

# *Construir la vida desde imágenes insoportables: aura, distancia y eficacia en el Siluetazo*

## **BUILDING LIFE FROM UNBEREARABLE IMAGES: AURA, DISTANCE AND EFFICACY IN THE SILUETAZO**

### **ABSTRACT**

---

Between September 21 and 22, 1983, the center of the city of Buenos Aires witnessed one of the most singular events in the recent history of Argentina. The Siluetazo, a collective action, a gesture and a multiplied image that required the body and linked aesthetics and politics, memory and imagination, took place within the groups that were demanding the “appearance alive of detained-disappeared people” by state violence. This article proposes to re-read that experience based on three concepts that, as we propose, form it: that of distance, insofar as the silhouettes revealed a dialectic fissure between the distance required by any critical exercise and the need for an immediate interpellation; that of aura, which these faceless figures revealed as a notion closer to the operations of memory and the experience of the limit than to the authentic or unrepeatable; and that of effectiveness, since the use of these images were inserted in a context of questions about what we ask and what they are willing to give us.

**Keywords:** Siluetazo, aesthetic distance, aura, political efficacy, images

### **RESUMEN**

---

Entre el 21 y el 22 de septiembre de 1983, el centro neurálgico de la ciudad de Buenos Aires fue testigo de uno de los acontecimientos más singulares de la historia reciente de Argentina. En el seno de los grupos que por entonces reclamaban la “aparición con vida de las personas detenidas-desaparecidas” por la violencia estatal, tuvo lugar lo que se conoce como el Siluetazo, una acción colectiva, un gesto y una imagen multiplicada que requería la participación del cuerpo y hacía sensible las complejas imbricaciones entre estética y política, memoria e imaginación. Este artículo propone releer aquella experiencia a partir de tres conceptos que, como proponemos, la vertebran: el de distancia, porque las siluetas desvelaban una fisura dialéctica entre la distancia que precisa cualquier ejercicio crítico y la necesidad de una interpelación inmediata; el de aura, que estas figuras sin rostro revelaban como una noción más cercana a las operaciones de la memoria y a la experiencia del límite que a lo auténtico o lo irrepitable; y el de eficacia, pues el uso de estas imágenes se insertaba en un contexto de preguntas sobre qué le pedimos y qué están dispuestas a darnos.

**Palabras clave:** Siluetazo, distancia estética, aura, eficacia política, imágenes

## 1 PRÓLOGO

---

*La esperanza no mantiene con vida a los ausentes: los suspende en el tiempo como si fueran  
sombras  
algo indeterminado:  
nunca vivos  
nunca todavía muertos*  
(Eduardo Ruiz Sosa, El dolor los vuelve ciegos)

*Éramos muertos que caminan, nos decían.*

(Del testimonio para el Juicio de las Juntas de Gustavo Adolfo Contepomi, sobreviviente de La Perla)

Al principio fue una silueta. Contaba Plinio el Viejo (1976) que una joven de Corinto, guiada por el impulso desesperado que le provocaba la ausencia inminente de su amante, que marchaba a la guerra, “señaló con rayas la sombra que hacía su rostro a una candela en la pared” (p. 163). Así narra el trigésimo quinto libro de la *Historia Natural* la anécdota que ha servido para situar en la literatura los orígenes del dibujo y la pintura occidental. Por esta razón, decía Hans Belting (2007) que, en la leyenda griega, la pintura surgía “de una despedida” (p. 223), de un trazo angustiado que daba forma a la representación de quien no estaría en un futuro inmediato, pero estuvo, motivo por el que la imagen abocetada “llevaba implícito el tipo de ausencia que es constitutiva de las imágenes” (p. 236). La práctica y el mito nacían de la suspensión en el tiempo de una sombra delineada. De una línea hecha con un cuerpo silueteado. De una silueta hecha de la obsesión irrefrenable por la ausencia que estaba por llegar.

## 2 UNA MATRIZ DE REPRESENTACIÓN, UN ACONTECIMIENTO DE LO SENSIBLE

---

También las siluetas fueron las protagonistas de aquellos 21 y 22 de septiembre de 1983 en Buenos Aires. En el contexto de la Tercera Marcha de la Resistencia, convocada por las Madres de Plaza de Mayo junto a otras agrupaciones de derechos humanos, y bajo el lema “Por la aparición con vida de los detenidos-desaparecidos”, tuvo lugar el acontecimiento que se ha conocido desde entonces como *El Siluetazo* (Florencia Battiti, 2013, p. 7). Una acción cuya figura resultante, la silueta, constituyó una de “las grandes matrices de representación visual de los desaparecidos” en la Argentina de los años ochenta (Longoni, 2010, pp. 35-57).

La idea surgió de una iniciativa de Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, tres artistas que compartían taller de trabajo en aquellos días. Habían tomado como punto de partida un afiche de 1978 en el que el artista polaco Jerzy Skapski representaba con siluetas la cantidad de personas que eran asesinadas durante un día en el campo de concentración de Auschwitz. Con esta referencia, presentaron a las Madres el plan de “realizar 30.000 imágenes de figuras humanas a tamaño natural”, con una técnica que involucrara a quienes participaran en la manifestación convocada: una persona se acostaba sobre papel madera extendido en el suelo mientras otra silueteaba su cuerpo con pincel, aerosol o rodillo (Longoni y Bruzzone, 2008, p. 63).

La realización de las siluetas en ese contexto, por tanto, trenzaba una serie de problemas en torno al deseo, la ausencia, el gesto colectivo y la política de los afectos, todo un entramado de urgencias en el que las imágenes se veían implicadas. Una imbricación que en este artículo se estudiará desde tres ángulos. Por un lado, recostarse sobre una superficie mientras otra persona dibujaba el contorno, el perfil a escala humana que fue pegado a las paredes o portado durante las manifestaciones, implicaba *poner el cuerpo* por la acción y para la imagen (Figuras 1 y 2). Este uso del cuerpo, estrategia que adquirirá una importancia crucial para los activismos artísticos latinoamericanos de los ochenta (Expósito, Vidal y Vindel, 2012, p. 50), materializaba una dialéctica singular con la distancia que supone cualquier ejercicio crítico o cualquier valoración artística. Por otro lado, las siluetas derivadas de la acción hacían vibrar los límites de lo visible, no solo porque duplicaran como imagen la presencia de cada cuerpo manifestado, sino también porque la imagen naciente, fruto del gesto de quien se había colocado sobre el papel para delinear su silueta, se hacía presentación visible de una ausencia, de un cuerpo ausentado, de manera que las siluetas condensaban en su gesto una operación determinada de la memoria y, en la medida en que participaban de una dimensión ritual compleja, avivaban un aura particular. Por último, participar colectivamente de un hecho gráfico que hacía visible una demanda política concreta, el retorno con vida de las personas detenidas-desaparecidas por la dictadura cívico-militar (1976-1983), conlleva analizar el uso de las imágenes desde el punto de vista de sus eficacias. Así, distancia, aura y eficacia serán los tres vectores con los que este texto se acercará a uno de los acontecimientos más singulares de la segunda mitad del siglo XX en la Argentina.



