

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

El rol del arte en la construcción de la memoria colectiva: las obras de Raquel Partnoy como instancias de condensación de sentidos sobre la última dictadura militar en Bahía Blanca (1976 - 1983).

Vidal, Ana María (Universidad Nacional del Sur).

Cita:

Vidal, Ana María (Universidad Nacional del Sur). (2007). *El rol del arte en la construcción de la memoria colectiva: las obras de Raquel Partnoy como instancias de condensación de sentidos sobre la última dictadura militar en Bahía Blanca (1976 - 1983)*. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/676>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

XI° JORNADAS INTERESCUELAS/ DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Tucumán, 19 al 21 de Septiembre de 2007

Título: “El rol del arte en la construcción de la memoria colectiva: las obras de Raquel Partnoy como instancias de condensación de sentidos sobre la última dictadura militar en Bahía Blanca (1976 – 1983)”.

Mesa Temática n° 77: “Formas de reconstrucción del pasado reciente. Historia y Memoria de las dictaduras en Argentina y el Cono Sur”

Universidad, Facultad y Dependencia: Universidad Nacional del Sur, Departamento de Humanidades (Beca para el desarrollo de Área Estratégica)

Autora: Vidal, Ana María, dirección: Neuquén 1067, Bahía Blanca, teléfono: 4511469, e-mail: anavidal2000@hotmail.com.

El objetivo de esta comunicación es analizar algunos trabajos de la artista plástica Raquel Partnoy elaborados entre los años 1976 y 1978, e incluidos en los conjuntos “Los habitantes del silencio” (producido entre 1976 y 1978) y “Serie de los muñecos” (producido durante el año 1978)¹. El análisis es desarrollado en el marco de una investigación recientemente iniciada acerca de la elaboración de representaciones sobre el pasado de violencia de los años '70 en las obras artísticas de Bahía Blanca.

Nacida en Rosario, y radicada en Bahía Blanca en los inicios de la década del '60, Raquel Partnoy comienza a pintar retratando escenas portuarias y urbanas de la localidad cercana de Ingeniero White. Desde aquel momento y hasta el año 1976, exploró las posibilidades de la pintura de paisaje, siendo sus trabajos expuestos y premiados en el circuito artístico bahiense, regional, y de la capital federal. A partir de aquel año, sus obras comienzan a incluir la figura humana, la cual será una presencia constante en los trabajos elaborados por Partnoy hasta la actualidad.

El análisis partirá de este cambio en la producción de la artista y buscará ponerlo en relación con las características del contexto en el que estas obras fueron realizadas, procurando

¹ Estas fechas han sido tomadas de entrevistas vía mail con la artista, y publicaciones en las que se presentan sus trabajos (Partnoy, 1988, 1999, 2003)

identificar los modos en que en ellas se elaboran sentidos acerca de los “años duros” de la última dictadura militar en Bahía Blanca.

Presencia / ausencia

Los conjuntos “Los habitantes del silencio” y “Serie de los muñecos” fueron expuestos por primera vez –salvo unos pocos envíos a salones locales- en la muestra “*Raquel Partnoy. Pinturas*”, realizada en el Museo de Bellas Artes de la ciudad de Bahía Blanca entre el 30 de Setiembre y el 12 de Octubre de 1978. Allí se presentaron algunos trabajos cuyo tema era el paisaje (la serie “Imágenes del paisaje”), en forma conjunta con aquellos en los que comenzaba a incorporarse la figura humana, incluidos en los conjuntos “Los habitantes del silencio”, y “Serie de los muñecos”².

El modo en el cual la artista diseñó aquella muestra aporta elementos al momento de considerar de qué forma estas obras fueron un punto de quiebre en la producción de Partnoy. Resulta interesante en este sentido considerar la presentación en la misma muestra de las obras “Paisaje del castillo”³ y “La calle del castillo” en los cuales el mismo espacio - la usina de Ingeniero White y sus alrededores, que eran uno de los temas preferidos de Partnoy- pasaba de ser un escenario vacío, al sitio en el cual un gigante muñeco aparecía tirado en medio de la calle, junto a dos pequeños niños que, desde el fondo, lo observan. Asimismo, la obra “La casa vacía”, -conformada a partir de una escena urbana y sin presencia de la figura humana, al ser insertada en la serie “Los habitantes del silencio” –en la cual todas las obras tienen presencias antropomórficas – recalca de qué modo en los trabajos analizados la presencia y la ausencia –de lo humano- eran un tema fundamental. La muestra invitaba a pensar, así, en los que están, y en “Los que se fueron” (ese era el título de otra de las obras presentadas).

