

Imágenes presentes: Intervención del espacio público en conmemoración de los 40 años del golpe cívico- militar de 1976.

Wanda Balbé y Gabriel Margiotta.

Cita:

Wanda Balbé y Gabriel Margiotta (2017). *Imágenes presentes: Intervención del espacio público en conmemoración de los 40 años del golpe cívico-militar de 1976*. XII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-022/2>

Imágenes presentes: Intervención del espacio público en conmemoración de los 40 años del golpe cívico-militar del `76.

Gabriel Margiotta (FFyL-UBA)

Wanda Balbé (FFyL-UBA)

Eje temático: Cultura, significación, comunicación

Mesa “Fotografía, Sociología y Ciencias Sociales”

gemargiotta@gmail.com

wanda.balbe@gmail.com

Resumen

En este trabajo queremos puntualizar en la importancia de las imágenes en los procesos de construcción de memoria. La imagen en tanto medio para representar el pasado se constituye en un punto de partida clave para abordar sus usos y potencialidades políticas en relación a violencias y demandas de verdad y justicia. Nos concentramos en ejemplos de la producción fotográfica vinculados a la construcción de memoria sobre el Terrorismo de Estado en Argentina. Por un lado, queremos abordar cómo la producción fotográfica de una época adquiere nuevas significaciones y usos a partir de otras apropiaciones en otros contextos históricos. Por otro, cómo la producción de imágenes se piensa de distintas maneras según esos contextos y aparecen en el espacio público adquiriendo distintos matices de acción política.

Para este análisis tomaremos con punto de partida la propuesta de intervención del espacio público de A.R.G.R.A. para la conmemoración de los 40 años del golpe militar del `76.

Palabras Claves:

Fotografía- Memoria- Performance- Potencialidad Política

“Fotografía es memoria”: la propuesta

En este trabajo nos proponemos analizar el carácter mutable, performático y creativo del uso de fotografías en relación con los procesos de memoria. Partimos de la conmemoración de los 40 años del golpe cívico-militar del '76. Para esa fecha la Asociación de Reporteros Gráficos Argentinos (A.R.G.R.A) propuso:



En distintos medios de comunicación (medios gráficos, digitales y redes sociales), con esta consigna, la asociación propuso hacer memoria con tres fotografías que consideraban “testimonios contundentes” del terrorismo de Estado en nuestro país.



La primera, “Militares argentinos durante la dictadura, el 29 de mayo de 1981” con autoría de Eduardo Longoni. La segunda, “Represión a la marcha obrera a la CGT, el 30 de marzo de 1982” por Pablo Lasansky y la última, “Familiares de desaparecidos frente a la Casa Rosada, el 28 de abril de 1983”, tomada por Daniel García. La propuesta consistía en descargar

los archivos .pdf para imprimir las fotografías y pegarlas en alguna pared del barrio o armar un afiche y llevarlas a la Plaza de Mayo en la marcha del 24 de marzo. Luego, se proponía realizar una fotografía, subirla a las redes sociales con el hashtag “#ARGRA40añosdelgolpe” y mandarla también por mensaje privado a la página de Facebook de ARGRA para que ellos la difundieran.

En el contexto de los 40 años del golpe cívico-militar, nos interesa destacar las intenciones de *colectivización* y de *intervención* del espacio público a partir de esta propuesta artístico-política para la conmemoración. Una idea artística y una forma particular de conmemorar -con fotos y en el espacio público- que se difunde y se hace propia. A partir de la reproducción de esas fotografías y la repetición de esa acción -imprimirlas, pegarlas y subirlas a la red- se multiplican los lugares de conmemoración y las voces del “Nunca más”. Las fotos puestas en acción toman el espacio público y visibilizan en las calles aquella multiplicación de voces. Esta propuesta se hace eco de experiencias de intervención del espacio público como el “Siluetazo”, en que la creación colectiva redefine la práctica artística y la práctica política, permitiendo múltiples apropiaciones y reelaboraciones de la propuesta que la resignifican (Longoni y Bruzzone, 2008).

El 24 de marzo de 2016 no sólo se cumplieron cuatro décadas del golpe cívico-militar del '76 sino también fue la primera conmemoración en el contexto del gobierno nacional de Mauricio Macri. Sentidos políticos y símbolos construidos a partir de la lucha política de los organismos de DDHH durante esas décadas, devenidos política de Estado durante los gobiernos kirchneristas, se sentían inestables. La invitación oficial del presidente Barack Obama y las banderas de Estados Unidos flameando junto a las banderas argentinas en la Plaza de Mayo y el Parque de la Memoria jugaban con el poder simbólico y político de las imágenes, de los objetos y de los espacios, jugaban con los consensos construidos en relación a la política de DDHH y a la impugnación de la última dictadura militar argentina.

