

40 AÑOS DE DEMOCRACIA

20 años del Museo de Arte y Memoria

Catálogo razonado de la colección



museo
de arte
y memoria

Departamento
de Estudios
Históricos y Sociales

FACULTAD
DE ARTES



/ E
P C
Editorial
Papel
Cosido

40 años de democracia: 20 años del Museo de Arte y Memoria / Alejandra Burgos... [et al.]; Contribuciones de Laura Teresa Ponisio; Luciana Figuretti; Editado por Elena Sedán; Pilar Marchiano; Daniela Leoni; Fotografías de Matías Adhemar. - 1a ed compendiada. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes, 2025.

Libro digital, PDF
Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-2527-5

1. Catálogos. 2. Arte. I. Burgos, Alejandra II. Ponisio, Laura Teresa, colab. III. Figuretti, Luciana, colab. IV. Sedán, Elena, ed. V. Marchiano, Pilar, ed. VI. Leoni, Daniela, ed. VII. Adhemar, Matías, fot.

CDD 760

40 AÑOS DE DEMOCRACIA 20 años del Museo de Arte y Memoria

Editorial Papel Cosido

Facultad de Artes / Universidad Nacional de La Plata
Calle 8 Nro 1371 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar>
editorialpapelcosido@gmail.com

Catálogo razonado de la colección

Coordinación editorial y edición

Elena Sedán, Pilar Marchiano y Daniela Leoni

Compilado por el Museo de Arte y Memoria de la Comisión Provincial por la Memoria y el Departamento de Estudios Históricos y Sociales de la Facultad de Artes de la UNLP.

Textos de Alejandra Burgos, Celeste Del Bueno, Delfina Eskenazi, Catalina Featherston, Martina Méndez, Sofía Poggi, Agustín Poletti, Camila Ruiz Vega y Miranda Sánchez Panebianco.

Arte de tapa

Monumento (E.S.M.A I), 2009, Santiago Porter. Fotografía color

En el 2023, a 40 años de la recuperación de la democracia, el Museo de Arte de la Comisión Provincial por la Memoria (MAM-CPM) cumplió 20 años. Un segmento temporal que habla de un recorrido, un trayecto de experiencias artísticas que siguen tejiendo sentidos e historias. Una trama de memorias donde la constante es el ejercicio de pensar el pasado y el presente desde el arte. Hacer memoria del genocidio ocurrido durante la última dictadura cívico-militar dio lugar a la reflexión sobre la continuidad de los mecanismos de la violencia, la tortura y la vulneración de derechos en democracia.

Desde la creación del Museo, siempre concebimos el arte en su doble dimensión estética-sensorial y política. Lo hicimos con la convicción de que es una herramienta de acción y transformación política, no sólo para pensar lo que pasó, sino también para iluminar el presente, y para evitar la reproducción de las condiciones que hicieron y hacen posible las violaciones a los derechos humanos. Se trata de un arte que expresa las memorias y luchas del pueblo argentino por la paz, la igualdad y la justicia.

En este camino nos acompañaron colectivos culturales y artistas que captaron e interpretaron el pulso vital de las experiencias históricas, que repusieron las voces, las acciones y las imágenes de sus protagonistas. Y llegamos a estos 20 años con un amplio patrimonio de obras sobre memoria y derechos humanos que fueron donadas por sus autores.

Este catálogo es una oportuna selección del patrimonio del MAM, las obras aquí reseñadas dan cuenta de la multiplicidad de temas, temporalidades, disciplinas y artistas que conforman la colección de la CPM.

Asimismo, esta publicación, realizada en el marco de las prácticas preprofesionales coordinadas por las Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), representa una lectura precisa del acervo del Museo, una mirada no sólo académica y profesional, sino también generacional: qué sentidos construyen las nuevas generaciones de historiadores del arte sobre estas obras.

Estas producciones nos invitan a recorrer la memoria de estos 40 años. Se cruzan aquí objetos, hechos, luchas, deseos y protagonistas de la democracia: lo que fue, lo que hicimos, lo que deseamos que sea.

**Comisión Provincial por la Memoria
Museo de Arte y Memoria**

En el año 2023 se desarrolló la segunda edición de las Prácticas Preprofesionales *Escribir el Museo*, coordinadas por el Museo de Arte y Memoria de la Comisión Provincial por la Memoria (MAM-CPM) y el Departamento de Estudios Históricos y Sociales de la Facultad de Artes (FDA), de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Se convocaron a estudiantes avanzadxs y graduadxs recientes de la carrera Historia de las Artes para llevar a cabo la catalogación, el análisis y el estudio de una selección del patrimonio del MAM. Lxs practicantes seleccionadxs realizaron diferentes acciones, como el encuentro con las obras y sus diversas materialidades, la elaboración de fichas técnicas, el relevamiento de información y la realización de entrevistas a artistas y colectivos.

Escribir el Museo procura fomentar un primer acercamiento de historiadorxs del arte a la trastienda de las instituciones culturales con el fin de interiorizarse en las tareas cotidianas de lxs trabajadorxs de estos espacios y acortar la distancia que supone la formación de grado y la experiencia laboral. Asimismo, a través de la elaboración de reseñas, se proyecta profundizar la formación de profesionales en el ejercicio de la escritura crítica y contextualizada, así como la redacción accesible para públicos diversos.

Los dieciocho textos que conforman este catálogo nos invitan a detenernos en ciertas piezas de la colección del Museo de Arte y Memoria que, desde la

heterogeneidad de voces, prácticas y disciplinas que caracterizan al arte contemporáneo nacional, tematizan las complejas vicisitudes de construir una sociedad más justa y democrática. Así, las obras elegidas de Eduardo Longoni, Santiago Hafford, Jorge Caterbetti, Santiago Porter y Rosana Fuentes abordan las secuelas del genocidio efectuado por la última dictadura cívico-militar, la persistente defensa de los derechos humanos y los procesos judiciales en búsqueda por la Memoria, Verdad y Justicia. El archivo como recurso material y poético se hace presente en las producciones *Iluminando el expediente del atentado a la AMIA* (2014), de Leo Vaca y RES, y *Se rebelan, se revelan* (2020) del grupo Biopus. Por su parte, las diferentes luchas que habitan y se desarrollan en las calles se materializan en las impresiones del Taller Popular de Serigrafía, el dibujo de Mariano Esteban Sapia y los afiches de Juan Carlos Romero, Paula Senderowicz y Grupo de Arte Callejero (GAC). A su vez, figuras representativas de distintos movimientos y sucesos históricos se distinguen con nombre y apellido en las obras de Melisa Scarsella, Javier del Olmo y Ana Lucía Maldonado. Finalmente, la pregunta por las infancias vulnerables y olvidadas es protagonista en las piezas de Liliana Parra, Juan Carlos Distéfano y Mariana Chiesa.

De este modo, las palabras de Alejandra Burgos, Celeste Del Bueno, Delfina Eskenazi, Sofía Poggi, Catalina Featherston, Martina Méndez, Agustín Poletti,

Camila Ruiz Vega y Miranda Sánchez Panebianco esbozan historias del arte situadas en un recorrido que nos enseña tanto las ininterrumpidas luchas como las conquistas obtenidas en los últimos 40 años de democracia.

Esta publicación, entonces, reafirma nuestro compromiso con la democracia y los derechos humanos así como la voluntad de continuar construyendo una universidad pública, gratuita y de calidad. Es un acto de memoria y también de resistencia.

**Departamento de Estudios Históricos y Sociales
Facultad de Artes - UNLP**



FICHAS RAZONADAS

Longoni, Eduardo

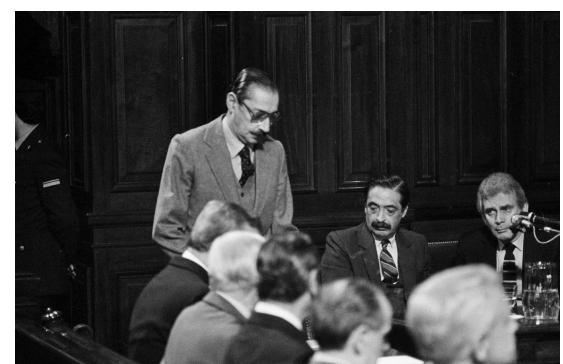
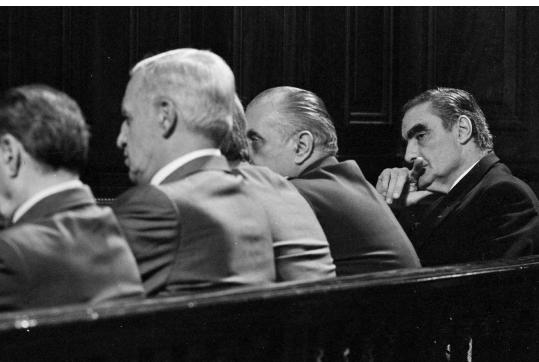
(Buenos Aires, Argentina, 1959)

El Juicio a las Juntas Militares, 1985

Fotografía (impresión)

6 fotografías de 40 x 60 cm

Donación del artista, 2023



Exposiciones

Un solo fotógrafo cubría cada día de juicio y se compartía a todos los medios.

Reproducciones

Reproducciones en periódicos de la época y actuales.

¿Qué imágenes construyen la democracia en la Argentina? Esta serie fotográfica realizada en el año 1985 por Eduardo Longoni con fines documentales ensaya una respuesta necesaria y urgente en la narrativa que festeja y a la vez problematiza estos cuarenta años de democracia. ¿Qué hechos dirimen su comienzo?, ¿qué impacto tienen en su desarrollo? Estas fotografías colmaron los diarios de la época y actualmente se replican en películas, documentales y plataformas de información en la web que representan el proceso judicial ordenado por el presidente Raúl Alfonsín. Durante el Juicio a las Juntas, el día en que los comandantes de las Fuerzas Armadas debían presenciar el alegato del fiscal Julio César Strassera, el fotógrafo utilizaba su trayectoria periodística para ponerle el cuerpo a la militancia política y hacerse un lugarcito en la historia. Hinchado de emoción, como si se pudiera ser consciente y sentir en cada centímetro de piel el tamaño y el peso de un hecho histórico, con un rollo blanco y negro y un teleobjetivo corto, congela en una imagen la entrada de los comandantes al estrado y la esperanza latente de que la palabra alcance para hacer justicia. Longoni toma esta fotografía antes de que los represores le den la espalda al público que presenciaba la audiencia y se sentaran frente a los magistrados que marcarían el ritmo y el desarrollo de la jornada.

¿Qué puede la fotografía? Esta pregunta contiene sentidos que explotan en un disparo. En este caso, podríamos arriesgar, se trata de la construcción de una

presencia que evidencia la ausencia y que, a su vez, en conjunto con el tiempo, encarnará la fuerza de un símbolo que se erige para hacer memoria: allí donde hubo silencio es necesario nombrar, volver a mirar. El desarrollo de un juicio, en un contexto todavía muy militarizado, funcionaba como un espacio fértil para reconfigurar conflictos y establecer responsabilidades: ¿qué implica socialmente fotografiar la presencia de los represores a la espera y escucha del alegato que pediría sus condenas? Si se trata de personas desaparecidas, ¿la fotografía testimonia o reclama por la ausencia de los cuerpos?, ¿prueba los hechos o construye la fuerza que mueve la lucha? En el caso del fotógrafo, ¿cuál puede ser la búsqueda de quien atrapa el tiempo entre sus dedos? Es el cuerpo, son las caras y los gestos de aquellas personas capturadas por Longoni con su cámara quienes prueban la existencia y el peso del conflicto social, político y económico latente. Pero sobre todo ofrece una respuesta al sufrimiento y al silencio de los años que anteceden al juicio como si, de ahí en más, se habilitase la creación de un relato que devuelva responsabilidades y que nos permita convivir con el recuerdo de aquellos años para construir la memoria social de lo que pasó.

En una entrevista telefónica personal Eduardo Longoni dice que aquellos instantes se sintieron como la materialización de la premisa que luego se transformaría en bandera de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo: Memoria, Verdad y Justicia.

Una imagen que construye con un gesto el momento en el que los crímenes pueden ser relatados, los secretos callados y la esperanza proyectada en las instituciones recuperadas. El fotógrafo es también creador de su tiempo y allí se encuentra, en ese comienzo de una democracia, condicionada por años de dictadura que se juega dentro de un recinto judicial y marca un punto de partida que retoma su pasado y promete un Nunca Más. Desde allí podemos contar hasta hoy cuarenta años. ¿Qué preguntas perviven en la imagen que nos trae hasta acá? ¿Cómo sobrevive ese conflicto en la actualidad? ¿Qué quiebres implicó la democracia y qué fórmulas repitió? Hasta el día de hoy, los sitios de memoria funcionan como prueba material para activar la memoria de aquellas personas que los habitaron y sobrevivieron. ¿Qué sucede en la actualidad con estas imágenes que todavía encarnan un espacio de conflicto esperanzador con la promesa de construir memoria, verdad y justicia? ¿Qué esperamos de la justicia? ¿Dónde quedó la memoria?

Delfina Eskenazi



Hafford, Santiago

(Comodoro Rivadavia, Argentina, 1974)

Juicio a Etchecolatz, 2006.

Fotografía a color

52 x 33 cm

Donación del artista, 2011

Exposiciones

«XIX Edición de la Muestra Anual de Fotoperiodismo Argentino ARGRA» (Palais de Glace, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2007).

Santiago Hafford nació en 1974 en la ciudad de Comodoro Rivadavia, Chubut, Argentina. Realizó talleres con los fotógrafos Eduardo Gil, Marcos López y Ataúlfo Pérez Aznar. En la actualidad, trabaja como reportero gráfico en el diario *La Nación* y colabora con distintos medios nacionales y del exterior. Sus fotografías fueron expuestas en distintos países de América y de Europa.

En el centro de la imagen podemos ver a la figura del represor y exdirector de investigaciones de la Policía Bonaerense, Miguel Etchecolatz, rodeado por la custodia penitenciaria. Fue retratado el 19 de septiembre de 2006, cuando lo condenaron a prisión perpetua por los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983) en nuestro país. El juicio fue realizado en el Salón Dorado de la Municipalidad de La Plata, que estaba colmado por militantes de derechos humanos pertenecientes a agrupaciones como H.I.J.O.S. y Madres de Plaza de Mayo.