² El catálogo detallaba la presentación de las siguientes series y obras: “Imágenes del paisaje” (que incluía los trabajos: “Muelle en penumbras”, “Imagen nocturna”, “De otros tiempos”, “Detrás de las barcas”, “Muros sin historia”, “Quietud en la calle”, “Extraño lugar”, “Paisaje del castillo”, “Barcos en la bahía”), “Los habitantes del silencio” (que incluía los trabajos “La casa de los gatos”, “Homenaje a la noche”, “Cazadora de imágenes”, “La hora de las sombras”, “Los que se fueron”, “A través del tiempo”, “Los secretos del samovar”, “La casa vacía”) y “Serie de los muñecos” (en la cual se presentaban “Jugando a volar”, “El extraño juguete”, “La calle del castillo”, “Sueños perdidos”, “La hora de los cuentos”, “El encanto de la muñeca” y “Las puertas del asombro”). Esta fue la única vez en que estos trabajos fueron expuestos en Bahía Blanca –salvo envíos a salones y muestras colectivas- durante la dictadura militar.

³ Varias de las obras mencionadas pueden ser consultadas en el anexo “Obras”, al final de este texto.

El mecanismo de desaparición de personas fue puesto en práctica en Argentina desde mediados del siglo XX. A partir del golpe de estado de 1976 deja de ser una *tecnología de lo represivo* y se transforma en *la modalidad represiva*, ejercida sistemáticamente y en el marco de un plan político concreto (Calveiro, 2000:27). Bahía Blanca fue fuertemente afectada por las prácticas de la “Triple A” desde el año 1974, -sumando gran cantidad de víctimas en 1975, aunque sin que se pusiera en práctica la modalidad de desaparición. Ésta última comienza con el caso de Daniel Bombara, secuestrado un mes y medio antes del Golpe, y se hace sistemática a partir de marzo de 1976⁴.

En enero de 1977 secuestraron a la hija de Raquel Partnoy y la mantuvieron presa clandestinamente durante 5 meses en el centro de detención “La Escuelita”, que funcionaba en dependencias del Comando V de Ejército de Bahía Blanca, para ser luego “*pasada a disposición del Poder Ejecutivo Nacional*” y mantenida en cautiverio en los penales de Villa Floresta, en Bahía Blanca, y Villa Devoto⁵ hasta diciembre de 1979. Durante 5 meses nadie supo dónde ni cómo estaban Alicia Partnoy y su marido Carlos Sanabria. A los pocos días de secuestrados, el ejército le había mostrado a sus padres una declaración, supuestamente firmada por ellos, donde constaba que habían sido liberados.

Durante estos años, su hija Ruth (nacida hacía un año y medio) vivió con sus abuelos, y recién se reencontró con su madre en el aeropuerto de Ezeiza, a punto de subir al avión que los llevaría al exilio en Washington. En esa misma ciudad vive también Raquel Partnoy actualmente, desde el año 1994. Tanto en Argentina como en aquel país, ambas militaron en la difusión y denuncia de la situación que se vivía durante la dictadura militar.

Durante los años en los que estas obras fueron realizadas, la circulación de informaciones falsas, los simulacros, y los rumores constituían –así como aconteció en otros lugares del país– la materia a partir de la cual familiares, amigos, conocidos –y cualquier otra persona no vinculada directamente - producían sus imágenes acerca de lo que estaba aconteciendo. En ese contexto, toda elaboración partía de la incertidumbre y se constituía en una tentativa, una

⁴ La fecha de las desapariciones y asesinatos perpetrados por la “Triple A” y el gobierno militar constatan esta información y pueden consultarse en “Informe final de la actuación de la CONADEP delegación Bahía Blanca y zonas aledañas”, en www.desaparecidos.org.

⁵ Sobre esta experiencia, Alicia Partnoy ha escrito “La escuelita. Relatos testimoniales” (Partnoy, Alicia, 2006).

posibilidad a ser confirmada⁶. Así relata uno de los testigos de la época – allegado a varias personas desaparecidas- esta situación:

RM: Por empezar, de la mayor parte de la gente que uno ha conocido, de alumnos de la universidad, no siempre sabía. Los chicos por ejemplo de “La pequeña obra”, de la escuela Normal. De ellos no supe ni cuándo ni dónde. Los conocía, y los conocía bien. Y de otros uno se enteraba, por terceras personas se enteraba, pero no era algo, una cosa que yo tuviera información sistemática, o...