Candau (2002) propone pensar en los marcos sociales de la memoria para entender *qué* y *quiénes* recuerdan, *cómo* se recuerda y *dónde* y *cuándo* se recuerda. Durante el gobierno kirchnerista, los Derechos Humanos y “hacer memoria” pasaron a formar parte de la agenda oficial, se declararon nulas e inconstitucionales las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final reabriéndose así las causas judiciales a los represores, al mismo tiempo que se pusieron en marcha una serie de políticas públicas destinadas a promover la memoria sobre el terrorismo de Estado. Gugliemucci (2013) describe este período como un proceso social de consagración de la

memoria sobre el terrorismo de Estado donde se destaca la capacidad estatal de imponer representaciones sociales sobre esa época y la importancia que adquieren los rituales y ritos en la producción, reproducción e imposición de las mismas.

Las marchas del 24 de marzo se han constituido en un espacio político de acción colectiva para la denuncia del terrorismo de Estado levantando la bandera de “verdad y justicia” y “30.000 compañeros desaparecidos presentes”. Organismos de DDHH, partidos y agrupaciones políticas e independientes marchan desde hace años desde Congreso hacia Plaza de Mayo en Buenos Aires y en otras ciudades del país. Como analiza Vecchioli (2005) si bien la actividad de organismos de DDHH integradas por familiares de víctimas es política, sus demandas se presentan como trascendiendo las disputas político-partidarias, ya que se legitiman a través de la naturalización del vínculo de sangre con las víctimas, por lo que presentan su reclamo como un imperativo moral. En este sentido, la presencia de banderas de partidos políticos y agrupaciones ha sido una discusión a lo largo de todo este tiempo. Durante los últimos años del gobierno kirchnerista, las diferencias hacia adentro del movimiento de DDHH y de las organizaciones de izquierda frente al gobierno nacional, condujeron a que la marcha del 24 se divida en dos, así como sus consignas y banderas.

Sin embargo, para las conmemoraciones del 24 de marzo del 2016, se renovaron esas discusiones en un nuevo contexto: la visita de Barack Obama y la primera marcha bajo el gobierno macrista. Desde algunos sectores hubo un llamado a unificar las dos marchas. En este sentido, en una nota publicada en la página oficial de la agencia de noticias Telam¹ el dirigente político Itaí Hagman sostenía: "no hace falta dejar de lado ninguna posición propia", "cada quién puede expresarse con sus consignas, banderas, expresiones", "¿Acaso no estamos todos de acuerdo en rechazar la subordinación a los intereses de los Estados Unidos? ¿O no repudiamos todos los programas de ajuste y las políticas represivas? ¿O no estamos de acuerdo en la necesidad de que sigan los juicios a los genocidas, de que se avance con la complicidad civil y empresarial?". Es en este contexto político que tiene lugar la propuesta de ARGRA.

¹<http://www.telam.com.ar/notas/201603/138511-proponen-que-el-24-de-marzo-haya-una-sola-marcha-a-plaza-de-mayo.html>

Las fotografías, 40 años después: del archivo al espacio público

Producidas en un contexto represivo y de silenciamiento impuesto por la dictadura, las tres fotografías propuestas para la conmemoración de los 40 años comparten la cualidad de no haber sido publicadas en medios de comunicación en el momento de su producción. Fueron guardadas como parte del archivo personal de los fotógrafos. En relación a este momento Eduardo Longoni recuerda:

Teníamos un montón de cosas que fotografiábamos y que en los medios no salían porque los medios tenían su nivel de auto-censura, más la censura del gobierno militar. Año a año teníamos en nuestros archivos mucho material que no salía².

A partir de esa censura se empieza a conformar un archivo personal de imágenes que si bien no ven la luz y no pueden ser mostradas o difundidas, van adquiriendo un valor de testimonial sobre lo no dicho y sobre lo que la dictadura pretende ocultar. Esas fotografías van constituyendo una práctica contra el silencio, quizás hasta se podría pensar como una práctica “subversiva” frente al ocultamiento. Pueden pensarse esos archivos personales como un corpus de *memorias subterráneas* que en términos de Pollack (1989) “prosiguen su trabajo de subversión en el silencio y de manera casi imperceptible afloran en momentos de crisis”.

