão destes espaços vem acompanhada de um rico debate e uma pluralidade de opiniões de caráter multidisciplinar a respeito das maneiras em que o passado trágico e o horror “devem” ser “exibidos”. Debates e opiniões que não só ocupam o pensamento intelectual argentino, mas que se repete em diferentes lugares do mundo.

Contudo, a reflexão a respeito da institucionalização destas práticas e temáticas no sistema artístico argentino também incita o aprofundamento a respeito da inserção das mesmas no sistema internacional. Como colocado, as formas e concepções dos objetos e práticas artísticas argentinas apresentadas neste trabalho, se articulam com o entendimento “globalizado” da arte contemporânea tanto por afinidades quanto por especificidades. Tanto nas referências ao pensamento de Anne Cauquelin sobre a relação da arte e a cidade contemporânea, quanto de Lucie-Smith sobre a fotografia autobiográfica do fim do século XX, fica claro que estas criações e ações argentinas se aproximam e se afastam dessas tendências “internacionais”. Porém, o tema e as maneiras de tratá-lo dialogam além das fronteiras nacionais com as preocupações e as indagações contemporâneas de uma cultura da memória globalizada.

Inserido neste interesse contemporâneo sobre a memória e, principalmente, sobre as maneiras de lembrar, a pesquisa pode ser estendida a uma comparação de como estas articulações acontecem em outras sociedades pós-históricas.

Neste sentido, acredito que este trabalho contribuiu como um primeiro passo, uma primeira base de informações e perspectivas para orientar nestas outras questões. As conclusões a seguir são as primeiras referências, desde o entendimento diferenciado da imagem e das práticas artísticas que nos dá esta faculdade, para a continuidade de uma pesquisa sobre as memórias e as maneiras de lembrança social, coletiva ou íntima a partir do pensamento artístico.

Em primeiro lugar, acredito que possamos afirmar que, na Argentina pós-ditatorial, vários artistas participaram e participam como militantes e empreendedores da memória, embora nem sempre desde uma postura consciente. Ainda, assim como as disputas pela hegemonia de sentidos forçavam novos discursos e idéias, as imagens, objetos e ações de base artística também se renovavam. Podemos também asseverar que os artistas contribuem e contribuíram não somente com imagens e objetos na conformação de memórias da ditadura e suas conseqüências. Grandes contribuições têm caráter performático; nelas, o que entra em jogo é menos uma materialização do que um ato de memória.

Fora esta perspectiva generalizante, as articulações entre as imagens e práticas artísticas e a construção de sentidos, representações e memorações de acontecimentos traumáticos na Argentina marcha por dois caminhos, não necessariamente separados.

Por um lado, encontramos ações estéticas e performáticas subordinadas a um dever de memória. Nestes casos, o artista assume conscientemente um papel de militante ou empreendedor de uma memória social e política. Pela outra calçada, marcham produções que parecem responder a necessidades íntimas. Para estas últimas, o pensamento artístico contemporâneo permitiu elaborar a dor e trabalhar o vazio que, em muitos casos, significava a carência de memórias.

Contudo, estas duas linhas não se anulam nem se negam, senão que se complementam na construção social e individual de um passado, que passa a ser apresentado como uma tragédia que conjuga o plural e o singular. São sentidos e entendimentos do passado que vêm sendo elaborados desde diferentes momentos e níveis e marcos sociais: o nacional, o familiar, o individual. Mas estas elaborações, longe de serem fechadas e inamovíveis, são comunicáveis e podem ser, ao mesmo tempo, transformadoras ou passíveis de transformação pela dinâmica entre os diferentes núcleos sociais.

Assim, as produções de artistas que pensam a relação com o passado e a própria memória desde o espaço íntimo e familiar muitas vezes, propõem representações diferentes, e até contrárias, à representação global hegemônica. Nestes casos, a própria criação destes artistas pode estar pensada como reação a essa representação global e tem a potência suficiente para transformá-la, ou pelo menos, propor uma reflexão a respeito dessa memória global consolidada ou hegemônica.

Porém, como vimos, esta renovação da memória a partir de perspectivas íntimas e familiares acontece, em especial, graças ao próprio fluir do tempo e da vida. Enquanto na década de 1980 e começos dos 90, a luta estava nas mãos dos pais, irmãos, maridos e mulheres, a principal contribuição artística vinha de coetâneos aos desaparecidos, muitas vezes sem vínculo familiar direto com as vítimas. Talvez isto seja mais uma das questões que explicam o caráter impessoal dessas primeiras produções.