Un día antes de que se dictara la sentencia, desapareció por segunda vez en la ciudad de La Plata el militante peronista Jorge Julio López. Hoy, casi veinte años después, continúa desaparecido. En la sentencia, había declarado y señalado a Etchecolatz como autor de diversos crímenes de lesa humanidad ejecutados en distintos centros clandestinos donde estuvo detenido: Cuatrismo, el Pozo de Arana, las comisarías Quinta y Octava de La Plata.

Por la cercanía que genera Hafford con los protagonistas de la imagen, pareciera como si se hubiera acercado al acusado para fotografiarlo, ya que la distancia entre el artista y el objetivo es muy corta, y el encuadre contrapicado genera una especie de pirámide que ubica al represor en el centro. Etchecolatz hace un gesto con sus manos, bien podría ser una especie de rezo, donde alza las palmas y sujet a una cruz plateada en su mano izquierda. A su lado, la pintura roja salpicada sobre el escudo antidisturbios, con el que lo protege el Servicio Penitenciario Bonaerense, es la marca del escrache de una parte del público que asistió al juicio. Esta fue una práctica política impulsada por militantes de H.I.J.O.S. y otros organismos de derechos humanos que, a partir de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, en la década de los noventa intervinieron el espacio público para denunciar la impunidad de los delitos cometidos en el marco de la represión sistemática. En la fotografía, al mantener los ojos cerrados, inmerso en el gesto religioso, Etchecolatz parece desconocer la situación que está ocurriendo a su alrededor.

Sofía Poggi

Referencias

Comisión Provincial por la Memoria. (s. f.). *Histórica condena a Etchecolatz por genocidio*. <https://www.comisionporlamemoria.org/historica-condena-a-etchecolatz-por-genocidio/>

Caterbetti, Jorge
(Avellaneda, Argentina, 1951)

Pilatos-Pelotas, 2001

Intervención sobre señalética. Cartel vinílico y tinta sobre cartón
70 x 50 cm
Donación del artista, 2017

Exposiciones

«Estado de derecho» (Galería Filo-Espacio de arte, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2022); Hall Auditorio Mauricio López (Universidad Nacional de San Luis, San Luis, Argentina, 2003); Núcleo cultural, Pabellón Argentina (Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina, 2003).

Reproducciones

Encrucijadas. Revista de la Universidad de Buenos Aires. (enero 2022). 2(15).

Jorge Caterbetti: artista ilustrador, «Identidad» [12 obras publicadas].



Con una corona de espinas sobre su cabeza, Jesús es apedreado y humillado ante una multitud, o de esta manera lo narra la Biblia. Poca es la fuerza que le queda para caminar, pero aun herido se dirige hacia uno de los que terminará de marcar su destino: Poncio Pilato, quien, ante el reclamo de un tumulto de gente, lo condena a la crucifixión.

Un Cristo ensangrentado mancha a Pilato, quien se lava sus manos y proclama: «Inocente soy de la sangre de este justo. Vosotros veréis». Así, en Mateo 27:24, se relata la forma a través de la cual el prefecto romano busca despojarse de cualquier tipo de culpa y da inicio a una frase de uso cotidiano. Ahora, *lavarse las manos* significa desentenderse de toda responsabilidad.

Tras perseguir, secuestrar, detener y atormentar a las víctimas a través de siniestros procedimientos, los torturadores de la última dictadura cívico-militar de la Argentina llevaron a cabo el mismo accionar que Pilato. Entre el año 1976 y hasta la recuperación de la democracia a finales de 1983, se elaboró un plan de tortura sin precedentes. Las Fuerzas Armadas ejecutaron la persecución y el exterminio de los ciudadanos, que efectuó la desaparición de 30.000 personas, junto con la apropiación forzada de hijos de secuestrados. En el denominado Juicio a las Juntas —que se llevó a cabo en el año 1985— se juzgó la responsabilidad de los integrantes de las tres primeras Juntas Militares. Cuando llegó el momento de su defensa,

los comandantes de las Fuerzas Armadas se excusaron de las sistemáticas violaciones a los derechos humanos sosteniendo que se había tratado de una guerra.

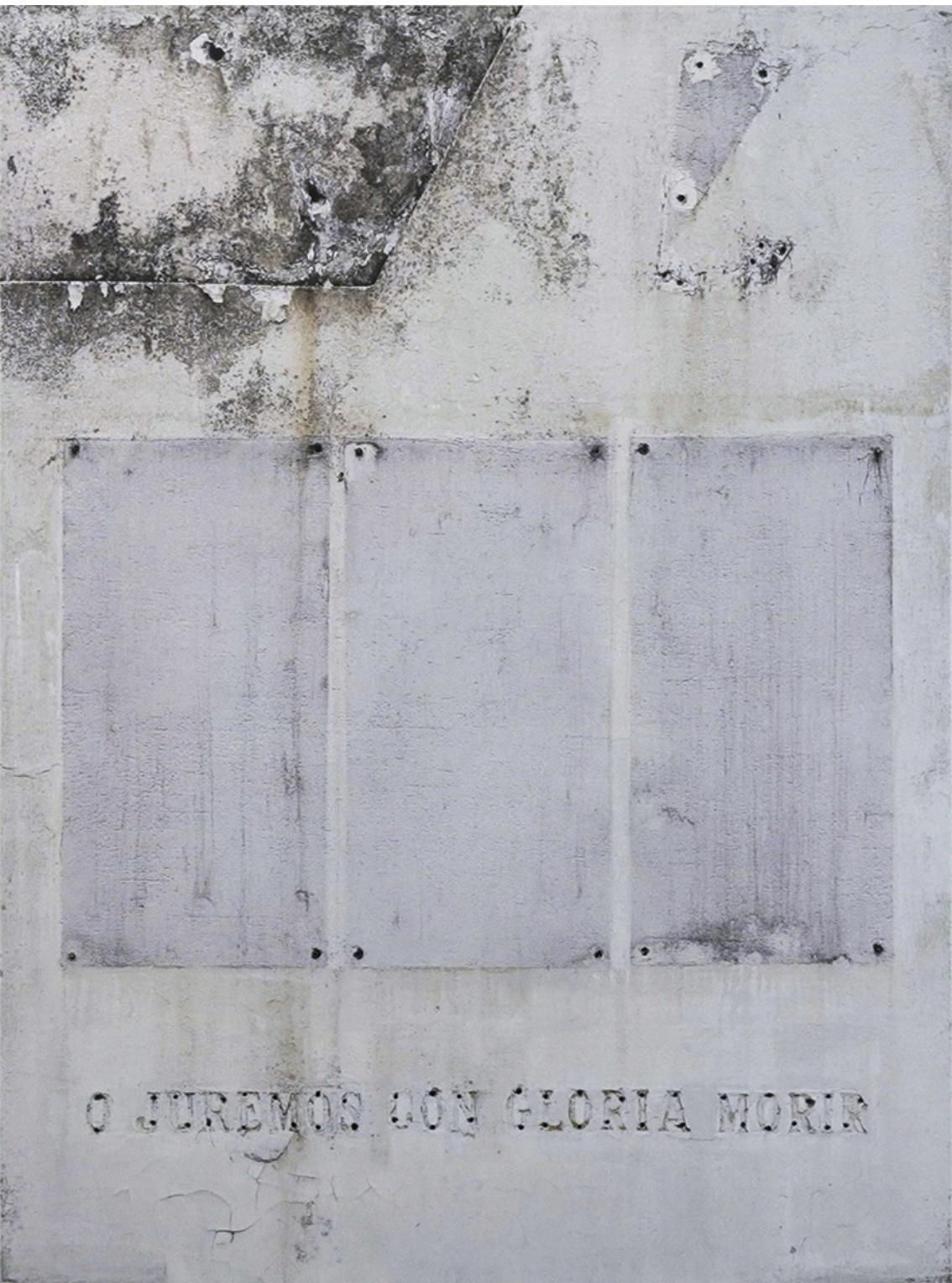
En *Pilatos-Pelotas*, Jorge Caterbetti retoma una señalética que ilustra la necesidad de lavarse las manos tras manipular sustancias tóxicas y la interviene con manchas de sangre en el centro de la imagen. El título ya lo indica: el artista ironiza la frase tomada de Poncio Pilato para denunciar los crímenes atroces cometidos tras el golpe de Estado. Sin embargo, estos rastros sangrientos representan esa huella que no se puede ocultar.

El conceptualismo de Caterbetti es característico en su producción, que enlaza una crítica social con la creación de instalaciones experimentales y multimediales. Docente, abogado y artista visual, en su obra busca denunciar las marcas de violencia latentes en la historia argentina. Aún en tiempos de democracia, se hacen presentes en diferentes aspectos de la sociedad, denotando así también la impunidad que corre por las calles y la falta de justicia en los tribunales.

Más allá de purificarse de todo pecado, los torturadores hicieron un daño irreparable, imposible de esconder, imposible de limpiar. En la desesperación de buscar tapar actos que llevaron a la muerte de miles de personas, la lavada de manos no terminó siendo eficaz.

En el año 1987, se conformó el Banco Nacional de Datos Genéticos con la finalidad de ayudar a las Abuelas de Plaza de Mayo a recuperar a sus nietos y poder realizar análisis de muestras genéticas necesarias para el esclarecimiento de delitos de lesa humanidad en la Argentina. Gracias a este proceso se identificaron hasta el momento 139 nietos y nietas.

Agustín Poletti



Porter, Santiago

(Buenos Aires, Argentina, 1971)

Monumento (E.S.M.A I), 2009

Fotografía color

70 x 55 cm

Donación del artista, 2010

Exposiciones

Individuales

«Los monumentos» (Museo de Arte y Memoria, La Plata, Argentina, 2010); 2011 «Bruma» (Zavaleta Lab Arte Contemporáneo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2011); «La observación detenida» (Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba, Argentina, 2012); «Bruma» (Paris Photo LA, Los Ángeles, Estados Unidos, 2015); «Bruma» (Ekho Gallery, Santiago de Chile, Chile, 2017); «Bruma» (Galería Rolf, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2017); «Donde nunca haya estado» (Galería Rolf, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2022).

Colectivas

«La obsolescencia del monumento» (Fondo Nacional de las Artes, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2010); «Uso y función» (Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2023).

Reproducciones

- Hakim, P. (2010). *La obsolescencia del monumento* [Catálogo de exposición]. Fondo Nacional de las Artes.
- Museo de Arte y Memoria. (2010). *Santiago Porter: Los monumentos* [Catálogo de exposición]. Museo de Arte y Memoria.
- Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa. (2012). *La observación detenida* [Catálogo de exposición]. Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa.
- Porter, S. (2017). *Bruma*. Ediciones Larivière.
- Porter, S. (2023). *Los días nublados*. Asunción Casa Editora.
- Rolf Art. (2017). *Bruma* [Catálogo de exposición]. Rolf Art.
- Zavaleta Lab Arte Contemporáneo. (2011). *Bruma* [Catálogo de exposición]. Zavaleta Lab Arte Contemporáneo.

Monumento (E.S.M.A I) (2009) es una fotografía del artista argentino Santiago Porter. Esta obra forma parte de la segunda etapa de su proyecto *Bruma* (2007-2016), en la que se enfocó en capturar imágenes de diversos lugares, monumentos y estructuras durante el período comprendido entre 2008 y 2011. Porter (s. f.) destaca que en esta instancia de su trabajo reflexiona acerca de cómo muchos monumentos, originalmente erigidos para conmemorar eventos específicos, con el tiempo se vuelven obsoletos y al ser fotografiados tienen la capacidad de evocar sus propias historias.

Motivado por exponer los relatos que se esconden detrás de ellos, se detuvo en un monumento edificado en una de las esquinas del predio de la Ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) —sitio que funcionó como el centro clandestino de detención, tortura y exterminio más grande del territorio argentino durante la última dictadura cívico-militar, instalada en el poder mediante el golpe de Estado producido el 24 de marzo de 1976— para homenajear a los caídos en la Guerra de Malvinas.

Cuando el 24 de marzo de 2004 el Estado nacional ordenó el desalojo de las Fuerzas Armadas del predio de la ESMA y la creación del Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos, los militares retiraron del lugar todo aquello

que tuviera un valor simbólico y material. La fotografía *Monumento (E.S.M.A I)* denota la ausencia de las tres piezas rectangulares que fueron parte de ese arrebato. Estas contenían las inscripciones de los nombres de los soldados formados en la ESMA y por debajo de ellas había sido ubicada la frase del himno nacional «O juremos con gloria morir». A pesar de que los nombres parecen diluirse, la memoria de la Guerra de Malvinas no puede ser borrada por completo en esta acción, permanece en el gesto de registrar la presencia, los restos.

Los rastros en la pared de las siluetas veladas de las placas y las letras, junto con la profundidad de los orificios ubicados con violenta precisión, marcan una desaparición profunda y dolorosa. Al mismo tiempo, develan decisiones éticas y políticas. En este lugar ya no podemos ver ningún vestigio de esta obra porque fue ocultada por un cartel que se incorporó como un rasgo más de la vida urbana.

Así, el artista, insistente en su empeño por reconstruir un relato que encierra su propia existencia, deja en una imagen huellas de un pasado que advierte capas de la historia que se superponen y nos hace saber que «nada ni nadie desaparece por completo, nada ni nadie puede devenir en ausencia total» (Porter, 2023, s. p.).

Celeste Del Bueno

Referencias

- Porter, S. (s. f.). *Bruma* (segunda parte).
<http://santiagoporter.com/textos>
- Porter, S. (2023). *Los días nublados*. Asunción Casa Editora.