Esos archivos no estaban constituidos de imágenes de la represión, de la desaparición o de la tortura sino que hablaban de la dictadura de una manera diferente. Como dice Longoni:

A mediados de la Dictadura, la represión era intramuros. Las fotos que nosotros podíamos hacer eran simbólicas: nadie tenía imágenes de una patota reventando una casa, un centro clandestino de detención. La gran maquinaria de muerte fue justamente ocultar lo que hicieron. No había 30 mil muertos sino 30 mil desaparecidos.

Estas fotografías comenzaron a circular con el tiempo. Primero, en espacios alternativos y clandestinos como las muestras que empezaron a realizarse desde 1981 en adelante denominadas “El periodismo gráfico argentino” donde los fotógrafos se daban la libertad de mostrar el trabajo

² <http://www.laizquierdadiario.com/Fotografia-y-derechos-humanos-Eduardo-Longoni>

personal que no era publicado. Las fotografías no necesariamente eran vinculadas a la dictadura sino que presentaban diversos temas. Este espacio de libertad en la presentación de fotografías propias constituía una práctica política de encuentro para poder decir y mostrar contra la censura generalizada. Gamarnik (2010) resalta el carácter *irónico* de estas fotografías:

A la política de imagen que la dictadura había construido de sí misma, los fotógrafos le respondieron con lo que sabían hacer, buscar el momento gracioso, el paso en falso, el error, la pose ridícula, el ángulo que permitía una lectura en clave cómica, metafórica. En otras imágenes y apelando a la lectura cómplice del observador, remarcaban el sentido hipócrita de las jerarquías militares, tratando de dejar al desnudo su verdadero rostro. Es una “fotografía irónica” de gran valor simbólico. (Gamarnik, 2010: 14)

Al mismo tiempo, estos espacios iban en contra de esa auto-censura practicada por los medios y por los mismos fotógrafos que pretendía una separación entre la práctica periodística y su dimensión política. Las fotografías publicables aparecen en el relato de Longoni como pretendidamente neutras, despojadas de connotaciones frente a la situación política y a la noticia que cubrían, intentando pasar por un “mero registro”.

Sobre estos espacios alternativos y la primera exposición de la fotografía “Militares argentinos”, Longoni dice:

En 1981 hicimos una muestra de periodismo del “Grupo de reporteros gráficos”: queríamos mostrar lo que los medios no publicaban. Armamos la exposición en el único lugar que conseguimos que nos prestaran: una salita en San Telmo, la sede de los residentes de Azul en Buenos Aires. Sin embargo esta foto quedó olvidada en aquel cajón. Recién se exhibió en 1983.

Es interesante aquí señalar el carácter colectivo de esas primeras muestras de “el periodismo gráfico” que en ese sentido mantienen una continuidad con la propuesta de ARGRA para los 40 años. Gamarnik (2011) analiza:

La exposición surgió no de una voluntad individual sino de una necesidad colectiva. Su horizonte de posibilidad emergía a la vez en el imaginario de muchos fotógrafos y respondió a una necesidad y a un impulso social compartido. Para concretarla fue necesario que las acciones individuales de los fotógrafos se transformaran en un movimiento colectivo. (Gamarnik, 2011:20)

Luego de esas primeras muestras, las fotografías que constituían archivos personales adquieren visibilidad. Con los años crecen su circulación y usos, que exceden la decisión y el control de los fotógrafos. En ese proceso, al valor testimonial que tenían las fotografías se le van adhiriendo capas de sentidos que las van constituyendo como íconos de una época. Como dice Feld (2014) con respecto a las fotografías de Víctor Basterra, las imágenes al salir a luz y gracias a esa circulación en nuevos marcos interpretativos, se desplazan de ser testigos a íconos del pasado. Las fotografías en sí mismas empiezan a evocar el drama. En el espacio público esa evocación se utiliza con fines conmemorativos. De ahí, la decisión de elegir tres fotografías que refieran a diferentes aspectos representativos de ese pasado: la Dictadura, la represión y la resistencia³.