**Figura 1.** El Siluetazo. Manifestantes realizando las siluetas en Plaza de Mayo. 21/22 de septiembre, 1983. Fotografía de Eduardo Gil. Página web del artista.



Figura 2. El Siluetazo. Modo de producción de las siluetas. 21/22 de septiembre, 1983. Archivo de Roberto Amigo. Archivos en uso.

### 3 DISTANCIA(S)

Es posible que poner el cuerpo conllevara la supresión de la distancia, un elemento importante para el ejercicio de toda crítica, como advertía Walter Benjamin (1987) cuando definía esta como “una cuestión de justa distancia” (p. 76). La mediación crítica de la distancia es valorada también, en un tiempo más reciente y desde latitudes distintas, por Ticio Escobar (2015), que entiende la forma como la distancia que otorga al arte “un margen de maniobra [...] para mantener a raya lo real” (p. 28); o por Nelly Richard, que la considera tan “crucial para el espíritu crítico” como difuminada una vez que se ha perdido cualquier “externalidad al sistema capitalístico” (s. f.).

Aunque acaso quien ha realizado la defensa más vehemente de la distancia en los últimos años es Jacques Rancière (2010), que se ha pronunciado sobre la cuestión de forma lapidaria: “Un arte crítico es un arte que sabe que su efecto pasa por la distancia estética” (p. 85). Si para Escobar la forma permite al arte movilizar un sentido propio y distinto al que atañe a otras esferas –la del compromiso político, el mercado, etc.–, para Rancière es la distancia la que separa la experiencia artística de otras formas de experiencia sensible, y es esta separación la que puede garantizar la criticidad de cualquier gesto artístico. Ya en los tres regímenes de identificación de las artes que distingue en la cultura occidental, el filósofo franco-argelino comprendía el último, el que denomina *régimen estético de las artes*, como un marco en el que la identificación de estas no responde a la distinción de un modo de hacer, sino a la de un modo de ser sensible en un contexto determinado, de manera que objetos y prácticas adquieren su condición artística por su asignación a “cierta forma de aprehensión sensible” separada de otras, por su facultad sensible específica y distanciada de otras formas de experiencia sensible (2005, p. 20). En su opinión, es la distancia que genera esta esfera de experiencia propia, que posibilita que las imágenes mismas *no quieran nada* (2016, pp. 75-88), la condición de posibilidad de su virtud crítica.

Se podría decir que la distancia y la contemplación son los dos ejes de la experiencia estética que defiende Rancière en *El espectador emancipado* (2010). Dos instancias que el filósofo veía dañadas por la emergencia de una serie de prácticas caracterizadas por cierta “voluntad de repolitización”. El arte de contexto o las estéticas relacionales, así como otras tendencias en las que el protagonismo viraba del objeto a la relación, de las cosas a las interacciones mismas, llamaron la atención del filósofo por el modo en que propugnaban un modelo de eficacia a su parecer obsoleto, pues suponían “que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo a los iconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social” (p. 56). Ese conjunto de experiencias artísticas que ponían su horizonte en “la esfera de las relaciones humanas” (Bourriaud, 2006, p. 51), en la creación de situaciones de interacción por encima del objeto y su contemplación, despertaba la desconfianza de Rancière, pues las obras maltrataban la distancia que este consideraba fundamental para el desempeño de la crítica.

Sin embargo, años antes de las promulgaciones teóricas sobre lo relacional, el Siluetazo parecía colocar los problemas que había subrayado Rancière, concretamente los que conciernen al asunto de la distancia, en una posición más incómoda. En principio, pudiera parecer lógico que poner el cuerpo desactivara la distancia que requiere cualquier crítica. Esta estrategia, alejada por completo de los espacios y las pretensiones propias del arte, perseguía una supresión sin ambages de la “tradicional ‘distancia’ impuesta por el ‘estatismo’ de la contemplación, para pasar a potenciar la ‘inmediatez’” de la interpelación (Expósito et al, 2012, p. 45). La confrontación dialéctica entre la distancia crítica y la inmediatez interpelante estaba servida, pero esta dialéctica difícilmente podría quedar reducida a la defensa de una distancia estética o a su antítesis en forma de supresión radical. Por el contrario, la producción y el manejo de las siluetas en aquellos días de 1983 interpelaban a una distancia infinita, en la medida en que la imagen presente, producida a partir de la mayor cercanía corporal posible, incorporaba una lejanía inefable, mientras que lo ausente, lo forzosamente ausentado, se hacía cercano por el deseo de revertir todas las distancias posibles. La distancia quedaba atravesada por otra dialéctica: de un lado, no tenía que ver con la preocupación por constituir una experiencia de lo sensible propia e iba más allá de cualquier reducción a una pedagogía de la dominación; asimismo, de otro, poner el cuerpo, una exigencia de los activismos para abolir cualquier separación entre sujeto y objeto, tampoco implicaba tanto una supresión sin paliativos de la distancia como una politización de la misma.

Gustavo Buntinx y Marcelo Expósito han dado algunas pistas similares para pensar el Siluetazo como una toma de distancia con los modos de hacer tradicionales del arte. Ambos veían rebasados en esta acción los confines históricos de una categoría moderna de arte entendida como “objeto-de-contemplación-pura, instancia-separada-de-la-vida” (Buntinx, 2008, p. 278). Parecen estar de acuerdo en tomar la socialización de los medios, su “modo de producción” colectivo, como uno de los puntos donde reside la potencia fundamental de la acción (Expósito, 2014, p. 55). Pero no es el único. La lectura de Buntinx sobre el Siluetazo no valora solamente la colectivización productiva de las imágenes, sino el modo en que estas se ven imbuidas en una dimensión ritual perdida. Decía Buntinx que el uso de la silueta en este acontecimiento no trataba “tan solo de generar conciencia sobre el genocidio, sino de *revertirlo*: recuperar para una vida nueva a los seres queridos atrapados en las fronteras fantasmagóricas de la muerte” (p. 259). La lógica en juego en el Siluetazo, en palabras del sociólogo Eduardo Grüner (2021), era “la de una *restitución* de la imagen como *sustitución* del cuerpo ausentado” (p. 81). El uso de las siluetas, en tanto materializaciones sensibles de la ausencia, recobraba el carácter restituidor

de toda imagen, algo que Georges Didi-Huberman (2020) había localizado en la *imago* romana. Las siluetas devolvían al espacio público la imagen de un dolor privado, de un duelo imposible que anidaba en el silencio más íntimo y que hacía brotar la necesidad de “*instituir los restos: tomar de las instituciones*” lo que estas no querían mostrar (pp. 221-223).