Fuertes, Rosana

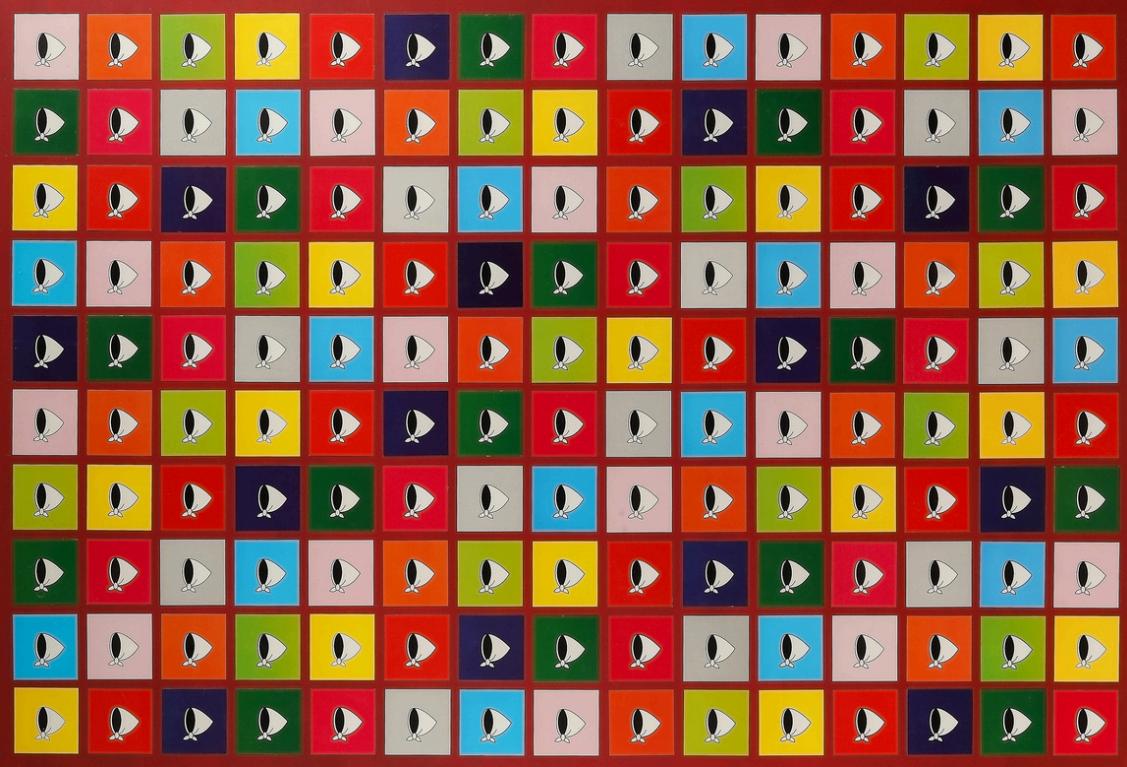
(Mar del Plata, Argentina, 1962)

Fracción de 30.000, 1996-continúa

Impresión en offset sobre cartón, instalación

Módulos de 7 x 7 cm, medidas variables

Donación de la artista, 2022

**Exposiciones**

«Individuel et Collectif» (Grand Bains Douches, Marsella, Francia, 2004); «Con Ojos de Futuro. Sueños Compartidos» (Mercado Central, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2011); «Artistas x la 21-Barracas» (Casa de la Cultura, Villa 21, Barracas, Argentina, 2013); «Malvinas, Anhelos y Recuerdos» (Museo de Arte y Memoria, La Plata, Argentina, 2022-2023); «Malvinas y Nosotros» (Centro Municipal de Arte, Avellaneda, Argentina, abril 2023).

Fotografía de obra: Matías Adhemar

Como en un constante devenir de memoria, *Fracción de 30.000* es una producción que la artista Rosana Fuertes (Mar del Plata, 1962) está trabajando de forma continua desde 1996. En ese entonces, a casi veinte años del inicio de las rondas de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y a más de una década desde el retorno a la democracia, la artista retoma el símbolo del pañuelo blanco que las mujeres portan en sus cabezas para reclamar la aparición de sus hijxs, víctimas del terrorismo de Estado.

En los años noventa se respiran aires renovadores que hacen vibrar las visualidades de una sociedad que vive bajo un gobierno de corte neoliberal elegido democráticamente, cuya vocación por privatizar los bienes públicos moviliza la desmesura del consumo material. Esa voluntad de expansión económica se acompaña, por otra parte, de políticas presidenciales que intentan acallar las memorias todavía resonantes de la última dictadura cívico-militar. Así, se otorgan en 1989 y 1990 una serie de indultos a genocidas y cómplices del terror. Ante las medidas estatales que amenazan con propagar el olvido, e invocando la constancia de Madres y Abuelas, Fuertes comienza a pintar manualmente pequeños módulos en los que se plasma pulcramente la silueta de un pañuelo blanco sobre colores planos. El objeto-símbolo que se replica hasta llegar al número de desaparecidxs, que la artista ya había introducido en una de sus series más

conocidas, *Pasión de multitudes* (1992-continúa), tiene las reminiscencias del arte pop presentes en ciertas producciones en la Buenos Aires de los años noventa, agrupadas bajo el término de arte *light* por el crítico Jorge López Anaya (1992), o incluso como arte *guarango* como señalaría el crítico francés Pierre Restany (1995).

Sin embargo, esta obra se aleja de la liviandad que dicha terminología sugiere, y sin banalizar su carga política, hace énfasis en la repetición del pañuelo como procedimiento para retomar la insistencia de quienes todavía buscan a sus seres queridxs. Los colores vívidos del mosaico se tornan refugio de las miles de tragedias íntimas y denunciadas en la dimensión pública. Lo que comienza como un trabajo manual, migra hacia técnicas de impresión que permiten una mayor reproductibilidad: desde la serigrafía llegó hasta el offset, con el que se realizaron las piezas albergadas en el Museo de Arte y Memoria. Este desplazamiento técnico potencia así una mayor facilidad para igualar la cantidad de módulos con el de desaparecidxs. Así, prevalece además la denuncia que señala visualmente que fueron treinta mil, aunque lo que estemos observando sea una fracción de la dimensión total de la tragedia.

La repetición de piezas diminutas, frecuente en la producción de Fuertes, aporta un carácter adaptable a la instalación en su desarrollo espacial, lo que ha

permitido montajes en lugares tan disímiles como el Mercado Central de Buenos Aires, donde esta obra se mostró por primera vez en el país, y el Centro Municipal de Arte en Avellaneda, el sitio que la recibió más recientemente. En ese sentido, la flexibilidad de lo pequeño y de lo fraccionario como parte de un todo alojan ese aire de resistencia que logra colarse por entre las capas del olvido, tapiadas por los discursos descreídos del horror dictatorial. La implicancia del gesto manual de la artista reverbera en la gesta histórica de Madres y Abuelas: lo personal también es colectivo. Cada reclamo potencia otros similares a la vez que renueva su propia fuerza. En la época de las privatizaciones y de la liviandad que desprende el consumismo, Rosana Fuertes se vuelca sobre la persistencia para ejercer la resistencia y generar impresiones como recordatorio de que el entramado social continúa incompleto, y la deuda del encuentro sigue vigente.

Camila Ruiz Vega

Referencias

- Lopez Anaya, J. (1 de agosto de 1992). El absurdo y la ficción en una notable muestra. *La Nación*. <https://iccaa.mfah.org/s/es/item/768308#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-586%2C147%2C3032%2C1697>
- Restany, P. (1995). Arte Guarango para la Argentina de Menem. *Lápiz*, 13(116), 50-55. <https://iccaa.mfah.org/s/es/item/769571#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-397%2C547%2C3032%2C1697>



Leo Vaca

(La Plata, Argentina, 1973)

RES

(Córdoba, Argentina, 1957)

Iluminando el expediente del atentado a la AMIA, 2014

Fotografía digital de toma directa, impresión Inkjet sobre papel Hahnemuleh PhotoRag Baryta de 320 grs
80 x 100 cm

Proceso de adquisición en curso, 2023

Exposiciones

«IV Premio ArtexArte» (Galería Arte x Arte, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2015); «Objeto Histórico, 40 años de democracia» (Museo de Arte y Memoria, La Plata, Argentina, 2023).

Reproducciones

Arte x Arte Fundación Alfonso y Luz Castillo (2015). *IV Premio Bienal Arte x Arte* [Catálogo de exposición]. Arte x arte Editorial.

Un destello se mueve entre estantes de metal. En ellos duermen más de setecientas carpetas coloreadas por el tiempo. Entre esos muros de papel, un lente se abre: uno, dos, tres... permanece así por ochenta y cinco segundos y se cierra. Aquel fulgor fue capturado como suspendido en el aire, alumbrando suave pero poderosamente todo lo que lo rodeaba. Ese es el deseo y el pedido de los artistas Leo Vaca (1973, La Plata) y RES (1957, Córdoba): llevar luz a una causa oscura que aguarda verdad y justicia.

El lunes 18 de julio de 1994 a las 9:53 horas de la mañana una bomba estalló sobre el edificio de la Asociación de Mutuales Israelitas Argentinas (AMIA). Completamente destruida, la construcción ubicada en la calle Pasteur N.º 633, en pleno barrio Once de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, se rodeó enseguida de personas, ambulancias, bomberos y periodistas. La voladura dejó un saldo inmediato de 85 fallecidos y más de 300 heridos, al que luego se sumaría el enorme costo emocional de los procesos judiciales y el peso de la impunidad por venir.

En el año 2014, 20 años después del atentado, la Agencia Nacional de Noticias Jurídicas Infojus decidió acompañar el recuerdo de este paso del tiempo y le encargó a Leo Vaca, uno de sus fotógrafos y editores, la realización de un trabajo de reflexión visual. Dentro del campo de la imagen documental, el artista se ha enfocado sobre todo en las causas sociales relacionadas

con la construcción de memoria argentina. En vista de su afinidad con RES en este aspecto y al considerar la relación entre tiempo, historia y representación sobre la que indaga su obra (Rolf, s. f.), Vaca le propuso llevar a cabo este proyecto de manera conjunta.

Durante dos meses desarrollaron una investigación que comprendió visitas a instituciones, conversaciones con trabajadores, entrevistas a víctimas y familiares de víctimas del atentado, así como trazar vínculos con las imágenes que otros artistas colegas habían realizado sobre el tema. Siguieron pistas, dudas e intuiciones; abrieron puertas y se encontraron con distintos obstáculos: quisieron fotografiar los explosivos pero no pudieron encontrarlos, tuvieron la intención de calcular el peso específico de los cuerpos de la causa, pero estaban diseminados por toda la ciudad. En ese camino de calles sin salida produjeron *Las huellas de la AMIA* (2014), un conjunto de catorce fotografías en las que se enredan y condensan diferentes temporalidades: por un lado, las horas de trabajo de archivo, de entrevistas, de visitas y traslados; y por otro, la conjugación entre los tiempos propios de las imágenes y documentos que ubicaron frente al lente y el momento en que lo hicieron.

A esta serie pertenece la fotografía *Iluminando el expediente del atentado a la AMIA*, para cuya toma los artistas ingresaron custodiados a un depósito de la Unidad Fiscal de Investigación donde se hallaba un

fragmento del expediente 1.156 que en el año 2014 ya contaba con más de setecientos cuerpos. Rodeados de carpetas que aguardan la resolución de la causa, Vaca y RES decidieron esperar un segundo por cada víctima fallecida aquel julio de 1994. Durante ochenta y cinco segundos el obturador de la cámara se mantuvo abierto mientras una luz se movía deseosa entre la oscuridad del archivo. Podríamos pensar, en este sentido, que en la imagen resultante se encuentra una huella de la intención de claridad y del paso del tiempo.

«Hemos tratado de reinterpretar las imágenes valiéndonos del claroscuro, una forma de estar a veinte años del atentado» (Vaca & RES, 2014), expresaron los artistas al momento de la publicación del proyecto. Parece inevitable pensar en la vigencia de sus palabras al ver esta fotografía hoy: la disputa entre luces y sombras como forma de estar también a los veintinueve años del atentado a la AMIA. El abandono, el secreto y la impunidad que caracterizaron este tiempo profundizan las heridas latentes de una sociedad que reclama memoria, verdad y justicia.

En el 2015 Vaca y RES presentaron *Iluminando el expediente del atentado a la AMIA* al IV Premio de la Galería Arte x Arte, donde fue reconocida con el primer puesto y con la publicación en la tapa de su catálogo. En dicha exposición la fotografía se separó de la serie de origen y pasó a funcionar como obra bajo el relato de la galería. Hoy forma parte de la colección del

del Museo de Arte y Memoria y está puesta en diálogo con otras producciones para revisar, construir y proyectar los sentidos profundos de la democracia en la Argentina. Después de cuarenta años seguimos imaginando lo que deseamos que sea y, en esa práctica, nos concierne la pregunta sobre todas aquellas causas que aún aguardan ser iluminadas.

Catalina Featherston

Referencias

- Rolf. (s. f.). RES, Bio & Statement. <https://rolfart.com.ar/artists/res/>
Vaca, L. y RES. (2014). Las huellas de la AMIA. *Infojus Noticias*. Agencia Nacional de Noticias Jurídicas. <http://amia.infojusnoticias.gov.ar/>

BIOPUS

Dirección: Biopus. Emiliano Causa

Producción: Biopus. Emiliano Causa, Matías Romero Costa

Idea original: Emiliano Causa, Matías Jauregui Lorda, Daniel Loaiza

Escenografía y montaje de equipo técnico: Daniel Bedoian

Edición de contenidos y animación: Matías Jauregui Lorda

Programación software, mapping y algoritmos de animación: Daniel Loaiza

Sonido: Matías Romero Costas

Se rebelan, se revelan, 2020

Instalación interactiva -Mapping

Sala: 400 cm x 410 cm x 370 cm de altura

Objeto fichero: 46 cm de ancho x 118 cm de altura x 68 cm de profundidad

Obra subsidiada por el concurso Ensayar Museos 2019 de Fundación Williams, adquisición del Museo de Arte y Memoria en 2020



Exposiciones

Exuesta permanentemente en el Museo de Arte y Memoria (La Plata, Argentina) desde marzo de 2021.

«Memoria y archivo no deben confundirse. El archivo es una condición para la memoria, un soporte de la memoria, pero en ningún caso su expresión, ni menos aún su sinónimo.»

Maximiliano Tello (2018)

En una sala oscura, un archivero encadenado casi por completo, permanece de pie enfrentando al tiempo. El primer cajón, el único libre de ataduras, deja ver el sonido de sus latidos llamando a su apertura a todo aquel que tenga la voluntad de involucrarse. Como un líquido que se desparrama sobre una superficie, la luz latente se despliega por encima del archivero y por las paredes. Revela recortes de diarios, periódicos, informes de inteligencia y fotografías que dan cuenta de una vigilancia sobre cuerpos que se agrupan y se movilizan para reclamar. Las imágenes empiezan a tomar control del espacio al mismo tiempo que un conjunto de voces nos sitúan en paisajes sonoros distintos pero conocidos: una madre pidiendo por la aparición de su hijo, un dirigente sindical reclamando basta de hambre y miseria, un periodista relatando una marcha de protesta social.