Entonces, si bien con el tiempo existen distintos contextos de circulación y usos de esas fotografías como así también operan sobre ellas una serie de desplazamientos (de práctica periodística y ojo testigo a documento histórico y práctica memorial y conmemorativa) existe una continuidad en la dimensión política de esas fotografías que tiene que ver por un lado, con la acción de los fotógrafos de visibilizar eso que se pretende ocultar en aquellas primeras muestras clandestinas y la propuesta de intervenir el espacio público con esas mismas imágenes en el 40 aniversario. Esta continuidad es posible gracias al lenguaje particular de la fotografía, gracias a la *huella* que porta y su *poder de condensación*.

Como dice Diana Taylor (2009):

(...) las fotografías son muchas cosas -son evidencia, testimonio, historia, conmemoración y archivo. (...) Pero sea lo que fuera su contexto, las fotografías actúan; además la performance fotográfica cambia con el paso del tiempo. Es justamente eso lo que otorga semejante fuerza. Una fotografía sigue evolucionándose un largo tiempo después de que el o la autor(a) la firma y la data. Continúan provocando eventos del aquí y ahora, siguen evocando diferentes pasados, y siguen constituyéndose posibles futuros.

³ Cada una de las tres fotos representa uno de estos aspectos: la dictadura representada por la foto de Longoni, la represión por la de Lazansky y la resistencia por la de García <http://www.revistaanfibia.com/cronica/la-fotografia-como-militancia/>

Imágenes presentes: fotografías en el espacio público

A diferencia de la propuesta de unificar la marcha del 24 de marzo, la propuesta de ARGRA no requiere de acuerdos entre partidos, agrupaciones políticas y movimientos sociales con diferencias políticas -a veces históricas- sino que es una propuesta que interpela decisiones personales y que puede ser activada de manera individual o en grupos de afinidad política no necesariamente nucleados bajo un formato más institucionalizado. La propuesta apuesta a un “ser parte” más amplio, la acción política y estética de imprimir las fotografías apunta a conmemorar desde su dimensión testimonial. Visibilizan en el espacio público el “esto ocurrió”, “esto nunca más”. Esa huella del pasado se hace presente en nuestro espacio cotidiano, y de ahí nos interpela, nos compromete a *hacer memoria*. Ese *hacer memoria* y *conmemorar*, tiene recorridos múltiples: sale como propuesta de ARGRA; hay quienes imprimen las fotografías y las pegan en las calles; hay quienes las llevan en la marcha; hay quienes habiendo -o no- impreso las fotografías las comparten por las redes sociales; y hay quienes solamente se las encuentran en sus trayectorias cotidianas. De ahí, no sólo el carácter declarativo sobre la conmemoración sino todo un entramado potencial en el *hacer memoria* y *conmemorar*. A partir de las fotografías se activa un ejercicio del recuerdo y de conmemoración. Los marcos de lo decible/indecible habilitan la posibilidad de marcar el espacio público y conmemorar a partir de él. Esta posibilidad de manifestar, de decir y mostrar lo que antes se pretendía ocultar es posible por tres particularidades que hacen a la propuesta de ARGRA: las fotografías como íconos de ese pasado, la intervención del espacio público y las fotografías como *marcas territoriales*.

En primer lugar, la propuesta de ARGRA aparece *mediada* por la *iconicidad* de las fotografías. Esta *iconicidad media* entre la propuesta y su convocatoria. Las personas que hacen propia esa propuesta no necesariamente conocen a los fotógrafos, ni la historia de ARGRA, ni la historia de las fotografías, sin embargo, aquella se hace propia. La dimensión testimonial e icónica de las fotografías constituye un lenguaje común, un código compartido, que las separan de sus autores habilitando un espacio de libertad en la propia práctica memorial y política. El mismo lenguaje de la fotografía es el que permite esta apropiación. Diana Taylor (2009) reflexiona: “La fotografía, el arte de de- y re-contextualizar, es capaz de aislar y congelar el momento...”. En ese sentido, las imágenes nos traen esa huella del pasado, no se puede negar,

que *eso ha ocurrido*, estas fotografías están ligadas a ese referente, a esa época. Barthes (1994) dice que lo terrible que hay en cada fotografía es “el retorno de lo muerto”. La paradoja de la fotografía es que deja a su referente “ahí momificado”. De ahí, su carácter fantasmagórico, es eso muerto que vuelve, que de alguna manera sigue vivo.