Com o andar do tempo e da vida, nos últimos anos do século XX, a descendência da geração desaparecida entra em cena e renova as produções. Na sua maioria filhos sem lembranças diretas dos seus pais os que interpelam a memória social desde a exposição do universo privado; daí a forte presença da fotografia. Porém, como comentei no último capítulo, a fotografia não é utilizada meramente como um recurso gerador de imagens diretas, mas como objeto de uma apropriação, tanto visual quanto conceitual. São estas produções que excedem qualquer papel de meras lembranças e sentidos globais do passado para propor a tematização da memória como problema. Assim, o trabalho de todos estes artistas não se limita a um constante olhar para o passado, mas incluem a renovação das perspectivas desde as quais o presente busca construí-lo. Ele é produto de um pensamento contemporâneo em que as cargas auráticas da arte e da vida se confundem, provocando reflexões sobre a imagem, as práticas artísticas, a cidade, a memória e a vida.

REFERÊNCIAS

ANAYA, J. **Arte Argentino**: cuatro siglos de historia (1600-2000). Buenos Aires: Emecé, 2005. 650P.

AROSTEGUI, J. Retos de la memoria y trabajos de la historia. In: **Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporanea**. Universidad de Alicante, Espanha, nº3, p. 5-58. Alicante, Espanha: Edição eletrônica Espagráfica, 2004.

BECKETT, W. **História da Pintura**. São Paulo: Ática, 2002.

GIMÉNEZ, E (org.). **Marta Minujín por Romero Bresto**. Buenos Aires: El Rastro, 2005. n/p.

BRODSKY, M. (org.) **Memoria en construcción**: el debate sobre la ESMA. Buenos Aires: La marca, 2005, 288p.

CABRERA, M. Exceso y defecto de la memoria: violencia política, terror, visibilidad e invisibilidad. In: **OASIS**, Universidad Externado de Colombia, Bogotá, Colômbia, nº11, p. 39-55, 2005-2006. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/>>

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005, 165p.

DANTO, A. **Após o fim da Arte**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p. 3-22.

ERICE, F. Combates por el pasado y apologías de la memoria: a propósito de la represión franquista. In: **Hispania Nova**, Revista de historia contemporanea, Nº6, 2006. Disponível em: <<http://hispanianova.rediris.es>>

FERRARI, L. **Prosa política**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. 244p.

_____. **León Ferrari** : retrospectiva. Obras 1954-2006. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. 460p.

FORTUNY, N. La foto que le falta al álbum. Memoria familiar, desaparición y reconstrucción en la obra de dos artistas argentinos. In: XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación: Nuevos escenarios y lenguajes convergentes. 2008. Escuela de Comunicación social –Facultad de Ciencia Política y RRH, Rosario, Argentina. 18p. Disponible en:
http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2008Foponencia_fortuny_natalia_ok.pdf

FOSTER, H. et al. **Art since 1900**. Reino Unido: Thames & Hudson, 2004, 704p.

GAC. **GAC: Pensamiento, Prácticas, Acciones**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009. 368 p. Disponible en:
<<http://www.archive.org/details/GacPensamientosPracticasYAcciones>>

GARCÍA, L. I., Memorias en montaje: Imagen, tiempo y política en la Argentina reciente. In: _____: **Políticas de la memoria y de la imagen**: Ensayos sobre una actualidad político cultural. Santiago de Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile y Lom ediciones, 2010. No prelo.

GIUNTA, A. Chile y Argentina: memorias de la violencia. In: **Revista do Instituto Arte das Américas**. Belo Horizonte Vol. 1, n. 1 p. 48-61, 2003

_____. **Vanguardia, Internacionalismo y política**: arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008, p. 261-293.

_____. Pintura en los '70: inventario y realidad. In: **Arte y Poder**, V jornadas de teoría e historia de las artes. CAIA, Buenos Aires, 1993. p. 215-224

HUYSEN, A (org.). **Seduzidos pela memória**: Arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, 116p.

JELIN, E. **Los trabajos de la Memoria**. Madrid: Siglo XXI, 2002, 146 p.

LANATA, J. **Argentinos**, Vol. 2. Buenos Aires: Ediciones B, 2003, 671 p.