¿Qué se revela a través de la asociación de palabras y documentos fotográficos que aparecen en la pared como si los iluminara una linterna? La rebeldía, en tanto pulsión de lucha, se anuda y despierta los sentidos de un archivo que espera ser activado por algún dispositivo

que lo salve de descansar entre motas de polvo.

Se rebelan, se revelan es una experiencia inmersiva a partir de archivos de la ex Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA), un organismo del Estado dedicado a recabar información sobre actos sociales y religiosos, militancias públicas y personales, charlas, actos, movilizaciones, huelgas, planes de lucha, movimientos sociales, actos eleccionarios, etcétera. A partir de una suerte de mapa que hurga entre lo público y lo privado para convertir cada historia en un legajo, este organismo tejió una red de seguimiento y espionaje utilizada para el control social y la persecución en cada gobierno dictatorial y también en democracia.

Los documentos utilizados en la obra dan cuenta de la amplitud temporal de las prácticas de inteligencia al mismo tiempo que señalan denominadores comunes sobre quiénes y qué tipo de actividades eran vigiladas. Un primer segmento recupera registros de inteligencia sobre las Madres de Plaza de Mayo durante la última dictadura cívico-militar con la mira puesta en el adjetivo «madres de subversivos». Un segundo momento recupera acciones sindicales de los trabajadores de los frigoríficos Swift y Armour de Berisso durante la década de 1960, particularmente a raíz de una asamblea realizada en 1962 en el centro cívico de la ciudad. El tercer segmento utiliza documentos relacionados con las movilizaciones de

organizaciones villeras, cuyo legajo se extiende desde 1959 hasta 1982, que denunciaron el accionar policial, los problemas de vivienda y el malestar social general. En un cuarto momento se registran las históricas peregrinaciones de San Cayetano en 1981; la Marcha del Hambre organizada por la Diócesis de Quilmes en agosto y la marcha contra la dictadura militar en noviembre que, bajo el lema de Paz, Pan y Trabajo, llegó hasta la iglesia de San Cayetano en el barrio de Liniers. Por último, la obra recupera registros de la Marcha Federal Contra el Neoliberalismo, realizada en 1994 en oposición a las políticas del gobierno de Carlos Menem.

A partir de estos momentos que marcan el pulso de la experiencia, se puede advertir que en plena democracia, docentes, estudiantes, partidos políticos, sindicatos y otros grupos sociales fueron investigados por el organismo de inteligencia. Pero *Se rebelan, se revelan* no se resuelve en una disposición de imágenes proyectadas, sino que modifica el sentido que las engendra.

La DIPPBA fue disuelta el 30 de abril de 1998 y, a partir de la sanción de la ley provincial 12642 en el año 2000, la Comisión Provincial por la Memoria (CPM) se hizo cargo del archivo de la institución y comenzó a trabajar en su desclasificación, apertura al público y resignificación. No sólo es el fondo documental, las piezas materiales, recortes, imágenes y legajos aquellos que manifiestan el contexto y la función que cumplían en

una época determinada, sino también la forma en la que se asociaban y clasificaban estos documentos. La Comisión es un organismo estatal que revierte, interroga, recupera y repone aquellos sentidos, palabras y formas que sostenían (y sostienen) determinados mecanismos de poder hasta la actualidad.

Es en esta línea que la CPM se propuso convocar al grupo Biopus para que construyera una producción artística que vincule y exponga una parte de aquel inmenso fondo documental. El proyecto se pensó desde un inicio como interactivo, considerando las investigaciones de este grupo de artistas sobre la relación entre obra y público, y las experiencias inmersivas que han marcado su trayectoria. Atravesando los desafíos que les impuso un archivo mudo y de abundante registro escrito, produjeron una obra que articula sus documentos visuales con el *mapping* y con sonidos extraídos de recortes televisivos que le ponen voz a los acontecimientos y añaden otra capa de sentido a la totalidad que configura la instalación.

El archivero de metal, cuya luz latente espera que alguien se decida a abrirlo, pone resistencia con su pesadez y dureza a quien lo haga. La decisión implica una fuerza y la permanencia, una incomodidad. Este gesto de voluntad es el que permite que los registros de la DIPPBA se reelaboren en un espacio entre el pasado y

el presente como práctica de memoria. La sola existencia del archivo resulta insuficiente en este proceso sin las instancias de apertura y puesta en diálogo de sus documentos; son estas las que posibilitan transformar las impresiones y relatos del pasado en instancias que habilitan el ejercicio de la memoria. ¿Cómo construir, entonces, un sentido que derrote la mirada que castiga?

De la misma manera que el archivero de metal espera ser abierto, el archivo se encuentra siempre a la espera de la construcción de un dispositivo que lo albergue, lo exponga y lo transforme. En *Se rebelan, se revelan*, esa espera lo transformó en obra y reveló otra imagen posible: la revuelta como un gen que propicia y protege la construcción democrática. Los documentos provenientes de la Dirección de Inteligencia le dan cuerpo a una producción artística pensada para un museo que depende de una institución específicamente creada para resguardar los valores de la democracia. Esta situación implica una selección previa del corpus documental total, la elección de la materialidad de la experiencia y el lugar desde el cual se vincula con el resto de las obras y con los espectadores que habitan el museo. Todas estas decisiones se entrelazan con la misión de la CPM y dan lugar a pensar una respuesta a aquella primera pregunta: el sentido se construye en relación con el contexto, aquello que funcionaba como material y prueba de castigo en una institución, hoy es como pulsión de lucha y manifestación democrática por

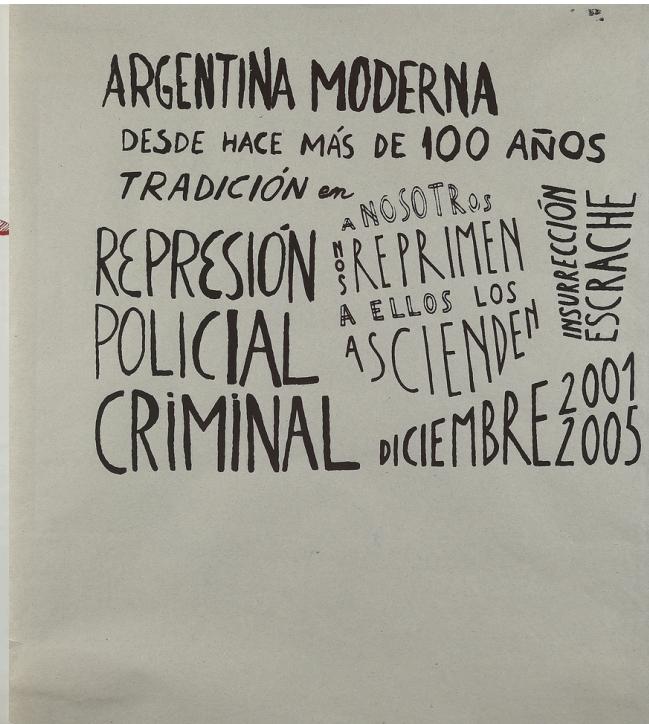
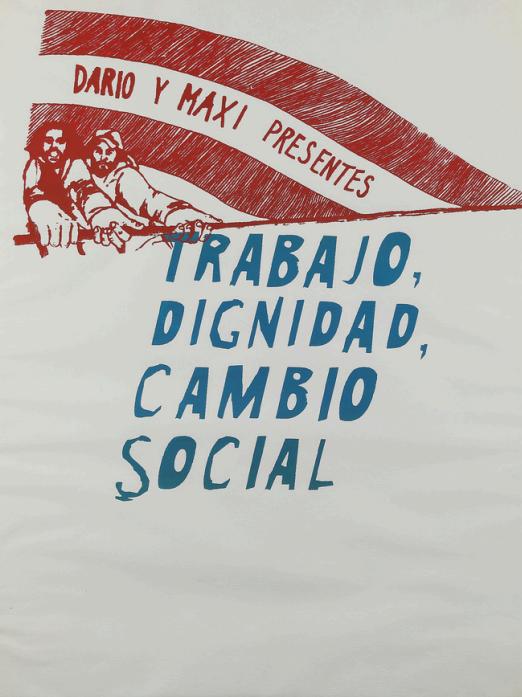
otras, y esto será posible siempre y cuando existan consensos sociales y legales que resguarden la manifestación pública y el acceso a la información.

Pensar el archivo como un corpus organizado y quieto es quitarle fuerza y posibilidad de acción en el presente. Ensayar la respuesta a la pregunta ¿cómo se muestra un archivo? implica autorizar formas otras de pensar la historia e interpretar el diálogo que susurra el tiempo. En este caso, la instalación ideada por el grupo Biopus habilita un nuevo camino para volver sobre los documentos que se revelan con la fuerza del cuerpo que abre el fichero. Un gesto en el presente activa las deudas del pasado, ¿les hacemos un lugar?

Catalina Featherston y Delfina Eskenazi

Referencias

Tello, A. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. La Cebra.



Fotografía de obra: Matías Adhemar

Taller Popular de Serigrafía

(Buenos Aires, Argentina, 2002-2007)

Darío y Maxi - Trabajo, dignidad, cambio social, 26 de julio de 2002, 2002

Argentinos a las calles, diciembre 2002, 2002

Argentina moderna, 17 de diciembre de 2005, Escrache a Sergio Weber, 2005

Ellos viven en nuestra lucha, 20 de diciembre de 2002, 2002

Serigrafía

40 x 30 cm (c/u)

Donación de Karina Granieri y Carolina Katz, en nombre de los ex integrantes del colectivo, 2023

Exposiciones

«Imaginaciones políticas, un puente entre 2002 y 2022» (Imprenta Elcano 4015, Chacarita, Argentina, 2022); «19 y 20» (Centro Cultural Conti, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2021); «La Protesta» (Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2014); «El futuro ya no es lo que era: imaginarios de futuro en Argentina 1910-2010» (Fundación Osde, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2009); «Paredón» (Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, Argentina, 2007); «After All: footnotes on geopolitics, market and amnesia» (2.º Bienal Internacional de Moscú, Moscú, Rusia, 2007); «Adquisiciones, donaciones y comodatos» (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2006); «Figures du monde» (Le19, Centre d'Art Contemporain, Montbéliard, Francia, 2006); «Cómo vivir juntos» (27.º Bienal de San Pablo, San Pablo, Brasil, 2006).

Reproducciones

Faillace, M. y Alonso, R. (Eds.). (2010). *Relatos de resistencia y cambio: artistas de la Argentina: 20 de agosto al 31 de octubre de 2010*. Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto.

Moscow Biennale Art Foundation. (2007). *2.º Moscow biennale of contemporary art. Footnotes on geopolitics, market and amnesia*. Moscow Biennale Art Foundation.

Corría el mes de diciembre de 2001 y las calles argentinas se llenaban de miles de personas enojadas, agotadas y asustadas por la incertidumbre que deparaba el destino del país. El motivo: una gran crisis económica, política y social que venía gestándose desde finales del siglo XX. En una de las reuniones asamblearias del barrio porteño de San Telmo, los vecinos buscaban transformar el mundo a través del arte (Giunta, 2012), dando inicio al Taller Popular de Serigrafía (TPS). Este colectivo se dedicó durante cinco años (2002-2007) a apoyar los reclamos, por medio de textos e imágenes, de más de cincuenta diferentes agrupaciones piqueteras, sindicales, estudiantiles y organizaciones defensoras de los derechos humanos.

Desde el comienzo, quisieron sacar el taller a la calle, hacerlo público. Para ello, primero dieron clases de arte y oficios en esquinas o plazas del vecindario. Poco a poco, el compromiso con la lucha derivó en la realización de impresiones en los lugares donde se llevaban a cabo las protestas o actos populares; especialmente en fechas conmemorativas, como el 24 de marzo, el 1.º de mayo, el 26 de junio o el 20 de diciembre. Sus integrantes instalaban sus shablones y estampaban papeles y prendas de vestir que los propios manifestantes acercaban a sus puestos.

En su mayoría, los diseños incluyen textos e imágenes. Siguiendo la estética de los medios gráficos, como el afiche o el cartel, constan de algunas pocas palabras clave y símbolos que el espectador casual debe rastrear para comprender.

A su vez, varían en tipografías y composiciones, dando cuenta de un hacer en conjunto, horizontal, autogestivo. La dimensión colaborativa se condensa en el procedimiento, en el intercambio entre quienes proveen el soporte y quienes imprimen sobre él, volviéndose un acto de vinculación y unión. Tampoco se distinguen autorías ni fechas de realización. Si bien el contexto de producción tiene para este grupo una gran importancia, estos factores permiten que los diseños puedan ser reutilizados para otras causas, apropiados por otras masas. De esta manera, se explican los mensajes generales de algunos de sus ejemplares, como *Argentinos a las calles, diciembre 2002*, que muestra una gran concentración de personas frente al Congreso de la Nación Argentina junto a las cifras 19 y 20, correspondientes a los días en los que se llevaron a cabo las movilizaciones populares y la violenta represión en diciembre de 2001.

Argentina moderna, 17 de diciembre 2005, Escrache a Sergio Weber, presenta un compendio de consignas que resignifican la tradición nacional desde la perspectiva de la crisis de representación política, denunciando las prácticas de represión de las fuerzas del Estado. Aunque no esté explicitado en la imagen, en el título se menciona que el motivo de su realización es el escrache al comisario Ernesto Sergio Weber, responsable de los homicidios de Carlos «Petete» Almirón, Diego Lamagna y Gastón Riva (Basso, 2019) en la masacre de Plaza de Mayo.

Asimismo, parte de las composiciones recuperan los nombres de las víctimas. Por un lado, *Darío y Maxi - Trabajo, dignidad, cambio social, 26 de julio 2002* fue impreso durante la jornada realizada en Puente Pueyrredón para conmemorar las muertes de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán. Por otro lado, *Ellos viven en nuestra lucha, 20 de diciembre 2002* enlista, siguiendo la forma del mapa argentino, los nombres y apellidos de las 35 personas asesinadas a fines del año 2001.

Los diseños del TPS claman por la memoria, la verdad y la justicia, fundamentalmente en lo que concierne a los responsables estatales de la muerte de civiles. Siguiendo a la historiadora del arte Andrea Giunta (2012), ello los convierte en verdaderosivismos artísticos, acciones colectivas que no pueden encasillarse en categorías concretas, dado que incluyen tanto la performance como la serigrafía y las diferentes técnicas de impresión. Resulta innegable su poder como herramientas de resistencia y recuerdo. Su capacidad de *hacer cuerpo* la denuncia no sólo desde el acto de socialización, sino al llevarla sobre el pecho, la espalda o en las manos; son mensajes que aún hoy circulan por las calles y por espacios de difusión artística que, como el Museo de Arte y Memoria, los mantienen vigentes y vivos.