En este sentido, la posibilidad de instalar esas imágenes en el espacio público, rompe con el silencio impuesto por el terrorismo de Estado, eso que se pretendía ocultar re-aparece como huella del pasado en el espacio público. Eso negado vuelve como fantasma con las fotografías e impone la necesidad de recordar, de hacer memoria, de conmemorar. Las fotografías portan esos fantasmas, los re-sitúan en el presente y *vehiculizan* ese pasado dando la posibilidad de mirarlo, leerlo, pensarlo desde el presente. Taylor (2009) dice:

(...) lo que resulta sumamente interesante es la manera en que las fotografías, además, trascienden a su contexto; cómo nos obligan a repensar lo que vemos a la luz de lo que sabemos, y lo que sabemos en relación a lo que vemos.

A esto le sumamos, la reflexión que hace Joaquim Sala-Sanahuja (1994), en el prólogo a la *Cámara Lúcida*:

Vemos en ella [en la fotografía] detalles concretos, aparentemente secundarios, que ofrecen algo más que un complemento de información en tanto que elementos de connotación: conmueven, abren la dimensión del recuerdo (...)

Así, con ese *poder de condensación*, las fotografías nos permiten re-vivir eso del pasado, nos sitúan y re-sitúan en ese tiempo y en ese espacio. Ubican nuestro propio cuerpo en relación a los cuerpos de la imagen, generando un efecto similar al del “siluetazo”, el “sentirse mirado” por las siluetas (Longoni y Bruzzone 2008). Las fotografías en sí mismas empiezan a evocar el drama, y nos ubican a lxs que nos encontramos con ellas, en ese drama, nos transportan ese espacio-tiempo. Rossana Reguillo (2009) dice:

Memoria y emoción han constituido un binomio inseparable en la historia de la humanidad, y esta relación es mediada siempre por la imagen, es decir, por la capacidad de producir o retener figuraciones, representaciones, imágenes de lo real. La potencia de la imagen

estriba en polisémica y siempre abierta posibilidad de producir sentido, de operar como una especie de conector metafórico entre la memoria, ya sea social o individual, y la emoción movilizada por la cadena interminable de tropos que detona.

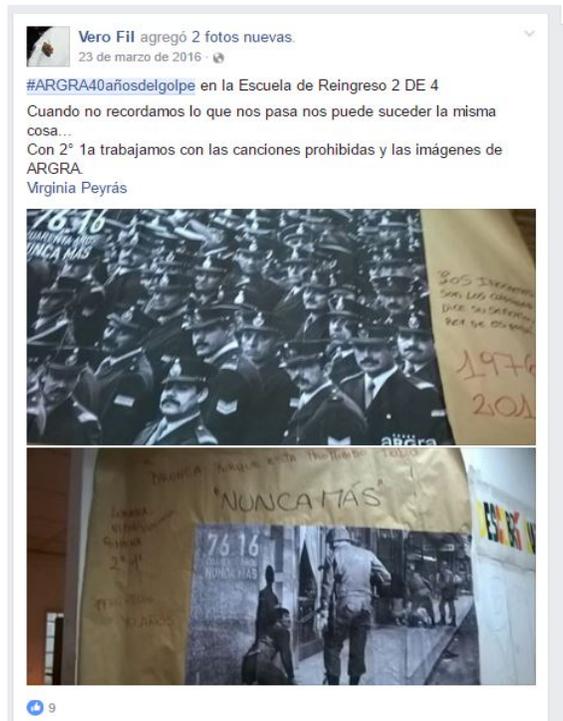
Esas fotografías que en el momento en que fueron tomadas se guardaron, a causa del silencio y de la censura impuesta por el terrorismo de Estado, ahora situadas en el espacio público permiten movilizar recuerdos y sentimientos. Las imágenes puestas en escena van al encuentro de un público más amplio. Permiten que nos encontremos con ese pasado. En una época que Huysen (2002) describe como de *boom memorial*, donde todo pasado es pasible de ser archivado para su preservación y transmisión de manera compulsiva, lo que implica al mismo tiempo el riesgo y la necesidad del olvido de eso que se quiere recordar, la conmemoración de ARGRA puede implicar una ruptura con la musealización de la memoria y la apuesta por una memoria puesta en práctica, performática, que haga otro uso del archivo. La dimensión testimonial y archivística de las fotografías, esta vez, *puestas en escena*, permiten que ese archivo no se cristalice. La imagen como documento, permite recuperar el acontecimiento histórico y actualizarlo a partir de la conmemoración. El uso del archivo deviene en *acto performático*. Aparecen múltiples sujetos imprimiendo, pegando y usando esas fotos. Aparecen nuevos espacios para intervenir y conmemorar, nuevas temporalidades, múltiples asociaciones, nuevas lecturas. El espacio de libertad que aparece con esta práctica abre una dimensión lúdico-política para conmemorar e intervenir el espacio público (mostrando/diciendo). La posibilidad de que la propuesta sea apropiada por personas/grupos diversos radica en que hay una socialización de los medios de producción y de difusión. Al igual en el “Siluetazo”, la autoría de la propuesta artística no era importante, sino el hecho de “poner el cuerpo” (Longoni, Bruzzone, 2008). El poner el cuerpo de manera anónima para marcar su silueta en un papel y luego pegarlo en las paredes y en las calles para denunciar la ausencia de los cuerpos de desaparecidos, hoy se traduce en el imprimir, pegatinar, fotografiar y un conjunto de prácticas que se desprenden a partir de esta propuesta. En este caso, con la iniciativa de ARGRA, no sólo se desintegra la autoría de la propuesta artístico-política sino que también la autoría de las fotografías se desvanece y se funde en la acción colectiva, de manera que las imágenes comienzan a circular