Pero lo que quedaba tras poner el cuerpo era “la huella de dos ausencias” (Patruno, 2011, p. 115): la del cuerpo vivo que se prestó para dibujar el contorno y la del cuerpo *nunca todavía muerto* a la que la silueta presta su valor simbólico. Esto dotaba al Siluetazo de una “ambigüedad intrínseca” que tiene a la distancia como protagonista indudable: si cualquiera de los cuerpos manifestantes podía ponerse y prestar representación a los cuerpos desaparecidos, se asumía implícitamente que cualquiera de las personas allí reunidas podría haber desaparecido (Longoni y Bruzzone, 2008, p. 32). Poner el cuerpo al servicio de la representación de la ausencia suponía la aceptación de la posibilidad de devenir ausencia. Así, gesto e imagen tejían un hilo comunicativo entre los cuerpos presentes y ausentes y, más allá de la mera ilustración artística de una determinada consigna política, el Siluetazo agitaba la dialéctica de la distancia que había hecho del desaparecido o la desaparecida no solo una categoría política, sino la “figura cultural por excelencia” de América Latina (Buntinx, 2008, p. 262). Hasta el propio Jorge Rafael Videla explicitaba el aprovechamiento de la ambigüedad jurídico-política que constituía la persona desaparecida. Resuenan a colación las palabras que pronunció el 13 de diciembre de 1979 en las que hablaba del “tratamiento” al desaparecido como una incógnita: “[...] es un desaparecido, no tiene entidad, no está... Ni muerto ni vivo, es un desaparecido” (2022).

Pero la politización de la distancia no tenía que ver únicamente con el distanciamiento que tomaba el Siluetazo de las tradiciones productivas del arte o con el deseo de revertir la gestión administrativa de lo sensible –de lo visible y de lo afectivo–. También estaba relacionada con desplazamientos en apariencia triviales, con pequeñas dislocaciones de sentido. También Grüner (2017), preocupado por ejemplificar con el Siluetazo que la fuerza de las siluetas no se destina “a completar una ausencia” sino a producirla (p. 21), ha subrayado otra toma de distancia, en esta ocasión con respecto a las funciones convencionales de la silueta. En efecto, el Siluetazo se apropiaba de un “recurso habitual de la policía, que dibuja con tiza, en el suelo, el contorno del cadáver retirado de la escena del crimen” (2008, p. 298). Hacer de este icono de la muerte un signo de la reclamación de la vida fue un desplazamiento consciente de las Madres. Como explica uno de los promotores de la idea, fueron ellas las que aclararon que “las siluetas podrían pegarse en ‘paredes, árboles, monumentos y en todo lugar posible’, [...] pero no en el piso. Con claridad meridiana interpretaron que la silueta en el suelo era símbolo de muerte”, una connotación que no se ajustaba a la consigna que había nacido el 5 de diciembre de 1980 y que reclamaba la “Aparición con vida”.

¿Hay hueco, por tanto, para un lugar intermedio, una fisura dialéctica, entre la justa distancia y la inmediatez de la interpelación? Si comprobamos que no encaja en un modo de ser sensible propio de lo artístico y que su gesto tampoco desemboca tanto en una erradicación total de las distancias como en un uso crítico de las mismas, el Siluetazo parece demostrar que sí. Curiosamente, este acontecimiento podría relacionarse con lo que Rancière (2009) considera un acto estético, que a su parecer no incumbe a la experiencia del arte sino a las “configuraciones de la experiencia que dan cabida a nuevos modos de sentir y a nuevas subjetividades políticas” (p. 5). ¿No podría ser leído el Siluetazo como un “proceso mediante el cual aquellos que no tienen nombre se otorgan un nombre colectivo que les sirve para re-nombrar y re-calificar una situación dada?” (2005, p. 77).

Con todo, es posible dudar que el Siluetazo se manifieste con tanta claridad como una expresión de *ese régimen estético de las artes* propuesto por el filósofo. Si retomamos su definición de régimen particular de las artes—esto es, un “tipo específico de vínculo entre modos de producción de obras o de prácticas, formas de visibilidad de esas prácticas, y modos de conceptualización de unas y otras” (p. 20)—, parece evidente que las vinculaciones del Siluetazo están lejos de una identificación con el arte. Al menos su encaje es problemático. Jaime Vindel y Longoni (2010) han propuesto otra modalidad, un régimen de lo indiscernible “entre el arte y el no-arte”, una zona de contagio que sirva para descentrar toda identificación, para alterar cualquier tranquilidad categorial (pp. 308-309).

Bien es cierto que cuando Rancière hace explícita su desconfianza hacia determinadas experiencias de lo que sería el “arte político” lo hace partiendo de prácticas asentadas en el mundo del arte y sustentadas en las teorizaciones más recientes sobre lo relacional. Como explica, a diferencia de “los llamados artistas ‘relacionales’ [que] se ocupan de inventar monumentos reales [...] y crear situaciones inesperadas para engendrar nuevas relaciones sociales”, su preocupación es la de explorar la tirantez entre la práctica política y la indiferencia estética, su modelo de eficacia pasa por la distancia entre las voluntades artísticas, la inmediatez de las políticas y las consecuencias de las palabras y las imágenes (2019, p. 194). Lo que no deja de ser paradójico en el pensamiento de Rancière, concretamente en lo expuesto en *El espectador emancipado*, es que su protesta hacia estas formas de arte crítico parte de una reducción del ámbito de lo sensible a la contemplación que ve amenazada. Ya en 1929, Benjamin (2012) aprendía con el surrealismo europeo de principios del siglo XX que “un espacio de imágenes no es susceptible de medirse de manera sin más contemplativa”, que la estrechez de las distancias de la mirada era palpable porque un espacio de imágenes era siempre un espacio de cuerpos, por lo que la tensión revolucionaria se conseguía con el choque de ambos, con la descarga que provoca la inervación del cuerpo con el espacio de las imágenes (pp. 75-76).