Martina Méndez

Referencias

- Basso, M. F. (2019). *Volver a entrar saltando: Memoria y arte en la segunda generación de argentinos exiliados en México*. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Universidad Nacional de General Sarmiento; Universidad Nacional de Misiones. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.779/p_m.779.pdf
- Giunta, A. (2012). Activism. En A. Dumbazde y S. Hudson, *Contemporary Art: 1989 to the Present* (pp. 1-11). Wiley-Blackwell.
- Taller Popular de Serigrafía. (4 de noviembre de 2007). *El TPS* (texto escrito en 2004). <https://tallerpopulardeserigrafia.blogspot.com/2008/11/textos-sobre-el-tps.html>

Sapia, Mariano Esteban

(Buenos Aires, Argentina, 1964)

Vereda, 2015

Grafito sobre papel

65,5 x 82,7 cm (con marco); 80 x 60 cm (sin marco)

Donación del artista, 2016



Nacido en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Mariano Esteban Sapia (1964) ingresó por primera vez como aprendiz en un taller de pintura cuando apenas tenía quince años. Hijo de artistas (madre escultora y padre dibujante y grabador), la relación con el arte y la ciudad fue siempre parte de su vida; y aunque nunca incursionó en las artes de su madre, y poco en las de su padre, desde chico ya deseaba ser pintor.*

Actualmente sus obras se encuentran en el Museo del Tigre, Museo Sívori, Fundación Telefónica Argentina, Fundación Aerolíneas Argentinas, Fundación Osde, Secretaría de Deportes de Buenos Aires, Museo Metropolitano de Nueva York (Estados Unidos), MoMa, Museo Rally de Punta del Este, Casa de la Américas en La Habana, entre otros.

A veces tumultuosas y otras desiertas, sórdidas, apabullantes y liberadoras, las veredas de la «infinita Buenos Aires», como la llama Sapia,* son la pasarela diaria de esos personajes que dibuja con la distancia de aquel que sólo observa. Y, sin embargo, al detenernos sobre el punto de vista de Vereda, parece que la ciudad también lo absorbe; hace sus trazos desde el lugar de quien también habita lo que mira.

En general, las zonas urbanas y sus habitantes han sido un tema frecuente en su producción. Si bien no tiene la intención de figurar a modo de denuncia,* la obra nos permite entrever la desigualdad que se teje

entre los distintos personajes que transitan la Ciudad de Buenos Aires, cada uno a su manera, con sus necesidades y deseos. Vereda fue recibida por el Museo de Arte y Memoria como una donación del artista, y previo a ello no estuvo en exhibición. Tras varios años, decidió llevar su dibujo al óleo e hizo otros dos cuadros inspirados en esta pieza inicial que aún se encuentran en proceso.

Con la ciudad como un escenario sin tiempo determinado, un aire onírico sobrevuela entre la muchedumbre en este rincón de Buenos Aires invocado por Sapia. Allí convergen anacronismos signados tanto por el paisaje arquitectónico como por sus habitantes en apariencia despojados de cualquier rasgo de emoción. La línea rápida del dibujo busca representar la premura de la marcha que guía los caminos de tantos rostros anónimos.

Podría sugerirse una interpretación mágico-realista de la obra Vereda de Sapia por la identificación de tiempos —y tal vez espacios— divergentes, caracterizados por la convivencia de personajes sin manifiesta relación; y sin embargo lo que todos ellos tienen en común es que los congrega la misma ciudad. No obstante, la atribución de este movimiento literario a la obra, a decir del artista «es una expresión de dependencia cultural; es el modo en que los europeos han decidido llamarnos»,* por lo que no considera que su producción pueda ser clasificada así.

Lo que atrae la mirada del observador es el área de la imagen fuertemente diferenciada por una clave tonal baja que contrasta con el resto de la escena. Se dibuja allí un recorrido visual sugerido que trabaja la diferenciación social. Se distingue una mujer sentada sobre el suelo dentro del acampe, luego, otra figura femenina que se sienta sobre lo que parece una caja de madera y se eleva hacia una mujer más robusta, cuya postura, vestir y alhajas sugieren un mejor pasar económico. Ninguna de ellas se mira entre sí, pero tampoco lo hacen los demás sujetos representados; los lugares hacia dónde se dirigen todas esas miradas no son accesibles al espectador.

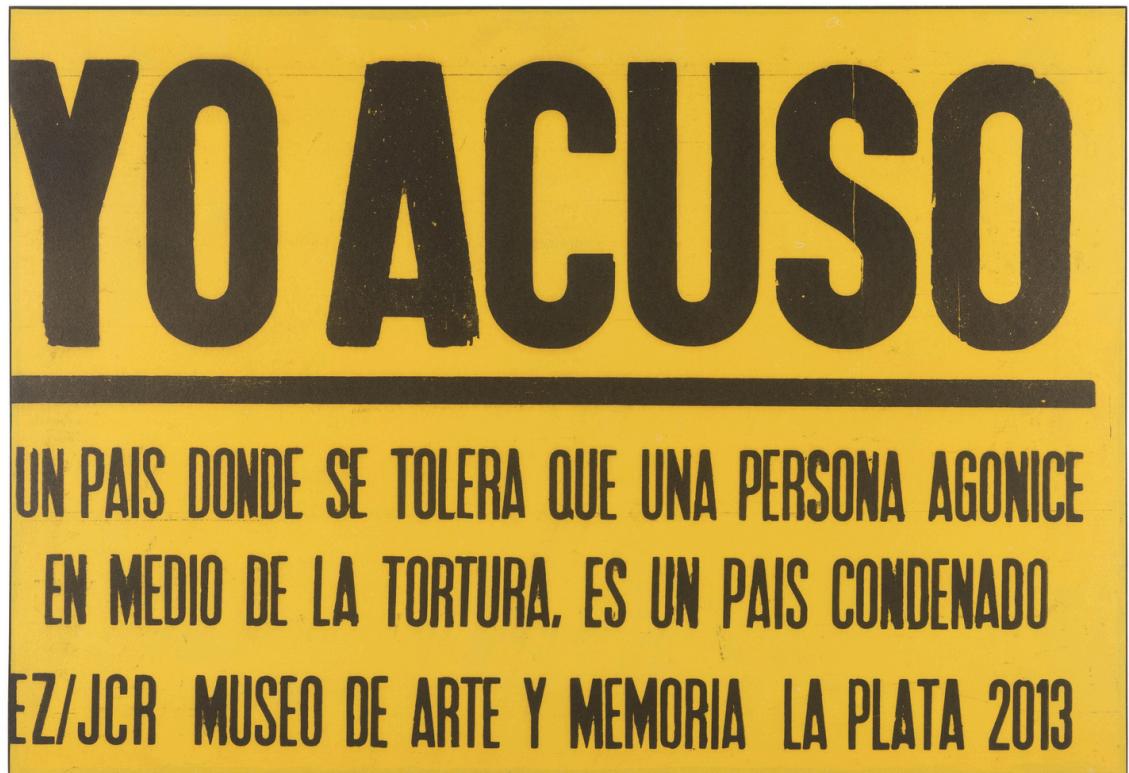
La sensación de desconexión entre las múltiples realidades que allí conviven se vuelve indiferencia cuando nos detenemos en las relaciones de desigualdad representadas, que también se encuentran a diario en nuestra sociedad, y cuyo espacio de coexistencia es el ámbito de lo público. Sapia, sin pretenderlo, promueve a través de su obra un lugar para interrogarnos acerca de las jerarquías sociales que todavía hoy nos configuran. La reunión de tantos elementos y personajes de la vida urbana dentro de una sola imagen, hacen que esta se torne extraña, pero a su vez, familiar. Se presenta, entonces, como la posibilidad de reflexionar sobre aquello que, directa o indirectamente, nos atraviesa día a día.

Dentro de un contexto latinoamericano, Sapia sitúa su mirada en el cotidiano urbano que le impulsa a producir. Encuentra en los más mundanos paisajes citadinos el toque de hilaridad que, sumado a la infaltable cuota de imaginación y la influencia de la academia, hacen de la línea que separa lo aparentemente real de lo que se nos presenta como fantástico, una nebulosa indiscernible.

Alejandra Burgos

Notas

* Comunicación personal con Mariano Esteban Sapia, 30 de septiembre de 2023.



Romero, Juan Carlos

(Avellaneda, Argentina, 1931 - 2017)

Yo acuso, 2013

Intervención urbana en la fachada del MAM y alrededores, actualmente afiche, empapelado en un bastidor de madera

70 x 50 cm

Donación del artista, 2013

Exposiciones

Intervención de la fachada del Museo de Arte y Memoria en el marco de la exposición «Itinerarios» (Museo de Arte y Memoria, La Plata, Argentina, 2013).

Como un estudio médico que requiere una muestra para construir un diagnóstico, en este fragmento reside la temperatura de la calle. Rectangular y quieta en la actualidad, esta pieza nos invita a *hacer memoria* para recuperar un hecho público cuando en 2013, con 30 años de democracia, Juan Carlos Romero empapela la fachada del Museo de Arte y Memoria con este afiche que formó parte de la muestra «Itinerarios».

Diez años después, nos encontramos frente a frente con este *souvenir* que sobrevivió a la obra, un afiche que supo invocar la calle para socializar el objetivo principal de una institución e interrogar la responsabilidad del ciudadano. Romero es hijo de su trayectoria pública, sus vínculos con otros artistas y la forma en la que eligió producir aquellos intercambios. En su producción artística el espacio público siempre está presente. El formato, la materialidad y el montaje construyen un diálogo: como una plegaria que invoca al dormido y activa al despierto. En este caso, recontextualiza una frase de Emile Zolá, profesada como un alegato público e impresa luego en la primera plana de un diario francés en 1898, como manifiesto artístico y poético que cambiaría el lugar del artista en la sociedad y su andar político. Elige un recorte de aquella proclama y con ello convierte su práctica artística en acción política e intervención en la calle, motorizado principalmente por la Comisión Provincial por la Memoria (CPM) y su papel en la defensa de los valores de la vida democrática. La obra en particular no

sólo remite al uso y función de la institución, sino también al rol social del arte, al lugar que ocupa la producción artística en su espacio-tiempo. La elección de la frase no deja a nadie fuera de la responsabilidad de devenir ciudadano, *yo acuso* casi como una máxima que advierte que la verdadera condena es hacer silencio. Nombrar es, aquí, un procedimiento artístico que repone, resiste y reclama el trabajo que implica la memoria; esa también es la misión de la CPM.

Desde el presente recordamos 40 años de democracia, 24 años de trabajo de la Comisión en materia de derechos humanos y políticas de memoria; y diez años de la intervención urbana realizada por el artista Juan Carlos Romero con los afiches de *Yo Acuso*. Podemos reponer toda esta información tomando como punto de partida el fin de la madeja: un afiche que hoy se empapela sobre un bastidor de madera para seguir habitando las paredes de un museo como indicio de una acción. Es pertinente, entonces, construir preguntas que propongan nuevas reflexiones a modo de activación de este recuerdo material. En un mundo atravesado por una pandemia, inteligencia artificial y aparatos mecánicos y digitales; en un momento que convoca a una existencia escindida entre la imagen y la experiencia, donde miramos y nos miran, donde la acusación es la primera plana de las redes sociales y el formato jurídico atraviesa todos los espacios de socialización y construcción política, en una sociedad

polarizada, ¿qué reflexión puede activar este afiche que denuncia en presente?

Yo acuso: un país donde se tolera que una persona agonice en medio de la tortura, es un país condenado. El tiempo de la enunciación es presente, el dispositivo un afiche, la gráfica callejera, que remite a papeles pegados sobre paredes ya escritas. Acusar es una forma de denunciar una acción por fuera de los límites socialmente establecidos e implorar responsabilidad o, al menos, ensayar una respuesta que no le haga lugar al silencio. En 40 años de democracia, todavía se tortura en las cárceles y lugares de encierro, se niegan los derechos humanos, se repiten procedimientos similares a los ejecutados por militares. Todavía hay muertes de las que es responsable el Estado. En un momento político complejo, difícil e inestable, ¿cómo se involucra el arte? ¿O también quiere fugarse a la fantasía sin cuerpo? Yo Acuso, un país que no hace memoria está condenado a repetir su historia.

Delfina Eskenazi

Senderowicz, Paula
(Buenos Aires, Argentina, 1973)

Libertad para decidir, 2018

Afiche
48 x 66 cm
Donación de la artista, 2023



Exposiciones

«Archivos gráficos y afectos políticos de las luchas por el aborto legal en el Cono Sur» (Centro Cultural Paco Urondo, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2018); «Objeto Histórico. 40 años de democracia» (Museo de Arte y Memoria, La Plata, Argentina, 2023).

Marea verde que agita el paisaje urbano. Cada afiche de *Libertad para decidir* (2018), de Paula Senderowicz (1973, Buenos Aires), se torna una partícula visual de las movilizaciones que en el año 2018 irrumpieron las calles de las principales ciudades de la Argentina en el marco de las discusiones parlamentarias del proyecto de ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE). Quienes adhirieron a la campaña nacional por el aborto legal, seguro y gratuito canalizaron sus ecos a través de intervenciones en el espacio público, inundándolo de color verde: lo portaron en sus cuerpos y lo plasmaron en los muros, e hicieron despliegue de las manifestaciones visuales que aportan sostén y fuerza a la lucha colectivizada.

A partir de una convocatoria hecha por la agrupación de artistas Nosotras Proponemos (NP), Senderowicz encauza en este afiche las demandas vociferadas en las calles a favor de la despenalización del aborto. Articula el multitudinario reclamo con su inclinación por las visualidades poderosamente dinámicas de los cuerpos de agua naturales, recurrente en sus producciones. En *Libertad para decidir*, la mancha acuarelada se alza en forma de un oleaje compuesto de pañuelos verdes, conjunto que resalta sobre un plano blanco y que se acompaña de la consigna «Libertad para decidir. Derecho al aborto seguro legal y gratuito». La marea elevándose en curva para juntar fuerza nos retrotrae entre otras cosas a *La Gran ola de Kanagawa* (1830), el grabado del japonés Katsushika Hokusai que ha tenido

amplia circulación en el mundo occidental desde fines del siglo XIX. Aparentemente, el poder de la naturaleza ha convocado el interés de ambos artistas como expresión de la energía que moviliza a la humanidad, pero en la acuarela de Senderowicz es la misma sociedad la que se levanta para remover ciertos mandatos patriarcales: son las pibas las que mantienen el flujo que trae el cambio, afirmándose en sus convicciones.