como las “coplas de un autor anónimo”⁴.

La propuesta invita a “ser parte” de esa conmemoración y uno se siente parte usando las fotografías de acuerdo a la propia subjetividad y práctica política. Se despliegan una diversidad de situaciones conmemorativas que de alguna manera se hallan contenidas por la propuesta y por el lenguaje propio de la fotografía. Las fotografías aparecen en la marcha del 24 de marzo, en las calles, en barrios de capital, del conurbano, en escuelas, en la cárcel, en la cancha, en otras ciudades de Argentina y en otros países.



⁴ Si bien las fotografías propuestas para “Fotografía es memoria” están firmadas y llevan el nombre de su autor, nos referimos a la pérdida de control que los autores tienen sobre sus imágenes. ARGRA tiene como consigna “Toda fotografía tiene autor” frente a la apropiación del trabajo de los fotógrafos por parte de los multimedios y como demanda en la aplicación de la Ley de Derecho de Autor (Propiedad intelectual) 11.723 para el uso de la fotografía. En el caso de esta iniciativa, la asociación y los fotógrafos liberan el uso de esas imágenes porque el interés no está puesto en la difusión de su obra sino de la práctica conmemorativa. Longoni recuerda una anécdota en este sentido: “Hace unos años, en la Quebrada de Humahuaca, escuché a un coplero que cantaba unas coplas muy populares. Después de sacarle algunas fotos, le pregunté quién las había escrito. —Son mías —dijo.—Las he escuchado mucho por esta zona.—Es lo bueno de mis coplas —dijo con humildad—. Mi gran orgullo es que ya sean de la gente.” <http://www.revistaanfibia.com/cronica/la-fotografia-como-militancia/>



Posteos encontrados en Facebook con el hashtag #ARGRA40añosdelgolpe

Sin embargo, a pesar de esa contención, lo rico de la propuesta es esa multiplicación de voces, ese *desborde*, esas nuevas miradas y lecturas. A partir del uso de fotografías, se activan las propias subjetividades y se construyen discursos memoriales propios. Pantoja (2009) dice sobre los aportes de la fotografía a la performance política:

Sencillamente, la actitud de “usar el cuerpo” como hecho político; hacer que el propio cuerpo se vea atravesado por un interés colectivo de cambio (...) Esta intersección de lo corporal y lo político es lo que permite mirar la realidad desde otro ángulo para admitir nuevas posibilidades de lectura, incluso más allá de los intereses y propósitos que originaron estos actos y obras.

En este sentido, haciendo un recorrido por los post de Facebook de quienes compartieron sus fotos bajo hashtag “#ARGRA40añosdelgolpe” encontramos que el uso de esas fotografías habilitó nuevos puentes con otros acontecimientos históricos violentos del pasado y del presente y aparecieron ligados a otras demandas de verdad y justicia.