Es difícil pensar que Rancière, si entiende las imágenes como una relación, es decir, como un riesgo, no tome esto en cuenta (Soto Calderón y Rancière, 2021, p. 12). Sea como fuere, el Siluetazo fue un acontecimiento sensible que, tan constitutivamente relacional como alejado de las teorías artísticas sobre ello, tan dependiente de la mirada como irreductible a la misma, puso de manifiesto esa inervación espacial. Y así, con el entrevero de cuerpos, gestos, imágenes y memoria, con el manejo de los hilos que distancian estas fuerzas, iluminaba nuevos rumbos para la historia política.

#### 4 AURA

En la compilación sobre el Siluetazo que publicaron en 2008, Ana Longoni y Gustavo Bruzzone decían que la prensa nacional recogía una sensación de extraña incomodidad entre las personas que caminaban por el centro de la capital argentina los días posteriores. Esas figuras sin rostro, esas siluetas sin ojos que en ocasiones llevaban inscritas la fecha de una desaparición, efectivamente, miraban. Señalaban, despertaban una inquietud que sobrepasaba su presencia visible en el espacio público. Estas huellas, extrañas en tanto que no eran el indicio del cuerpo desaparecido sino del que se había puesto en su lugar, tenían un aura, de algún modo desencadenaban una experiencia aurática (Figuras 3 y 4). Un dato curioso si tenemos en cuenta que el propio Benjamin (2007) enfrentó en su momento la relación de huella y aura:

La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros (p. 450).

Las huellas fingidas del Siluetazo, que reclamaban hacerse con la cosa, se apoderaban de quien las miraba. Ese sentido de huella fingida y ese poder de la mirada fue recogido por Anna Maria Maiolino en *O Amor se faz revolucionário*, la instalación que la artista ítalo-brasileña dedicó a la lucha de las Madres en 1992<sup>1</sup>. Maiolino poblaba los muros del espacio expositivo de pequeñas losas de barro en las que había modelado unos rostros en recuerdo de las personas desaparecidas. Como en el caso de las siluetas, los rostros representados no eran la certeza sensible de una muerte concreta. No precedía muerte individualizable en un caso y en otro, por lo que losas y siluetas invocaban un horror anónimo, un dolor sensible por cualquiera, un duelo colectivizado.



**Figura 3.** El Siluetazo. Una persona observa las siluetas pegadas sobre la Catedral metropolitana. 21/22 de septiembre, 1983. Archivo de Roberto Amigo. Archivos en uso.



Figura 4. El Siluetazo. Siluetas y canas. 21/22 de septiembre, 1983.  
Fotografía de Eduardo Gil. Página web del artista.

Pero, aun así, sin ser del todo huella ni cuerpo, las siluetas, al igual que las losas de Maiolino, miraban. Ambas parecían responder a aquellas preguntas de Didi-Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira* (1997): “¿qué sería pues un volumen [...] que mostrara [...] la pérdida de un cuerpo? ¿Qué es un volumen portador, mostrador de vacío? ¿Cómo mostrar un vacío? ¿Y cómo hacer de este acto una forma –una forma que nos mira?” (p. 18). Este fue otro de los libros en que el historiador del arte francés se ocupó en profundidad del asunto del aura. Y el segundo aspecto que le otorga a esta, coincidiendo con lo que decía la prensa argentina tras la silueteada, es “el de un *poder de la mirada* prestado a lo mirado mismo por el mirante: ‘Esto me mira’” (p. 94). Esta prestación hacía del contacto con las siluetas no un espejismo alucinatorio, sino una experiencia fantasmagórica. El desplazamiento entre presencia y ausencia, cercanía y lejanía, *resurrección e insurrección*, llevaron a Buntinx a plantear que con el Siluetazo asistíamos a una suerte de “restauración del aura”. Restauración en tanto recuperación de una dimensión ritual perdida, en tanto relación de esperanza sagrada que hacía de las imágenes herramientas de redención. Las siluetas, en efecto, estimulaban una “proximidad en el espacio y en el tiempo. El presente logra[ba] ser eterno por la colisión en él de un pasado oprobioso y un futuro redentor” (Buntinx, 2008, p. 261).

Una colisión de tiempos, un contacto fantasmal, un dotar de ojos –“experimentar el aura de una aparición significa investirla con la capacidad de ese alzar la mirada” (Benjamin, 2006, p. 253)–, un *poder de la mirada* otorgado a lo mirado... Es bien sabido que indagar en una definición del aura en Benjamin supone siempre recolectar fragmentos dispersos, manejar una obra inacabada, anotaciones opacas, “pistas oblicuas”, como afirma Escobar (2021, p. 145). Tanto es así que a menudo el debate ha sido simplificado en una polaridad insatisfactoria. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, probablemente el texto en el que se preocupa por el

estatuto del aura con mayor intensidad, Benjamin expuso que eran las técnicas de reproducción de la imagen, que estaban dando lugar a nuevos lenguajes visuales como la fotografía y el cine, las que estaban desmantelando el aura. La decadencia se producía porque, por primera vez en la historia universal, el aura era emancipada “de su existencia parasitaria en el ritual” (2017, p. 75). Este proceso de decadencia o secularización del aura tenía dos causas principales para Benjamin: la producción en masa y la lucha de clases (2007, p. 350). Las interpretaciones sobre la postura del filósofo ante tal transformación se han dirimido recurrentemente como una intensa contradicción entre lo que sería “un pensamiento (casi marxista) de la destrucción del aura y otro (casi mesiánico) de su restauración” (Didi-Huberman, 2008, pp. 346-347). La lectura que hace Buntinx sobre la “restauración del aura” a propósito del Siluetazo sería un ejemplo ilustrativo del segundo caso. Como un ejemplo del primero, Giorgio Agamben (2006) señaló que Benjamin no supo ver que el proceso de decadencia del aura iba paradójicamente más encaminado hacia la

reconstitución de una nueva “aura”, a través de la cual el objeto, recreando y exaltando más bien hasta el máximo en otro plano su autenticidad, se cargaba de un nuevo valor, perfectamente análogo al valor de cambio que la mercancía añade al objeto (p. 90).