Alejándose del término ola, Judith Butler propone hablar de marea para condensar de mejor manera el carácter dinámico del activismo feminista, es decir, sin periodizaciones predeterminadas ni considerándola un movimiento histórico en sentido lineal (Butler en Presman, 2020). Porque es el vaivén lo que prevalece, que huye de lo efímero al concretarse en cada convocatoria por la libertad de decisión. Bajo esa línea de acción resultaría limitante, por lo demás, adjetivar sólo como política a esta producción. O añadir, por el contrario, el término arte a una acción que germina desde un posicionamiento político. Para bordear esa dicotomía podemos situar su lectura desde el «activismo artístico», como propone Ana Longoni (2010), y así habilitar un enlace más orgánico entre arte y política. Hay un mutuo aliento entre el movimiento para conquistar un derecho y la activación de estrategias visuales que opera en igualdad de condiciones en el devenir de *Libertad para decidir*.

La naturaleza del afiche dispara hacia lo múltiple, y en cuanto se despliega sobre el paisaje urbano dialoga con otras formas de acción, como las marchas, las congregaciones y las vigilias frente al Congreso Nacional y sus alrededores. Como contrapunto, la producción aquí tratada no se percibe de igual manera que *Maremagnum las pibas* (2018), otra obra similar de la artista que se exhibió en el Centro Cultural Kirchner durante 2020, propuesta desde el inicio como una pieza única a ser desplegada en un espacio más alineado con las formas tradicionales de exposición artística. En ese sentido, es precisamente el formato afiche lo que encauza de manera más cabal un activismo artístico que vincula la coyuntura del debate sobre la IVE, la elaboración visual del posicionamiento a favor y su reverberación masiva en las calles, donde también se ejerce la vida democrática. También, al replegarse hacia un espacio institucional, como sucede en la muestra «Objeto Histórico. 40 años de Democracia, Libertad para decidir» se activa como dispositivo documental de la fuerza de la marea verde volcada sobre el escenario público, en tanto gesto plástico y político de un acontecimiento histórico reciente.

Camila Ruiza Vega

Referencias

Longoni, A. (2010). Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. *Aletheia*, 1(1). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/69047>

Presman, C. (2020). Pañuelazos por el aborto legal, seguro y gratuito. Estética y política: análisis del activismo feminista en la Argentina durante 2018. *Con X*, (6), e033. <https://doi.org/10.24215/24690333e033>



Fotografía de obra: Matías Adhemar

GAC, Grupo de Arte Callejero
(Buenos Aires, Argentina, 1997)

Andrea Viera, 2005
Afiche impreso
93 x 63,5 cm

Serie Blancos móviles, 2004-2006
Registro fotográfico de la acción performática
70 x 53,5 cm

Donación del GAC, 2017

Exposiciones

«Creatividad colectiva» (Museo Fridericianum, Kassel, Alemania, 2005); Festejos del Bicentenario (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2010); «Liquidación x Cierre» (Parque de la Memoria, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2017); «Artivism» (Bienal de Venecia, Venecia, Italia, 2019); «HIJXS poéticas de la memoria» (Biblioteca Nacional, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina 2021); «2001, Memoria del caos» (Casa Nacional del Bicentenario, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2021); «Giro gráfico» (Museo Reina Sofía, Madrid, España, 2022).

Reproducciones:

Grupo de Arte Callejero (GAC). (2009). Pensamiento, prácticas, acciones. Tinta Limón Ediciones.
Mattison, S. (2020). Atención! Murderer next door [cortometraje documental].

Desde 1983 vivimos en democracia e intentamos con ello construir un sistema que requiere de la constante participación colectiva. Las dictaduras cívico-militares del siglo XX violaron de manera sistemática los derechos humanos e incluso, en complicidad con el poder económico y judicial, avalaron políticas sociales y económicas que pusieron en riesgo y dejaron vulnerables a toda la ciudadanía. El retorno a la democracia motivó la gestación de nuevas estrategias de resistencia ante una acometida neoliberal. Con la intensificación de la organización colectiva como respuesta a los conflictos socioeconómicos experimentados, fueron apareciendo otras formas de hacer arte ocupando las calles.

En 1997, con la necesidad de habilitar un espacio donde lo artístico y lo político participen de un mismo mecanismo de producción, estudiantes de Bellas Artes fundaron el Grupo de Arte Callejero (GAC), integrado actualmente por Lorena Bossi, Carolina Golder, Mariana Corral, Vanesa Bossi y Fernanda Carrizo. En 1998 comenzaron a contribuir con los escraches llevados adelante por la agrupación H.I.J.O.S.

El proyecto *Blancos Móviles* surge en 2004 en oposición a una idea estática de la práctica de escrache con la cual venía trabajando el equipo, que por aquel entonces —nos cuenta el grupo en su libro *GAC. Pensamientos, prácticas y acciones* (2009)— ya no surtía el mismo efecto. Años más tarde se publica

Blancos Móviles (2006), que recoge todas las acciones llevadas a cabo en el marco del proyecto desarrolladas por distintos grupos en espacios públicos de diferentes provincias y países. Así, cada colectivo participante tomó la imagen como dispositivo para abordar una problemática propia. Según la identidad de cada grupo, varió su participación en los procesos de trabajo y el contexto en que tuvieron lugar sus múltiples luchas.

La obra puede pensarse en dos claves, según las palabras de sus productores, «permite conectar la lucha contra la impunidad de la dictadura, y a la vez actualizarla con las luchas de hoy, lo que nos está pasando hoy. Somos blanco del discurso de la inseguridad, y a la vez nos quedamos en blanco...» (Grupo de Arte Callejero, 2009, p.11).

En la fotografía donada al museo se vislumbra la producción *in situ*. Se trata de una intervención en la comisaría 1 de Florencio Varela a tres años del asesinato de Andrea Viera a manos de la policía bonaerense. El GAC propone un espacio para comunicar visualmente, que escapa del circuito tradicional de exhibición. Para ello, toma como eje la apropiación de lugares públicos y convoca a interactuar con otros. Centrados en la memoria viva, creadora y en movimiento, generan prácticas políticas a través del encuentro (Grupo de Arte Callejero, 2009). El afiche emula al típico dispositivo utilizado para practicar tiro, un entrenamiento habitual en las fuerzas policiales.

Tanto en el afiche como en la fotografía se observa la silueta femenina irrumpida por un blanco de tiro que lleva el nombre de Andrea Viera y una leyenda debajo: «El 10 de mayo de 2002 fue detenida por averiguación de antecedentes. Luego de ser brutalmente golpeada y torturada por varios policías de la comisaría 1ra. de F. Varela falleció el 22/05/02 en el hospital de mi pueblo».

En esta oportunidad, el GAC hace uso de sus afiches para denunciar un caso de abuso de las fuerzas de seguridad y la violencia institucional imperante. Estas siluetas, emplazadas en el entramado de la urbanidad, surgen para recordar quiénes siguen bajo la lupa como *Blancos móviles*. Sostiene el grupo: «Lo que las siluetas transmiten es también un momento de vacilación. ¿A quién le cabe el blanco cuando buena parte de la ciudadanía exige orden a gritos? ¿Quién pone el nombre a la ejecución?» (Grupo de Arte Callejero, 2009, p. 258). Este intento de mantener viva la democracia no puede permitirse caer en los juegos del sálvese quien pueda, por lo que la participación colectiva es indispensable para un accionar efectivo del GAC a la hora de pensar sus producciones.

Miranda Sánchez Panebianco

Referencias

Grupo de Arte Callejero (GAC). (2009). *Pensamiento, prácticas, acciones*. Tinta Limón Ediciones.

Grupo de Arte Callejero (GAC). (2006). *BLANCOS MÓVILES. PUBLICACIÓN – 2006*. [cuadernillo autoeditado].

Scarsella, Melisa

(Lanús, argentina 1982)

Ni una menos. Diana Sacayán 1.º movilización Ni Una Menos
(2015)

Fotografía a color

Medidas: 43,5 x 33,5 cm

Procedencia (año de adquisición del Museo): Donación de la artista, 2019



Melisa Scarsella nació el 12 de junio de 1982 en la ciudad de Lanús, provincia de Buenos Aires, Argentina. Se formó en fotografía en el Instituto de Arte Fotográfico y Técnicas Audiovisuales (IMDAFTA) y se perfeccionó con artistas como Eduardo Gil, Marcos López y Adriana Lestido, entre otrxs.

En esta imagen se distingue a una persona de espaldas al Congreso de la Nación Argentina, iluminado de color violeta como referencia a la lucha de los colectivos feministas en nuestro país. Lleva atado al cuello un pañuelo verde, que simboliza el reclamo por el derecho al aborto libre, seguro y gratuito, hoy en día derecho adquirido. También sostiene un cartel impreso nombrando una de las tantas consignas presentes en la movilización convocada por distintas organizaciones feministas para el 3 de junio de 2015. A partir de allí se reconoce como #NiUnaMenos y es llevada a cabo todos los años en esa misma fecha como efeméride en nuestro país:

La dimensión de la convocatoria se sentía ya desde las redes. Antes de la marcha, el hashtag había sido replicado 185.000 veces. Pero nunca se sabe cuánto puede esa sensación expresar solo «el pequeño círculo alrededor» de los cronistas. Según nos íbamos acercando, fuimos construyendo una certeza mayor. No era nuestro pequeño círculo (Revista Anfibio, 2015).

Distintos colectivos feministas salieron a las calles de todo el país para reclamar justicia frente a la violencia machista, ya que «[...] “ni una menos” es la manera de

sentenciar que es inaceptable seguir contando mujeres asesinadas por el hecho de ser mujeres o cuerpos disidentes y para señalar cuál es el objeto de esa violencia» (Ni Una Menos, 2017).

Es a partir tanto del título de la obra como del plano usado por Scarsella, que logramos identificar quien sostiene el letrero. Se trata de Diana Sacayán: primera travesti en recibir su DNI con la inscripción del género femenino, activista y referente de los derechos humanos con un alcance nacional e internacional, líder del colectivo trans y una de las principales impulsoras de lo que fue la promoción (hoy en día ley) por el cupo laboral trans en nuestro país que establece:

El Sector Público de la Provincia de Buenos Aires debe ocupar, en una proporción no inferior al uno por ciento (1%) de la totalidad de su personal, a personas travestis, transexuales y transgénero que reúnan las condiciones de idoneidad para el cargo y establecer reservas de puestos de trabajo a ser exclusivamente ocupados por ellas, con el fin de promover la igualdad real de oportunidades en el empleo público (Ley 14783).

Diana Sacayán fue asesinada el 11 de octubre de 2015 por Gabriel David Marino, quien fue condenado por el delito de homicidio calificado por odio a la identidad de género y por haber mediado violencia de género (Secretaría de Cultura de la Nación, 2020).

Sofía Poggi

Referencias

Secretaría de Cultura de la Nación (30 de diciembre de 2020). *Diana Sacayán, símbolo de la lucha contra la transfobia.* <https://www.cultura.gob.ar/diana-sacayan-activista-travesti-matanzera-que-promovio-el-cupo-trans-9949/>

Ni Una Menos. (3 de junio de 2017). *Carta orgánica.* <https://niunamenos.org.ar/quienes-somos/carta-organica/>

Ley 14783 de 2015. 19 de octubre de 2015. <https://normas.gba.gob.ar/ar-b/ley/2015/14783/2606>

Revista Anfibio. (3 de junio de 2015). *Nada será igual* <https://www.revistaanfibio.com/nada-sera-igual/>

Del Olmo, Javier
(Buenos Aires, Argentina, 1972)

Marita Verón, 2012

Dibujo con máquina de escribir sobre papel enmarcado en madera clara

48 x 33 cm

Donación del artista, 2023

Fotografía de obra: Matías Adhemar

Exposiciones

«Jornadas de acción gráfica y pensamiento colectivo. Imaginaciones políticas, un puente entre 2002 y 2022» (Imprenta Elcano 4015, Chacarita, Argentina, 2022).

Javier del Olmo

La trágica historia de María de los Ángeles Verón comenzó el 3 de abril de 2002, cuando tenía 23 años. Según cuentan los testigos, una mañana salió a hacerse estudios médicos en San Miguel de Tucumán y, en una esquina cerca de su casa, fue capturada y secuestrada. Desde entonces, sus allegados la buscaron día y noche, ya sea viva o muerta. La investigación puesta en marcha para su recuperación dio con varias agrupaciones dedicadas a la trata de personas con fines de explotación sexual, lo que revolucionó los medios masivos de comunicación. En consecuencia, la causa y el nombre de Marita se convirtieron en un emblema de la lucha contra la desaparición de personas.

Lamentablemente, su caso no es el único: forma parte de una realidad paralela que de manera constante funciona del lado de la clandestinidad en nuestro país y en el mundo. Aún hoy, tras 40 años de democracia ininterrumpida en la Argentina, las cifras de personas desaparecidas aumentan diariamente. Redes sociales y paredes de la vía pública se inundan de llamados de atención, en búsqueda de información sobre su posible paradero.

Javier del Olmo (Buenos Aires, 1972) ha dedicado gran parte de su trayectoria artística a esta temática, al generar acciones e intervenciones urbanas, tanto individuales como colectivas. Según afirma en una

entrevista para la Comisión Provincial por la Memoria (2023), la mayor parte de su obra está orientada al espectador casual. Le interesa que, al menos a primera vista, sus trabajos no sean concebidos como intervenciones de arte, sino que interpelen al transeúnte políticamente desde el mensaje que busca transmitir. En *Marita Verón* (2012), toma el rostro y nombre de la joven como símbolo de las víctimas durante gobiernos democráticos, denunciando su perpetuación una vez finalizada la última dictadura cívico-militar (1976-1983). Se trata de una reproducción del retrato de Marita realizada por medio de la repetición de las frases: «sin jueces cómplices no hay trata» y «sin policía cómplice no hay trata» que han sido mencionadas múltiples veces a la prensa por Susana Trimarco, madre de Verón, y Jorge Tobar, el excomisario y principal investigador del caso.