Trabajadores del arte Rosario

25 de marzo de 2016 · 🌐

👍 Me gusta esta página

León Ferrari y [#ARGRA40añosdelgolpe](#)



👍 1

👍 Me gusta 💬 Comentar ➦ Compartir



Emiliana Miguelez

5 de marzo de 2016 · 🌐

[#ARGRA40añosdelgolpe](#)

En el acampe por los 43 desaparecidos de Ayotzinapa, Ciudad de México
[#memoriaverdadjusticia](#)



👍❤️ 69

1 comentario 13 veces compartido

👍 Me gusta 💬 Comentar ➦ Compartir

Esas nuevas temporalidades, espacialidades y cadenas significantes, no se dan

únicamente por la posibilidad de *de-* y *re-*contextualizar las fotografías y jugar con su huella sino también por las particularidades del espacio público en tanto espacio de disputa entre lo instituido y lo instituyente, donde tiene lugar lo cotidiano, lo múltiple, lo visible y el accidente. El espacio público aparece como escena para *habitar, tomar, ocupar y hacer propia*, se constituye así en un *espacio de provocación y emergencia*. Las fotografías ubicadas en lugares no esperados *se hacen presentes, aparecen* en esos espacios transitados cotidianamente, *encuentran* a lxs transeúntes en sus trayectorias cotidianas, lxs invitan a mirar a través de ellas, lxs re-sitúan en un espacio que se supone conocido. A partir de ese re-situarnos, nuestros cuerpos se re-ubican en relación a los cuerpos de esas imágenes, se establece una relación de miradas entre nosotrxs, esas imágenes y esos espacios: el pasado viene hacia el presente, del presente vamos hacia el pasado. Las fotografías nos *encuentran* y nos *provocan* vehiculizando y comunicando esas espacialidades, temporalidades y personas, así nos invitan a conmemorar. En este sentido, es interesante, la reflexión de Diana Taylor (2009) sobre las fotografías, sus usos y la violencia:

La fotografía tan despojada de su cuerpo, tan vulnerable, nos recontextualiza una vez más ubicándonos nuevamente en un continuo que tal vez preferiríamos no reconocer. A la violencia no se la puede contener ni acordonar. (...) Puede que las dictaduras hayan pasado de moda, pero la política criminal vive y prospera.

Diana Raznovich citada, por Taylor (2009), dice: “la sensación es que esto no terminó. Ahora está Guantánamo y mañana estará otro lugar... Se circula por distintos países el método del terror.” Frente a eso, la potencialidad de la fotografía, su capacidad de re-situarnos, de construir puentes, y de visibilizar esa violencia, más aún si es en el espacio público, más aún si se presenta como propuesta colectiva.

Conclusiones

La imagen en tanto medio para representar y evocar el pasado se constituye en un punto de partida clave para abordar sus usos y potencialidades políticas en relación a violencias y demandas de verdad y justicia. En su poder de condensación, las imágenes presentan de una vez algo que *ha ocurrido*, nos traen la experiencia de ese pasado y nos sitúan a nosotrxs como

espectadores *de y en* esa experiencia, nos pone en un sistema de relaciones con otros cuerpos, otros espacios y otros tiempos. En ese *situarnos*, nos interpelan, nos afectan y emocionan, se establecen lazos de comunicación, los sentimientos “personales” se comparten, se encuentran y dialogan con otros. En estos nuevos contextos, encuentros, lecturas y usos, las imágenes no paran de resignificarse, de explotar su propia paradoja de lo congelado inacabado, siempre hay algo de esa huella que convoca nuevas miradas.

Esta característica sumada a la propuesta de socialización de los medios de producción y difusión en la intervención del espacio público, hace que esta propuesta se presente con un efecto multiplicador y polinizador estableciendo -o proponiendo reconstruir- lazos sociales empáticos y solidarios. De alguna manera, este tipo de propuestas se sustentan en las ideas de *comunidad imaginada* desarrolladas por Benedict Anderson (1993), se establecen acciones y lazos sociales con personas que desconocemos pero imaginamos que están ahí mediante un tipo de vínculo particular. Ese tipo de vínculo apuesta a una unión utópica, cuerpos involucrados en un accionar político que proyecta una comunidad ideal. A la manera de Victor Turner (1974), las imágenes puestas en escena en el espacio público realizan una suerte de ritual, un estado temporario de *communitas* que a partir de la conmemoración persigue la actualización de ese drama social. Los lazos sociales que se pretendían romper en la dictadura, se ven transgredidos por otro tipo de lazos que pretenden la unión, una suerte de anti-estructura frente al terrorismo y el pacto de silencio impuesto en el pasado -que continúa en el presente por esa idea de complicidad-. Las fotografías interviniendo en el espacio público disputan sentidos, abriendo un campo de visibilidad ponen capas de sentidos nuevos sobre los espacios cotidianos, conocidos. A la manera de *marcas territoriales* (Jelin y Langland, 2003), las fotografías se hacen presentes, se interponen en nuestras trayectorias cotidianas, nos invitan a la conmemoración y construyen una “territorialidad de la memoria dinámica y. movable”. A partir de un lenguaje común, construyen lazos imaginarios, y sostienen una bandera común para unificar eso desunido. Los espacios tradicionales de conmemoración, también simbólicos, como las marchas, la Plaza de Mayo, Congreso, Buenos Aires -como centro donde se “suceden las cosas”- aparecen descentralizados y el espacio conmemorativo se hace múltiple. Si las dictaduras del pasado y las violencias actuales pretendían -y pretenden- con sus performances del horror romper los lazos de solidaridad e instalarse como maquinarias de vigilancia en todos lados; la intervención y la ocupación del espacio público a partir de las fotografías permiten justamente visibilizar esa violencia y