Lo que Agamben reprochaba a la lectura “marxista” de Benjamin es que su hipotética exaltación de un aura triturada olvidaba presuntamente que el fetichismo de la mercancía era el proceso equivalente a la restitución del aura, que el valor mercantil de los objetos implicaba también cierto proceso de *auratización*. A este argumento se le podrían hacer varias matizaciones. Por un lado, como señala Escobar (2021), si Benjamin tuvo que elegir entre la restauración idealista y la decadencia del aura no fue por una convicción personal. Se trataba de una “salida de emergencia”, una toma de posición compleja en una “situación acorralada por coyunturas políticas al rojo vivo. Por eso, la “trituration” del aura depende de circunstancias coyunturales: es una medida contingente” (p. 149). Por otro lado, cuando Agamben señalaba el despiste de Benjamin pronunciaba un concepto espinoso, el de autenticidad. Pero si nos agarramos a las breves definiciones de Benjamin, el aura aparece como un apoderamiento, como una “trama particular de espacio y tiempo” (2017, p. 72), como un desdoblamiento de la experiencia, un complejo vaivén entre lo lejano y lo cercano, por lo que cabría preguntarse: ¿qué tendría que ver esta experiencia con la supuesta autenticidad perdida del objeto artístico o con la demolición del ritual por el advenimiento de la experiencia mercantil? Asimismo, si asumimos que el problema del aura para Benjamin tiene que ver con su decadencia, Didi-Huberman (2008) apuntaba que “*decadencia*, justamente en él, no significa *desaparición*. Antes bien un rodeo hacia abajo, una inclinación, una desviación, una inflexión nueva” (p. 346). Y un paso más allá, casi definitivo para el debate, da Catherine Perret (1992), de quien Didi-Huberman hereda su lectura benjaminiana del aura: “si hay una cuestión del aura en Benjamin”, sentencia, “ésta no se refiere en modo alguno a la cuestión de saber si hay que conservarla o liquidarla” (p. 105, citado en Cabello Padial, 2017, p. 152).

Volvamos unos pasos atrás y recordemos que aquellas siluetas pegadas a los muros miraban. Sus contornos emergían en el tránsito rutinario como espesuras de un tiempo silenciado. Su aura estaba más cerca de una condensación antropológica que del reducto decadente de una autenticidad perdida. Si perturbaban el sosiego de Plaza de Mayo no era por su valor trascendental de algo único, sino porque, pegadas a la pared, visibles al mundo, habían consumado la transformación del *espacio de la creencia* en *espacio de la memoria*. Entre la madre que se abalanzaba sobre el policía que quería arrancar una silueta gritando “suéltalo,

ese que llevas ahí es mi hijo” (Expósito, 2009, p. 3) y el testimonio de quienes decían sentirse *mirados* al día siguiente se da un movimiento, un desplazamiento que tiene que ver con el aura. Pero no con un aura rubricada como valor de autenticidad y unicidad. Más bien con un aura entendida como “operador de memoria”, un “deslizamiento de la cosa sobre su pasado”, una producción de memoria en el instante en que se capta una imagen (Cabello Padial, 2017, pp. 152-154).

Como una línea que atraviesa un futuro truncado, el aura en el Siluetazo podría leerse también como una experiencia del límite. La imagen de la silueta remitía a un umbral incierto, a un lugar angustioso en el que no se estaba ciertamente vivo, pero tampoco definitivamente muerto, a un desenlace de difícil presente porque este “está allá y es lejano, pero ya está aquí, inolvidable, inadvertido”. Ricardo Piglia (2000) usaba estas palabras, estrechamente vinculadas con la noción de aura, cuando analizaba las formas narrativas con que Borges narraba el fin. Unos versos del escritor apócrifo Julio Platero Haedo daban cuenta de esta relación cotidiana con los fines: “Hay una línea de Verlaine que no volveré a recordar. Hay una calle próxima que está vedada a mis pasos. Hay un espejo que me ha visto por última vez [...]” (p. 125). Sin embargo, ese aura desgastada por la muerte que invade el presente no tenía cabida entre los movimientos sociales argentinos a comienzos de los ochenta. La del Siluetazo no fue una poética de los fines como el que puede dictar la muerte. “Un cadáver está realmente muerto cuando está muerto dos veces: una vez como cuerpo (cuerpo destinado a desaparecer en la tierra como materia), otra vez como psique (cuerpo destinado a reaparecer de nuevo en las imágenes como fantasma)” (p. 291). Con el paso que va de la *violencia de la tierra* a la *violencia de la imagen* resume Didi-Huberman (2008) la muerte y sus devenires. Pero la práctica dictatorial de la desaparición, convertida desde 1976 en una técnica estatal de “*diseminación del terror*” (Calveiro, 2006, p. 45), modificaba sustancialmente las condiciones de esta ecuación: pues negada la violencia de la tierra –ya que no existe prueba alguna de la *desaparición* del cuerpo como materia, esta modalidad de represión no daba la muerte sino la ausencia–, la violencia de la imagen se convierte en un tormento vitalicio, la reaparición de los fantasmas se hace imagen perenne.

La violencia permanente de la imagen, hecha de miedo, incertidumbre y desconocimiento, daba lugar a un aura desgarrada, a una trama de lejanías denunciadas y cercanías interrumpidas, a una experiencia del límite no solo porque la desaparición no supusiera, aún en aquellos brumosos ochenta, la certeza final de la muerte, también porque todo ejercicio *aurático* era un movimiento entre lo visible y lo invisible. Que la muerte no sea lo contrario de la vida “sino el fondo sobre el cual la vida adquiere sentido” (Schindel, 2016, p. 35) nos lleva a pensar que la silueteada de 1983 no era un acto relativo a los fines, sino a los umbrales. No era una experiencia del cierre, sino del límite. Por ello, la potencia aurática del Siluetazo se debe más a un estado de suspensión que a un poder de autenticidad, a las operaciones de una memoria siempre quebradiza más que al vigor de lo irrepitable. En definitiva, a un umbral de sentido en el que la muerte no se identifica con la nada –“eso es lo que le gustaría hacer al asesino” (pp. 15-16), como dijera Jacques Derrida (1998)– y la vida se reconoce tan frágil como el trazo que sigue el pincel sobre una superficie.