LONGONI, A. Apenas, nada menos. In: **Ramona**: revista de artes visuales. Buenos Aires: Fundación Start, n. 97, pp 56-71, dez. 2009.

LONGONI, A.; BRUZZONE, G. (orgs.) **El siluetazo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008, 510p.

LUCIE-SMITH, E. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. São Paulo: Martins Fontes. 2006. p.241-252.

LVOVICH, D & BISQUERT, J. **La cambiante memoria de la dictadura**: Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática. Los Polvorines, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008, 112p.

JELIN, E. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo XXI, 2002, 146p.

MACÓN, C. (org.). **Trabajos de la memoria**: arte y ciudad en la postdictadura argentina. Buenos Aires: Ladosur, 2006, 148p.

POLLAK, M. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em:
<http://api.ning.com/files/LI8EhWKOjnpBzyw257Y0NHNZ7xcrf09jmlGegffTskrMH*4bgGuha7RjunwpB7V0vtLjHGOM-t7nk*godglpjyrxGZxl1DJ8/MemriaeIdentidadeSocial.pdf>

VERBITSKY, H. **El vuelo**. Buenos Aires: La página, 2006, 248p.

VEZZETTI, H. **Pasado y presente**: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009, 240p.

Artigos em Jornais

BERLANGA, A. Los recordatorios del diario ahora también son un libro. **Página 12**. Buenos Aires, 21 de agosto de 2009. Disponível em:
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-7473-2007-08-31.html>>. Acesso em mai. 2010.

BOUILLY, V. Singular experiencia de Marta Minujin. Hoy a las 19 inaugura su Partenón tapizado de libros para regalar. **Tiempo Argentino**. Buenos Aires. 19 de diciembre de 1983.

INAUGURARON el Partenon de Libros. **La Nación** . Buenos Aires. 20 de diciembre de 1983.

FINALIZA la vida del “Partenón de Libros”. **La Nación**. Buenos Aires. 24 de diciembre de 1983.

TUDO UN BULLICIOSO final fue el del Partenón de Libros. **La Nación**. Buenos Aires. 26 de diciembre de 1983.

CÓMO miran tus ojos. **El Ucachense**, Córdoba, Argentina, ano 4, nº40, julho de 2009.

LORENZ, F. Las formas de recordar el golpe del 24 de marzo. **Página 12**, Buenos Aires, 27 de março de 2006. Disponível em:
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-64792-2006-03-27.html>>

VEZZETTI, H. Demanda de memoria, **Página 12**, Buenos Aires, 13 de agosto de 2009. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/psicologia/9-129864-2009-08-13.html>>

LA DICTADURA es más que un hecho, es algo que aún sucede: Reportaje a Andrés Habegger, **Página 12**, Buenos Aires, 24 de outubro de 2003. Disponível em:
<<http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/espectaculos/6-27190-2003-10-24.html>>

SARLO, B. Nunca más el discurso único. **Página 12**, Buenos Aires, 28 de março de 2004. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/elpais/1-33360-2004-03-28.html>>

Páginas de Internet

ABUELAS de Plaza de Mayo. Disponível em: <<http://www.abuelas.org.ar>>. Acesso em: abr. 2010

AUSENCIAS: exposición fotográfica Gustavo Germano. Disponível em: <<http://ausencias-gustavogermano.blogspot.com>>. Acesso em: maio 2010.

GERMANO, G. Ausencias. Disponível em: <<http://www.gustavogermano.com>>. Acesso em: maio 2010.

H.I.J.O.S.: red nacional. Disponível em: <<http://www.hijos.org.ar/>>. Acesso em abr. 2010

MADRES de Plaza de Mayo. Disponível em: <<http://www.madres.org.ar>>. Acesso em: mar 2010.

MUSEO de la Memoria: Disponível em: <<http://www.museodelamemoria.gov.ar/>>. Acesso em: maio 2010.

NÍVOLI, M. S., Cómo miran tus ojos. Disponível em: <<http://comomirantusojos.blogspot.com>> Acesso em: maio 2010.

PARQUE de la Memoria. Disponível em: <www.parquedelamemoria.org.ar>. Acesso em jun. 2010.

PANTOJA, J. Los hijos, Tucumán 20 años después. Disponível em: <<http://www.juliopantoja.com.ar/Reportajes/HijosTodos%28texto%29.htm>>. Acesso em: 12 mai. 2010