De acuerdo con el modo de producción del artista, que suele emplear materiales y procedimientos de uso cotidiano, estas palabras fueron impresas con una máquina de escribir sobre un papel blanco tamaño A4. Al observar la imagen desde lejos, es posible identificar a la joven con rapidez. No obstante, a medida que uno se aproxima al soporte, el rostro de Marita se pierde, dejando solo las frases denunciatorias de la complicidad entre delincuentes e instituciones del Estado.

Del Olmo sostiene la importancia de «trabajar desde la

insistencia en el tiempo» (Comisión por la Memoria, 2023) utilizando frases cortas e imágenes contundentes, fáciles de recordar y de apropiarse para otros reclamos. Por eso, *Marita Verón* (2012) forma parte de una serie de obras, algunas de las cuales se encuentran expuestas en las salas del Museo de Arte y Memoria, donde el mismo método se repite con otros datos, como la cifra de 30.000 desaparecidos entre 1976 y 1983.

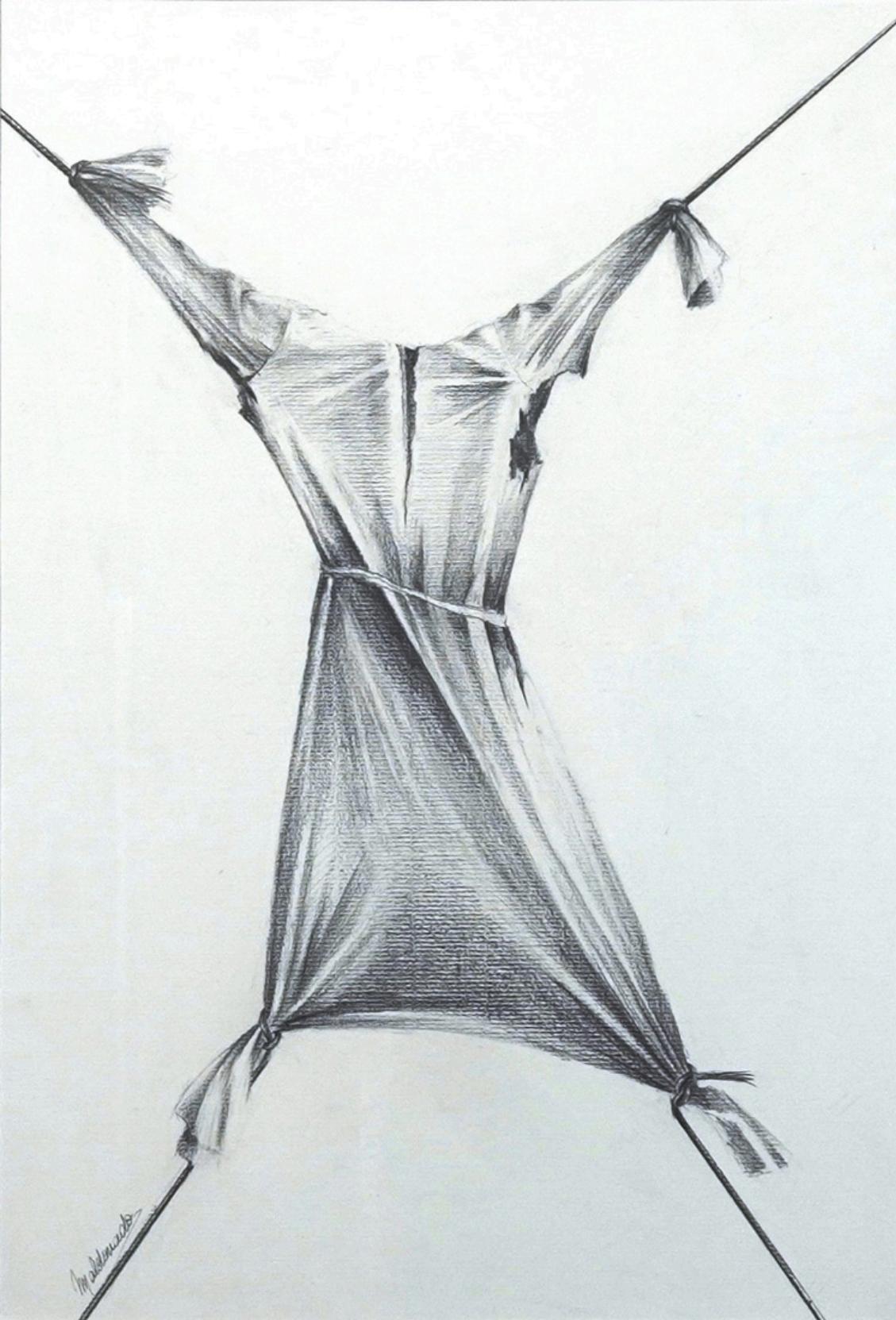
Símbolo del recuerdo y del reclamo escrito en una historia tan frágil como una hoja de papel. Marita y todas las víctimas de trata, siempre presentes.

Martina Méndez

Referencias

Canal Encuentro (3 de octubre de 2017). *Cuerpo a cuerpo: El caso Marita Verón* (capítulo completo) - Canal Encuentro [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=IFiDIXfhSWk>

Javier del Olmo. [Comisión por la Memoria] (11 de marzo de 2023). *Objeto Histórico - Entrevista a Javier del Olmo* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=kdVGFnnmM5w>



Maldonado, Ana Lucía
(Santa Fe, Argentina, 1952)

Micaela, 2006

Lápiz sobre papel
60,8 x 45,9 cm (con marco); 48 x 33 cm (sin marco)
Donación de la artista, 2009

Ana Lucía Maldonado nació en la provincia de Santa Fe, Argentina, y vive y trabaja en la Ciudad de Buenos Aires. Es egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, hoy Universidad Nacional de las Artes (UNA). Desde el 2001 ha conformado diferentes grupos de acciones plásticas en la calle sobre temas relacionados con los derechos humanos y la dignidad de las personas. De allí que, en el 2003, se formara el primer Grupo de Artistas Plásticos Solidarios, del cual participó junto a reconocidos artistas plásticos como León Ferrari y Diana Dowek. Obtuvo numerosos premios y distinciones, y sus obras forman parte de instituciones públicas y colecciones privadas en el país y el extranjero. Hasta la fecha, ha llevado a cabo diecinueve exposiciones individuales y cerca de doscientas muestras colectivas en museos nacionales, provinciales, centros culturales, universidades y galerías de arte.

La carrera profesional de Maldonado ha estado signada desde sus inicios por temas referidos a la mujer. Desarrolló diversas investigaciones autogestivas en torno al papel que desempeñaban las mujeres en las culturas previas a la colonización, así como en sociedades ancestrales donde no se registra una división de clases ni de género en términos jerárquicos. Fue en esta búsqueda que se le apareció la imagen de Micaela Bastidas (1744-1781) como cuerpo femenino, territorio y figura histórica.*

El dibujo *Micaela*, que hoy pertenece al acervo del Museo de Arte y Memoria, es el primero de tres que la artista esbozó previo a la realización y exhibición en el MAM de otra obra homónima en el año 2009, que lleva el mismo título (2009).

La obra objeto, en conjunto con los dibujos, forma parte de una serie de reproducciones que se dieron por encargo.* Realizada en técnica mixta, fue expuesta en diferentes espacios, tales como el Centro Cultural Recoleta (2009), Centro Cultural San Martín (2009), Museo de Arte Tigre (2010), Museo de Arte y Memoria (2011), Centro Cultural Borges (2013), Museo de la Mujer (2018). Figura, además, en varias publicaciones de revistas de cultura tales como la *Revista Estímulo Arte y Comunicación*, revista de cultura e Ideas *La Marea* y *Revista Puentes de la Comisión Provincial por la Memoria*; así como en el libro de Maldonado *Hija Natural*, presentado en el Museo Nacional de Bellas Artes en el año 2022.

El título de la serie supone un anclaje paratextual que remite de inmediato a la noción de retrato, uno de los grandes géneros dentro de la historia del arte. Al enfrentarnos a la imagen, llama la atención que no nos encontramos ante una representación figurativa de Micaela Bastidas sino que, a través del recurso poético del vestido tironeado por las sogas, se construye un relato distinto; relato que cobra aún más fuerza con la ausencia de un rostro, reemplazado por la experiencia

de la violencia que vivió la lugarteniente de la Gran Rebelión en carne propia.

Podríamos pensar, entonces, en *Micaela* como un retrato histórico y también social. En el primer caso, el tema central se vincula con un momento y lugar específicos: 1780, Tinta, Virreinato del Perú. Corrían los últimos años de la colonia española en suelo latinoamericano y ya se respiraban ansias de libertad. Bastidas, junto con Tupac Amaru II y otros líderes, se alzaron en armas para liberar al pueblo peruano del yugo de la Corona. Así, la obra pasaba a ser «un homenaje a esa gran mujer».* No obstante, durante el proceso de llevar el dibujo a la obra objeto «fue cobrando otra relevancia: el cuerpo de Micaela es un doble territorio», comenta Maldonado. Ese que puede ser invadido y saqueado por los imperialismos de turno y el cuerpo propio de la mujer que, como sucedió innumerables veces en nuestra historia, es ultrajado a través de la violación, la tortura y la muerte.* Por eso, la obra se configura también como un retrato social.

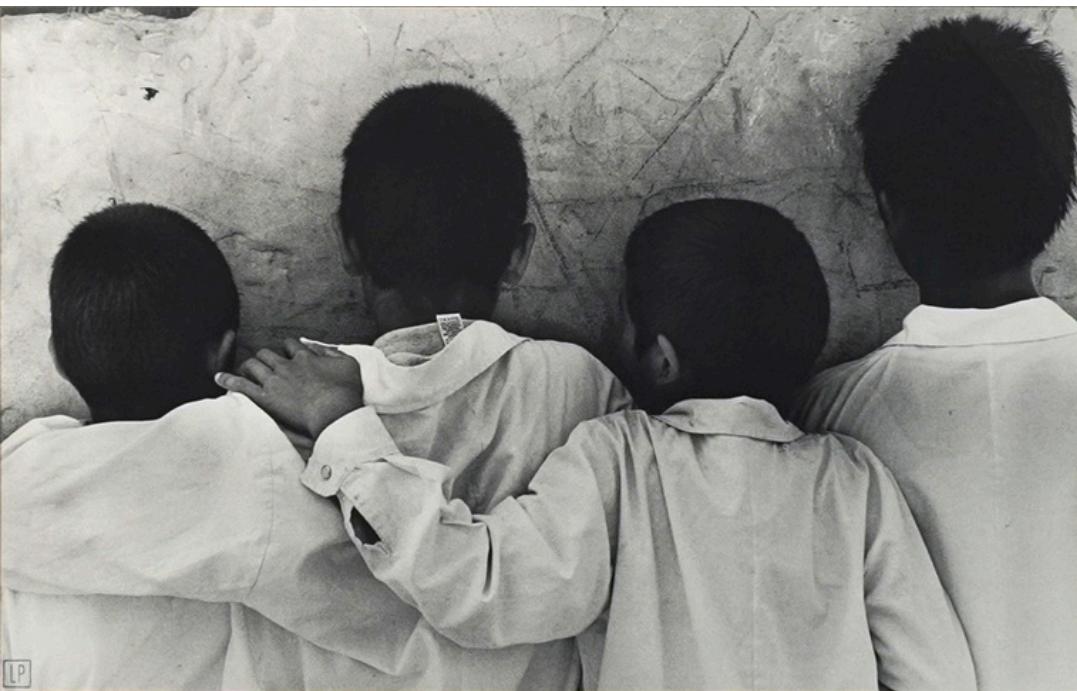
De esta manera, Micaela comporta, por un lado, una denuncia de las bases heteropatriarcales de nuestra sociedad que a lo largo de la historia han ejercido de forma sistemática violencia física y psicológica sobre las mujeres. Por el otro, sugiere la reivindicación de estas invisibilizadas figuras a través de la puesta en valor de sus bregas que, aunque muchas veces anónimas y silenciadas, han conseguido innegables

conquistas para las mujeres del presente. En ese sentido, Micaela supone además el recordatorio de que la lucha no ha terminado.

Alejandra Burgos

Notas

* Comunicación personal con Ana Lucía Maldonado, 29 de septiembre de 2023.



1



2

Parra, Liliana

(Moreno, Argentina, 1937)

1. Hermosura viva negritos extramuros, 2005

Fotografía en blanco y negro

31 x 48,5 cm

Donación de la artista, 2007

2. De la serie Conurbano, 2000

Fotografía en blanco y negro y tinta

22 x 22 cm

Donación de la artista, 2007

3. Invasión I, 2004

Fotografía en blanco y negro y lápiz

25,5 x 36 cm

Donación de la artista, 2007

Exposiciones**Individual**

«La credibilidad de lo fantástico» (Museo de Arte y Memoria, La Plata, Argentina, septiembre-diciembre 2006); «Liliana Parra - Fotografía Intervenida» (Museo Nacional de Bellas Artes, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, junio-julio 2005).

Colectivas

«Pasión por Frida» (Centro Cultural Recoleta, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 1996); «Femenino plural: la mujer y la fotografía» (Museo Nacional de Bellas Artes, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 1998). *Evasión y realidad* (Museo Nacional de Bellas Artes, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, abril-mayo 2005).



3

Reproducciones

Facio, S. (2005). *Liliana Parra en el Museo Nacional de Bellas Artes [Catálogo]*. Museo Nacional de Bellas Artes.

Comisión Provincial por la Memoria. (mayo 2018). *Museo de Arte y Memoria [Catálogo]*. Comisión Provincial por la Memoria y Fondo Nacional de las Artes, Ministerio de Cultura.

A partir de la dictadura cívico-militar iniciada en 1976, las políticas económicas en la Argentina se ajustaron a los lineamientos del modelo neoliberal. Con la vuelta de la democracia, la continuidad de medidas privatistas, de endeudamiento y desmantelamiento del Estado, sumadas a la fragmentación social, el desempleo y el crecimiento de la pobreza, explosionaron en la crisis de diciembre del 2001. El augurio de la democracia no parecía un futuro de promesas cumplidas. Si observamos las fechas de estas tres obras, las fotografías de Liliana Parra parecerían aludir a la violencia y la exclusión como marcas que la historia dejó en estos 40 años de democracia.