## 5 EFICACIA

No han sido pocas las discusiones políticas en que las imágenes, los asuntos que conciernen a sus usos, sus modos de producción o las reacciones que provocan, han sido protagonistas ineludibles. En contextos de reivindicación política o de movimientos sociales de cualquier tipo, la cuestión de las imágenes ha sido articulada recurrentemente en torno al problema de sus eficacias, de sus vínculos con la percepción de lo real o de su conexión con los rituales en los que se insertan. De modo que el tema se orienta casi siempre hacia negociaciones sobre qué le pedimos a las imágenes o qué están dispuestas a darnos ellas. Didi-Huberman (2004) presentó el debate de las relaciones entre las imágenes y el saber como un marco polarizado entre un *pedir demasiado a las imágenes y un pedirles demasiado poco*: “Si le pedimos demasiado [...] sufriremos una decepción: las imágenes no son más que fragmentos arrancados, restos de películas. Son, pues, *inadecuadas*: lo que vemos [...] es todavía demasiado poco en comparación con lo que sabemos”; y si le pedimos demasiado poco, si las desestimamos como puro simulacro, “las excluimos del campo histórico como tal. [...] las separamos de su fenomenología, de su especificidad, de su sustancia misma” (p. 59)

Dentro de esta compleja dicotomía, el fotógrafo e investigador peruano José Luis Falconi (2013) tomaba partido de manera tajante. En sus palabras, el Siluetazo era el vivo ejemplo de una impotencia, la primera evidencia “de la moda más infortunada de la cultura visual latinoamericana: apabullante exhibición visual sin ninguna tracción política efectiva” (p. 180). Preocupado por la erosión del valor de las imágenes como evidencias documentales, Falconi leyó los centenares de siluetas como una estrategia tan visualmente impresionante como “impresionantemente ineficaz a la hora de lograr su anhelado resultado final” (p. 78). A su parecer, el “fracaso político” de la acción no se justificaba únicamente por su imposibilidad de “trascender lo simbólico”, sino por la dolorosa demostración de que “las imágenes sólo pueden convencer cuando la gente quiere ser convencida”.

Con esta afirmación, Falconi rescataba la desconfianza hacia la imagen fotográfica que había mostrado Susan Sontag en sus famosos ensayos. “Si una fotografía resulta eficaz en cuanto a informarnos o a activarnos políticamente”, le reprochaba Judith Butler (2017), “en su opinión es solo porque la imagen es recibida en el contexto de una conciencia política relevante” (p. 100). En efecto, Sontag no vacilaba al situar al texto en el orden de la comprensión y la movilización y a las imágenes en el del afecto y la obsesión. Por ello, como expresaba casi al final de *Ante el dolor de los demás* (2010), le parecía probable que una narración fuera más eficaz que una imagen (p. 103). Sería precisamente la turbulenta movilización de afectos y obsesiones que implica y transmite toda imagen la que hacía tambalear el “único modelo de comprensión en el que Sontag confía” (Butler, 2017, p. 103). En esta escisión entre la afección y la comprensión, en las tensiones entre las imágenes y las palabras, se ha negociado permanentemente la cuestión de la eficacia. Con unas conclusiones similares a las de Sontag, Rancièrre (2017) sospechaba del método de Didi-Huberman porque corroboraba que el “poder vital atribuido a las imágenes” no podía ser demostrado si no era mediante un “trabajo interminable de la escritura” (p. 368).

El pesimismo de Falconi con respecto al Siluetazo ya ponía de manifiesto algunos puntos de estos debates en torno a la eficacia de las imágenes fotográficas. Sin embargo, hay que resaltar un matiz pertinente, y es que resulta extraño que su argumento sobre las limitaciones de la fotografía se apoye en un ejemplo en el que el resultado visual no era una imagen fotográfica. Antes de preguntarnos por lo que Falconi entendía por eficacia, y más allá de sus eficacias como

icono de la ausencia o documento de una reclamación, habría que leer el Siluetazo como un *acontecimiento de lo sensible*, como una aglomeración de trazos en la que sobreviven los gestos que la posibilitaron, como el acto –“poco importa que sea ‘artístico’ o no” (Didi-Huberman, 2016, p. 102)– en el que gesto superviviente y gesta de resistencia se anudan.

Con todo, aquello en lo que Falconi hacía hincapié no deja de ser una obviedad. Es simplemente incuestionable que el uso de las siluetas, como el de las fotografías, no trajo de vuelta a las personas desaparecidas. Ninguna de estas estrategias logró que aparecieran con vida, las imágenes no recuperaron a los miles de personas forzosamente ausentadas. ¿Es eso lo que pide implícitamente a las imágenes? Si es así, Falconi le hace una petición acaso desmesurada, estira ese *pedirlas demasiado* al nivel de una exigencia imposible. En la respuesta que da a la lectura de Falconi, Longoni (2009) se preguntaba si es posible declarar el fracaso de estas prácticas “por su incapacidad de revertir –simbólicamente– las secuelas del horror del terrorismo de Estado”. Por el contrario, recordando a Benjamin, ella valoraba el riesgo que asumieron a la hora de “debilitar la prepotencia de lo dado” y reverberar en el presente para desordenar los sentidos de este (p. 34).

Esa potencia de reverbero, ese brillo incómodo o fulgor tembloroso, obliga a redefinir la localización de la eficacia. En su revisión de los escritos de Sigmund Freud sobre el duelo y la melancolía, pareciera como si Didi-Huberman (2020) retomara los problemas que motivaban la discusión entre Longoni y Falconi: “Uno no puede [*una imagen tampoco*] hacer volver a su madre muerta. Pero, eventualmente, uno sí puede rebelarse contra ciertos condicionantes del mundo que la ha matado” (p. 15).<sup>2</sup> En el uso de las imágenes que hicieron las Madres y los colectivos por los derechos humanos en la Argentina de los ochenta vislumbramos qué corresponde a la eficacia de las imágenes: “hacer arder nuestros deseos a partir de nuestras memorias, nuestras memorias en el hueco de nuestros deseos” (p. 16). Es innegable que, parafraseando a Rancière (2017), las siluetas que colmaban los muros de Plaza de Mayo y sus intermediaciones no se levantaron (p. 59). Tan innegable como que tampoco realizaron las exigencias políticas que las vehiculaban, de ahí que Falconi justificara su fracaso. Su eficacia, por el contrario, tiene que ver con lo que pudieron prender, con su valor de mecha que incendiara relaciones microscópicas entre el cuerpo y la política, el gesto y la historia, la memoria y la imaginación. Operaba entonces una eficacia velada que entrecruzaba tiempos e inflamaba el hilo invisible que los unía, quizá ese “hilo conductor entre los sueños de sus hijos y la ilusión renovada de un futuro justiciero” (Soriano, 1995, p. 5).