contrarrestarla, proponiendo otro tipo de relaciones sociales y de sociedad. Para terminar cerramos con esta cita de Pantoja (2009) entorno a la potencialidad de las imágenes puestas en escena e invitamos a situarnos nosotrxs frente a esas fotografías -y otras-, pensar cómo nos afectan, nos movilizan, para activar e imaginar otras comunidades posibles:

En nuestra América Latina, signada por las dictaduras y por el terrorismo de Estado instrumentados por esos siniestros performers políticos del horror (pensemos en los militares con sus desfiles y sus diversas “puestas en escena”, dignas del averno más profundo con que nos presentaron sus planes), no es posible pensar la fotografía política sin el testimonio de las luchas de los pueblos y de las atrocidades vividas...

Bibliografía

-Anderson, Benedict (1993) Introducción; Las raíces culturales. En Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México, Fondo de Cultura Económica

-Brodsky, M. y Pantoja J. (ed) (2009) *Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. La Marca editora, Buenos Aires.

-Feld, Claudia (2014) "¿Hacer visible la desaparición?: las fotografías de detenidos-desaparecidos en el testimonio de Víctor Bastera", en *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, Vol. 1, nro 1, pp. 28-51.

-Gamarnik, Cora (2010) *La fotografía como instrumento político en Argentina: análisis de tres momentos clave*. Ponencia en VI Jornadas de Sociología de la UNLP, “Debates y perspectivas sobre Argentina y América Latina en el marco del Bicentenario. Reflexiones desde las Ciencias Sociales” La Plata, 9 y 10 de diciembre de 2010

-Gamarnik, Cora (2011) *El nacimiento de un nuevo fotoperiodismo*. Revista Bocadesapo, Año XII, N°11, Diciembre 2011 Pág:20-29

- Guglielmucci, A. (2013) *El proceso social de consagración de la memoria sobre el terrorismo de Estado como política pública estatal de derechos humanos en Argentina*. Tesis doctoral. URL: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1705> [Consultado en Mayo 2017]

-Huysen, Andreas (2002) "Pretéritos presentes: medios, política, amnesia" en *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica

-Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria (2003) "Introducción: las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente" en *Monumentos. memoriales y marcas territoriales*, Madrid y Buenos Aires, Siglo XXI.

-Longoni, A.; Bruzzone, G (2008) Introducción. En *El siluetazo*. Longoni, A.; Bruzzone, G compiladores. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, Argentina

-Pantoja J. (2009) en *Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Brodsky, M. y Pantoja J. (ed) La Marca editora, Buenos Aires.

-Pollak, Michael (1989) "Memoria, olvido, silencio" en Revista Estudios Históricos. Rio de Janeiro, Vol. 2, N° 3. 1989. Pp. 3-15. Disponible en: http://www.comisionporlamemoria.org/investigacionyensenanza/pdf_biblioteca/Pollak-%20Memoria%20olvido%20silencio.pdf

-Reguillo Rossana (2009) en *Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Brodsky, M. y Pantoja J. (ed) La Marca editora, Buenos Aires.

-Taylor, Diana (2009) en *Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Brodsky, M. y Pantoja J. (ed) La Marca editora, Buenos Aires. 2009.

-Turner, Victor (1974) DRAMAS SOCIALES Y METÁFORAS RITUALES. (Dramas, Fields, and Metaphors, Ithaca, Cornell University Press, 1974,

-Vecchioli, Virginia (2005). "La nación como familia". Metáforas políticas en el movimiento argentino por los derechos humanos. En: Frederic, Sabina y Germán Soprano (comp.). Cultural y Política en Etnografías sobre la Argentina. Buenos Aires. Ed. UNQ/Prometeo