Liliana Parra estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. En los años sesenta se graduó como escenógrafa, de allí surge la inclinación por el montaje fotográfico. Durante la dictadura cívico-militar, se exilió en Italia donde conoció la obra del artista visual austriaco Arnulf Rainer, famoso por sus trabajos con cuerpos y rostros intervenidos. En 1982 regresó al país y se dedicó a la fotografía mientras se desempeñaba como docente de la provincia de Buenos Aires, territorio elegido para las obras que conserva este museo.

Sus producciones por momentos recuerdan al trampantojo, en oportunidades gracias al montaje, como ocurre con su serie *Conurbano* (2000), o debido a una intervención posterior a la captura, como sucede en *Invasión I* (2004). Parra retrata la infancia,

ese espacio de posibilidades; imágenes de niños, niñas, desamparados, vulnerables, víctimas de la desigualdad social. Como precursora de la fotografía intervenida en el país, nos revela un conurbano bonaerense de cuerpos que parecieran cercenarse sin una posibilidad de reconocer en ellos un rostro.

Según sostiene Sara Facio (en Giudice, 2009) respecto a sus obras:

...son tomas directas. Una vez hechas las copias en papel comienza a intervenirlas manualmente. Utiliza lápices, tintas, gofrado y también procesos digitales hasta llegar al resultado final. Es un trabajo muy elaborado e íntimo que va modificando hasta llegar al efecto que le satisface.

Incluso cuando el personaje se ubica solo frente a la cámara pareciera no estarlo, sobrevuela —mediante el procedimiento de la repetición— una idea de resistencia a las injusticias que se unen al deseo de protección a los más débiles.

La desaparición o la transformación de partes de la imagen, a través del montaje, del dibujo sobre la foto o del desdibujamiento, incluso hasta llegar a mutilar los cuerpos, es lo que produce esa sensación inquietante. La filósofa Verónica Gago (2006) sostiene que «es precisamente esa alteración de lo visible lo que señala la fuerza política de la intervención de Parra».

Se percibe en su obra una intención de comprometerse con las situaciones de conflicto actuales.

Según Mabel Carral (2007):

...las producciones de Parra focalizan aquellos aspectos que operan como imágenes metafóricas abriendo estrategias comunicacionales de recuerdo, reconstrucción y reflexión que nos vinculan desde el presente con nuestro pasado inmediato, dando cuenta de fragmentos de la realidad que nos rodea [...]. Sus intervenciones hacen transitar un camino de construcción de sentido a través de la riqueza estética y de la transmisión de mensajes agudos, estableciendo un compromiso con situaciones actuales de conflicto (p. 8).

En *Hermosura viva negritos extramuros* (2005) el título parecería avizorar un rayo de esperanza para quienes hasta entonces habían sido velados de protagonismo por parte del Estado; una lectura podría ser —si lo que observábamos antes eran infancias desprotegidas, en la serie *Conurbano*, o individualizadas, en *Invasión I*—, ahora con esta hermosura vemos la pulcritud de un guardapolvo impoluto. Aquí prevalece una idea de amor fraternal forjado por el abrazo.

Referencias

- Gago, V. (1 de septiembre de 2006). Materia en tensión. Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-2871-2006-09-01.html>
- Giudice, L. (20 de octubre de 2009). Resumen de la última semana del Mes de la Fotografía en Bariloche. https://www.fotorevista.com.ar/Noticias/Noticias-Fotografia-Resumen-de-la-ultima-semana-del-Mes-de-la-Fotografia-en-Bariloche_091020202121.html
- Carral, M. A. (2007). *El arte como aporte a la construcción de la memoria colectiva. Una aproximación al abordaje del pasado reciente* [Mesa: Memoria y representaciones del pasado reciente]. VII Jornadas de Sociología de la UBA «1957-2007 Cincuenta años. Pasado, presente y futuro de la sociología». Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. <https://cdsa.aacademica.org/000-106/128.pdf>

Miranda Sánchez Panebianco



Distéfano, Juan Carlos

(Villa Celina, Argentina, 1933)

Estudios para Kinderspelen, 2003

Sanguina sobre papel

28 x 20 cm (c/u)

Donación del artista, 2023

Fotografía de obra: Matías Adhemar

Exposiciones**Individuales**

«Distéfano/Interior» (Museo Nacional de Bellas Artes, Neuquén, Argentina, 2010); «Juan Carlos Distéfano. Obras 1958-2010» (Fundación OSDE, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2010); «Juan Carlos Distéfano. Obras 1956-2012» (Museo Provincial de Bellas Artes Timoteo E. Navarro, Tucumán, Argentina, 2012); «La rebeldía de la forma» (56.º Bienal de Venecia, Venecia, Italia, 2015); «Juan Carlos Distéfano. La memoria residual» (Museo Nacional de Bellas Artes, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2022).

Colectivas

«Desplazamientos. Entre la escultura y la instalación» (Espacio Casa de la Cultura, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2007); «Southern Identity: Contemporary Argentine Art» (Ripley Center Smithsonian Institution, Washington, Estados Unidos, 2010/2011). «Realidad y Utopía. Argentiniens Künstlerischer Weg in die Gegenwart» (Akademie der Künste, Berlín, Alemania, 2010); «Objeto Histórico, 40 años de democracia» (Museo de Arte y Memoria, La Plata, Argentina, 2023).

Reproducciones

Burucúa, J. E. (2010). *Juan Carlos Distéfano. Obras 1958-2010* [Catálogo de exposición]. Fundación OSDE.

Distéfano, J. C. (2014). *Distéfano. Obras 1958-2012. Capital Intelectual*.

Bienal de Venecia. (2015). *Juan Carlos Distéfano. La rebeldía de la forma* [Catálogo de exposición]. Bienal de Venecia.

Duprat, A. (2022). *Juan Carlos Distéfano. Por amor a la pintura. La memoria residual* [Catálogo de exposición]. Ministerio de Cultura de la Nación.

Estudios para Kinderspelen (2003) forma parte del proceso que el artista argentino Juan Carlos Distéfano llevó adelante para confeccionar su obra *Kinderspelen* (2003-2005) en memoria de Eliana Molinelli. Se trata de una instalación de nueve piezas compuesta por tres grupos de esculturas triplicadas, que fueron elaboradas utilizando armas y poliéster tanto reforzado como colado.

Como parte de un proyecto respaldado por la Organización de las Naciones Unidas (ONU) con el objetivo de fomentar en los ciudadanos el canje de armas por alimentos, la escultora mendocina Molinelli le propuso a un grupo de artistas que, a partir de las armas obtenidas para su descarte, realizaran una serie de esculturas a favor de la paz. Estas obras, posteriormente, conformarían una muestra. A Distéfano le agradó la iniciativa y viajó a Mendoza a buscar los materiales, pero su modo de producción no le permitió unirse al proyecto de inmediato. Meses después, mirando un libro del pintor flamenco Pieter Brueghel, encontró en la obra *Kinderspelen* (1560) una escena donde una gran cantidad de niños participan alegremente de diversos juegos de la época. Al verla se preguntó: «¿Y si hiciera esto, pero ahora y al revés?» (Distéfano, 2014, p. 256).

La realidad con la que el artista debía enfrentarse en la calle por aquel entonces, sumada a las escenas que contemplaba desde la ventana de su taller, no le

permitió identificar ninguna expresión sonriente en los niños. Esto lo llevó a comenzar su propio juego infantil: *Kinderspelen* (2003-2005).

Las primeras representaciones visuales, detalles, colores, direcciones, actitudes y líneas, que emergieron en la mente del artista, en principio no tuvieron una forma definida, pero marcarían el inicio de *Estudios para Kinderspelen* (2003). Dibujo tras dibujo, las imágenes de Distéfano se fueron transformando de manera gradual y adquiriendo nuevos sentidos. En estos estudios, trazos pastosos de sanguina configuran dúos de niños armados que entrelazan sus cuerpos para pelear en el suelo y generan un imaginario visual lúdico y, al mismo tiempo, violento.

Un enredo de formas humanas que se diluyen parecen moverse sobre sí mismas para dar vida a una variedad interminable de juegos conflictivos. Las figuras se reúnen en oposiciones y construyen un agitado mundo en miniatura. El drama se acentúa con algunas líneas pálidas y agotadas que se esfuman y producen un efecto marchito.

Estas obras requieren detenerse a explorar la riqueza y la complejidad de sentidos entrelazados. Frente a ellas, cada espectador puede animarse a jugar con las secuencias de imágenes e interpretar cada acción para provocar diferentes tensiones, pero sin escapar de esa niñez presa de la agresividad.

Molinelli falleció en 2004, antes de que Distéfano terminara las obras, cuando esas imágenes vagas y difusas ya empezaban a moldearse sobre numerosos bocetos. Todavía no habían encontrado una forma definitiva en sus esculturas.

Hoy, a veinte años de la creación de *Estudios para Kinderspelen* (2003), estos violentos juegos de niños siguen siendo parte de las escenas de la vida cotidiana. Parecen persistir, repletos del deseo irresuelto de abandonar esta realidad social para ingresar a una diferente, menos injusta.

Celeste Del Bueno

Referencias

Distéfano, J. C. (2014). *Distéfano Obras 1958-2012*. Capital Intelectual.

Chiesa, Mariana

(La Plata, Argentina, 1967)

De la serie *Furia de filo*, 2016

Xilográfía

50 x 70 cm

Donación de la artista, 2021

Exposiciones

«Infancias y otras fronteras» (Museo de Arte y Memoria, La Plata, Argentina, septiembre-noviembre 2017); «Furia e filo» (Galleria PortaNova 12, Bolonia, Italia, abril 2019); «Papeles para pensar violencias» (Gabinete Florian Peucke del Centro de Artes Visuales Museo del Barro, Asunción, Paraguay, agosto 2022); «Furia e altre creature» (Casa del Custode del Parco della Montagnola, Bolonia, Italia, diciembre 2022 a enero 2023); Cooperativa Laudato Sii (Isla del Giglio, Italia, 2022); Librería Leporello (Roma, Italia, 2021); Galería Portanova 12 (Bolonia, Italia, 2019).

Reproducciones

Museo de Arte y Memoria. (2017). *Infancias y otras fronteras* [Tarjetón de exposición].

Chiesa, M. (2021). *Furia di lama* [Carpeta de ocho carteles serigrafiados de 40 x 60 cm; edición de 60 ejemplares firmados y numerados; acompañadas por un texto de Ana Longoni]. Else edizioni di Roma.



Los bordes de la gubia presionan fuerte sobre la madera y marcan los límites de lo que se quiere decir. Deja imperfecciones por lo afilada que está, también por la presión con la que se manipuló. Se trata de una intención firme ante el mensaje, una que habla decidida y que escribe primero una L, después una A, luego una P y así sigue.

Mariana Chiesa es una artista nacida en La Plata, que ahora alterna períodos de permanencia entre la Argentina e Italia. Ilustradora, grabadora y pintora, en su blogspot recupera la pregunta que se hace Ana Longoni: «¿Qué mundo queremos construir?» (en Chiesa, 2020). En esta obra, realizada en el año 2016, continúa la línea de ese interrogatorio, y busca —a través de la materialidad— reforzar el mensaje de la imagen. Enfurecida y filosa, hay una intención irrefutable con el oficio que marca la forma en la que Chiesa se aproxima a esta producción.

La obra, perteneciente a la serie *Furia de Filo*, es una xilográfía que muestra a un niño junto a un texto de Gloria Fuertes; él levanta el pulgar y el índice como imitación de una pistola: es lo que ve en los noticieros, en las películas, en los videojuegos, pero también en aquellos actos de delincuencia que ocurren a diario. Sabe lo que ella puede hacer. Su rostro remite el aspecto de una calavera y es vecino del poema, en el cual se lee de manera sólida:

La patria no es una bandera ni una pistola.
La patria es un niño que nos mira.

Chiesa imagina las posibilidades de un futuro que va a ser el hogar de las infancias del hoy. A su vez, busca repensar aquellas estructuras que conforman las prioridades de una patria y cómo esta se desarrolla. Desde lo colectivo, el niño nos mira a todos, quienes brindamos un ejemplo y construimos un sentido en su crianza.

Agustín Poletti

Referencias

Chiesa, M. (20 de octubre de 2020). *Otro fin del mundo es posible: interrogando la «nueva normalidad»*. Mariana Chiesa. <https://marianachiesa.blogspot.com/>

COMISIÓN PROVINCIAL POR LA MEMORIA

Presidente

Adolfo Pérez Esquivel

Presidenta

Dora Barrancos

Vicepresidente

Víctor De Gennaro

Vicepresidenta

Ana Barletta

Secretario

Roberto Cipriano García

Pro-secretario

Guillermo Torremare

Tesorero

Ernesto Alonso

Pro-tesorera

Ana María Soffiantini

Víctor Mendibil

Susana Méndez

Yamilá Zavala Rodríguez

María Sonderéguer

Laura Ginsberg

Gonzalo Conte

Miguel Velo

Consultores académicos

Baltasar Garzón

Theo Van Boven

Antonio González Quintana

Patricia Funes

Mesa ejecutiva**Coordinador**

Roberto F. Cipriano García

Integrantes

Ernesto Alonso

Ana Barletta

Yamilá Zavala Rodríguez

Sandra Raggio

Valeria Corfiel

Dirección general de áreas

Sandra Raggio

Dirección de administración

Valeria Corfiel

MUSEO DE ARTE Y MEMORIA

**Coordinador del área de
comunicación y cultura**

Diego Díaz

Directora del museo

Laura Teresa Ponisio

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Presidente

Dr. Martín López Armengol

**Vicepresidente Área
Académica**

Dr. Fernando Tauber

**Vicepresidente Área
Institucional**

Dra. Andrea Varela

Secretaría de Arte y Cultura

Prof. Mariel Ciafardo

Decano

Dr. Daniel Belinche

Vicedecano

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario General

Lic. Emiliano Seminara

Secretario Institucional

Lic. Francisco Viña

**Secretaría de Asuntos
Académicos**

Prof. Graciana Pérez Lus

**Directora del Departamento de
Estudios Históricos y Sociales**

Prof. Elena Sedán

**Directora de la Editorial Papel
Cosido**

Lic. Florencia Suárez Guerrini

**Directora de Diseño y
Realización**

DCV Ana Paula Bozzolo

ISBN 978-950-34-2527-5



9 789503 425275