Y ese *hacer arder* los huecos raramente nos devuelve un relato sosegado del pasado o una consecuencia coherente con la proclamación política. Esta parece ser una de las intuiciones de Albertina Carri en *Los rubios* (2003). La película incluía una secuencia en la que la actriz que interpreta el papel de la directora, junto al equipo de rodaje, lee contrariada una carta en la que el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) recomienda hacer una serie de cambios sustanciales en el proyecto de la propia película que estamos viendo. Se da entonces un diálogo guiado por la confrontación entre la película que la institución quiere hacer sobre Roberto Carri y Ana María Caruso, dos personalidades intelectuales secuestradas en febrero de 1977, y la película que Albertina Carri, tercera hija de la pareja desaparecida, quiere hacer. Lejos del discurso que consagra a las víctimas del régimen o del testimonio que desempolva una verdad oculta, *Los rubios* propone una “concepción más compleja de lo que es la memoria, y elige un recorrido más complicado para llegar hasta ese punto cierto en el que alguien [...] puede tomar la palabra y decir ‘yo’” (Kohan, 2004, p. 25). Podríamos dar un paso adelante y

sugerir que la película de Carri pone de manifiesto que la memoria, como decía Gilles Deleuze (2007) a propósito de la emoción, *no dice 'yo'*. Lo que conectaría el Siluetazo con *Los rubios* es que, en ambos casos, parafraseando al filósofo, la memoria “no es del orden del yo sino del acontecimiento” (p. 172). En ambos la memoria funciona como un trazo impreciso, una línea sinuosa entre recuerdo y recuerdo, una voz que no sale de un yo sino de un eco socializado, una densidad que impregna y sobrecarga el espacio y el tiempo. Decía Alejandro Zambra en *Formas de volver a casa* (2011) que la memoria está hecha de fragmentos extraños, que lo que siempre recordamos no es tanto una melodía armoniosa como “más bien los ruidos de las imágenes” (p. 150-151). Los rubios parece estar organizada en torno a la voluntad de hacer sensible la gestión de ese ruido.

Al igual que las Madres y el común de manifestantes con las siluetas, la película de Carri acometía el proceso de subjetivación como un trabajo colectivo del duelo. Como la colectivización de una tarea. Tanto entre quienes se encontraban en la plaza pública en un caso como entre quienes conformaban un equipo cinematográfico en el otro, la pregunta por lo que somos no partía del ser como algo dado, sino como una tarea. “[...] el ser de lo que somos es, ante todo, herencia, lo queramos y lo sepamos o no”, decía Derrida (2012, pp. 67-68). Y si toda herencia convoca un hacer o implica una tarea, el hacer del Siluetazo, como el de *Los rubios*, fue un hacer de imágenes, entendiendo estas como umbrales en los que vibraba la relación fantasmal de los *nunca-todavía-muertos* con las *vidas-no-del-todo-vivas*. La herencia este caso, como afirmaba la intérprete de Carri en la cinta, era ardua: construir la vida desde imágenes insoportables. ¿Cómo hacer arder, por tanto, deseo y memoria con la herida de una “llaga sin cuerpo”, que dijera Chris Marker en *Sans soleil* (1983)? ¿No sería el Siluetazo una pregunta sobre cómo hacer una mecha con el contorno de una imagen insoportable?

Algunos de estos modos de hacer colectivo el duelo desde América Latina han sido agrupados por Sayak Valencia (2021) bajo lo que denomina *política postmortem*, que da nombre a determinados procesos comunitarios “para colectivizar una práctica opositiva al borrado de la memoria y los afectos que acompañan a la víctima después de muerta” (p. 40). En su trabajo, la política postmortem se arma como una estrategia transfeminista para resignificar la muerte y subjetivarla políticamente en tiempos de “masacre continuada”. Cuando Valencia enumera en su libro ejemplos de lo que sería una política postmortem se refiere en primer lugar al caso de las Madres de Plaza de Mayo en Argentina. Y las preguntas asaltan enseguida: ¿hasta qué punto y en qué medida están muertas las personas desaparecidas? ¿Qué materialidad damos a una política postmortem si *no hay* cuerpos muertos, si la colectivización del duelo no puede descansar en cuerpo alguno? ¿Cómo organizar una política postmortem no desde la evidencia palpable de lo muerto sino desde la búsqueda infinita de lo vivo o desde la angustia inmaterial de lo ausente, desde una “muerte siempre sucediéndose” (Ruiz Sosa, 2019, p. 42), desde un duelo hecho de sombras? Bien es cierto que la esperanza que vertebraba el Siluetazo de 1983, aquella demanda de “aparición con vida”, ha ido difuminándose con el paso del tiempo. Pero en torno a ese reclamo de vida se organizó una acción que no solo serviría de impulso a las eficacias de lo que sería una política postmortem. También se fundaba una poética que, con una dialéctica de las distancias, un aura desgarrada y un desplazamiento de las eficacias, agrietaba toda imagen dada con las esquirlas de una memoria en conflicto. Del epicentro de su fracaso político mismo, filtrándose por estas grietas de imagen insoportable, el Siluetazo sobreviviría en todos los futuros que quisieran convocar su mecha.

## 6 EPÍLOGO (A MODO DE CONCLUSIÓN)

*In media res* también fue una silueta. Un trazo perfilado en la pared. Narra Julio Cortázar (2015) en *Graffiti* el pequeño relato de dos personas de las que solo sabemos que protagonizan una historia de amor sin cuerpo. Si la pareja que silueteaba en la narración de Plinio guiaba sus impulsos con la inminencia de la ausencia, esa ausencia que sería constitutiva de las imágenes para Belting, la del cuento del escritor argentino guía los suyos con la promesa del encuentro que los haga presentes. Mientras tanto, lo que los une, como ocurriría tras la partida del amante de la joven de Corinto, es un trazo. La pareja no se conoce sino por los dibujos con los que se convocan en los muros de la ciudad, está unida por ese juego excitante, por el deseo de que volver al trazo –*graffiti* les parece “tan de crítico de arte”– suponga encontrarse una respuesta al dibujo primero. Con esta clandestinidad se comunican en una ciudad en la que “ya no se sabía demasiado de qué lado estaba verdaderamente el miedo”. Una vez más, el trazo angustiado venía a ensuciar los sentidos de unas paredes “perfectamente limpias”. El gesto que dejaba marcada la pared condensaba ese *ruido de imágenes* en un tiempo ritmado con ese “silencio que nadie se atrevía a quebrar” (pp. 424-427).

## 7 REFERENCIAS

Agamben, G. (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-Textos.

Archivo Prisma. (6 de junio de 2022). AV-5719 *Lo pasado pensado [Conferencia de prensa de Videla. Diciembre de 1979]* (fragmento) [Archivo de Video] <https://www.youtube.com/watch?v=ueFt60NGZoc>

Battiti, F. (2013). *El “Siluetazo” desde la mirada de Eduardo Gil*. En *El Siluetazo, desde la mirada de Eduardo Gil*, catálogo de exposición (Ciudad de México, 2013). Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz Editores.

Benjamin, W. (1987). *Dirección única*. Ediciones Alfaguara.

—(2012). El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea. En *Escritos políticos*. Abada.

—(2017). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En Pitarch, D. (ed.), *Escritos sobre cine*. Abada.

—(2007). *Libro de los Pasajes*. Akal.

—(2006). *Obras. Libro 1, volumen 2*. Abada.

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.

Buntinx, G. (2008). Desapariciones forzadas / Resurrecciones míticas. En Longoni, A. y Bruzzone, G (eds.), *El Siluetazo* (pp. 253-284). Adriana Hidalgo.

Butler, J. (2017). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós.

Cabello Padial, G. (2017). Entre historia del arte y práctica de las imágenes: aura y dolor de reminiscencias en Georges Didi-Huberman. En Lesmes, D., Cabello, G. y Massó, J., *Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento, Anthropos*, 246 (pp. 146-163).

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

Cortázar, J. (2015). Graffiti. En *Cuentos completos II*. Penguin Random House, pp. 424-427.

Deleuze, G. (2007). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Pre-Textos.

Derrida, J. (1998). *Adiós a Emmanuel Lévinas. Palabra de acogida*. Editorial Trotta.

—(2012). *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Editorial Trotta.

Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.

—(2020). *Desear desobedecer. Lo que nos levanta, 1*. Abada.

—(2020). Devolver una imagen. En Alloa, E. (ed.), *Pensar la imagen I* (pp. 221-244). Metales Pesados.

—(2008). El gesto fantasma. *Acto: Revista de Pensamiento artístico contemporáneo*, 4 (pp. 280-291).

—(2016). Hacer sensible. En VV.AA., *¿Qué es el pueblo?* Ediciones Casus-Belli.

—(2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós.

—(1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.

Escobar, T. (2021). *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Tinta Limón.

—(2015). *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Clave Intelectual.

Expósito, M. (2014). El arte no es suficiente. En Botey, M., Medina, C. (eds.), *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría* (pp. 47-62). Siglo XXI Editores.

—(8 de julio de 2009). *Representación de lo irrepresentable*. La Vanguardia.

Falconi, J. L. (2013). Dos dobles negativos. *Papel Máquina*, 8, año 4, pp. 171-187.

Grüner, E. (2021). *El sitio de la mirada: secretos de la imagen, silencios del arte*. 17grises editora.

—(2017). *Iconografías malditas, imágenes desencantadas: hacia una política “warburguiana” en la antropología del arte*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

—(2008). La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos. Violencia política y representación estética en el siglo de las desapariciones. En Longoni, A. y Bruzzone, G (eds.), *El Siluetazo* (pp. 285-308). Adriana Hidalgo.

Kohan, M. (2004). La apariencia celebrada. *Revista de cultura Punto de Vista*, año XXVII, 78, pp. 24-30.

Longoni, A. (2009). Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. *Revista de Artes Visuales ERRATA#*, 0, pp. 16-35.

—(2010) Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos. En Crenzel, E. (coord.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Biblios.

Longoni, A. y Bruzzone, G. (2008). *El Siluetazo*. Adriana Hidalgo.

Patruno, L. (2011). Estéticas del disenso. Desapariciones, exilios y políticas de la visibilidad. *Revista Letral*, 6, pp. 112-130.

Perret, C. (1992). *Walter Benjamin sans destin*. La Découverte.

Piglia, R. (2000). *Formas breves*. Anagrama.

Plinio Segundo, C. (1976). *Historia natural*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Rancière, J. (2019). *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. Fondo de Cultura Económica.

—(2010). *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones.

—(2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones.

—(2017). Images relues: la méthode de Georges Didi-Huberman. En Alloa, E. (ed.), *Penser l'image III. Comment lire les images?* Les presses du réel, pp. 351-368.

—(2016). ¿Quieren realmente vivir las imágenes? En Rodríguez Freire, R. (ed.), *Cuadernos de teoría y crítica #2. El giro visual de la cultura*. Cuadernos de teoría y crítica.

—(2005). *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

—(2017). Un levantamiento puede esconder otro. En Georges Didi-Huberman (coord.), *Insurrecciones*, catálogo de exposición (Barcelona, 2017). Museo Nacional d'Art de Catalunya/ Jeu de Paume, pp. 55-60.

Red Conceptualismos del Sur (coord.) (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de*

*los años ochenta en América Latina*, catálogo de exposición (Madrid, 2012). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Richard, N. (s. f.). *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*. <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-62/6-2-essays/e62-ensayo-lo-politico-en-el-arte-arte-politica-e-instituciones.html>

Ruiz Sosa, E. (2019). *Cuántos de los tuyos han muerto*. Candaya.

Schindel, E. (2016). *La desaparición a diario: sociedad, prensa y dictadura 1975-1978*. Editorial Universitaria Villa María.

Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Penguin Random House.

Soriano, O. (1995). Parir en Plaza de Mayo. En Asociación Madres de Plaza de Mayo, *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*. Página 12, Colección Documentos, pp. 5-7.

Soto Calderón, A. y Rancière, J. (2021). *El trabajo de las imágenes. Conversaciones con Andrea Soto Calderón*. Ediciones Casus-Belli.

Vindel, J. y Longoni, A. (2010). Fuera de categoría: la política del arte en los márgenes de su historia. *El río sin orillas*, 4, 300-318.

Zambra, A. (2011). *Formas de volver a casa*. Anagrama.

## NOTAS

---

1. Véase la recuperación de esta obra que se hizo para la primera retrospectiva de la artista en el Instituto Tomie Ohtake de São Paulo y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Miyada, P. y Maiolino, Anna Maria (2022), *Schhhiii... Anna Maria Maiolino*. Instituto Tomie Ohtake. Catálogo publicado en conjunto con la exhibición del mismo título, exhibida y presentada en el MALBA del 7 de octubre de 2022 al 20 de febrero de 2023.

2. La cursiva entre corchetes de la cita es un añadido nuestro.