(...)

RM: Yo creo que había ignorancia y esperanza mezclado en muchas cosas. Claro, cuando ellos decían que había habido un enfrentamiento, claro, entonces sí se sabía que habían sido asesinados. Pero de los otros no se supo nada. De hecho se esperaba que aparecieran. De ellos uno tenía por ahí noticias, de hecho si has leído el libro este... Aparecen noticias, por personas que han estado en el mismo lugar, aparece información, para la familia. Y bueno, eso es lo que pasaba. La verdad, la verdad más cruel, yo creo que durante mucho tiempo no se supo. No sé, lo de los vuelos, por ejemplo. Eso se supo mucho después (...) De alguna de esas cosas había una ignorancia.... Ni los parientes más cercanos ni los compañeros sabían. La metodología era “traslado”, la palabra era “traslado”...⁷

En un contexto en el cual no había certeza sobre lo que acontecía realmente, las presencias y ausencias de estas figuras humanas en los trabajos de Partnoy se convertían en una búsqueda de sentidos ante una realidad que resultaba incomprensible e incierta. Volvían a plantear la pregunta por aquellos *de los que no se supo nada*, que era formulada constantemente entre los allegados y familiares de desaparecidos.

Figura humana

Hay en estos trabajos, así como en otros del mismo período producidos en otros puntos del país, una reflexión y una búsqueda de lo humano⁸ que tiene que ver justamente con la restitución de los significados asociados a las personas. La figura adquiere distintas

⁶ En la serie “Los mensajes”, elaborada en 1979, la cuestión de la comunicación y la circulación de información es tematizada a partir de cartas y mensajes representados en las obras.

⁷ Entrevista realizada por la autora el 04-04-07.

⁸ Andrea Giunta señala cómo en los trabajos de Hector Giuffré, Ricardo Garabito y Jorge Demirján elaborados durante la dictadura se aborda con insistencia el tema del hombre. (Giunta, Andrea, 2001:21)

representaciones y roles, que configuran tentativas acerca de la humanidad, sus atributos, sus límites y sus capacidades.

En “Los habitantes del silencio” varias de esas primeras presencias humanas son elaboradas a partir de mezclas y transparencias; fragmentaciones y cambios de escala. Son elaboraciones antropomórficas que exceden la representación de hombres y mujeres. Algunos parecen espectros, o evocan seres fantásticos. Así ocurre en “Homenaje a la noche”, donde una gigantesca mujer aparece omnipresente, sentada sobre la ciudad, o en “La cazadora de imágenes”, donde el mismo rostro de Raquel Partnoy se transforma en una especie de enorme nube alada que recorre la ciudad en vuelo (Partnoy, Raquel, 2003:5). Algo similar ocurre en “Los que se fueron”, donde se ven muchos rostros pequeños flotando en el horizonte.

La “Serie de los muñecos” está poblada de inquietantes figuras, a medio camino entre la vida y lo inanimado, enormes formas parecidas a las de los muñecos, pero que realizan actividades inherentes a los humanos. Estos gigantes aparecen en las obras junto a representaciones de personas, entre los que figura muchas veces Ruth (Partnoy, Raquel, 2003:6). La serie fue realizada a partir de los juguetes que, por la presencia de la nieta en la casa de sus abuelos, llenaban todos los espacios. Puestos en diálogo con niños y adultos, plantean constantemente la cuestión de su entidad. ¿Son muñecos? ¿Son niños? ¿Son adultos? En “El extraño juguete” un niño-muñeco vestido de traje tiene entre sus manos un hombre-muñeco vestido de la misma manera. En “Jugando a volar”, uno de estos juguetes se hamaca sobre la ciudad al igual que lo hace una niña en el fondo. La misma sensación de extrañeza se transmite al observar “Los secretos del samovar”.

Al mismo tiempo, en tanto juguetes, su presencia en las obras llama la atención sobre sus usuarios. Como en el trabajo de otros artistas realizado durante el período dictatorial, los objetos evocan al sujeto faltante: ¿dónde están quienes juegan con estos muñecos? ¿dónde están los hijos? ¿dónde están los nietos?.

Entre lo inanimado y lo animado, entre la omnipresencia y la desaparición, entre transparencias y opacidades, espectros, muñecos y personas, estas obras elaboran tentativas de representación de aquellos que ya no están, y también de los que aún permanecen. Buscan formas de lo humano, preguntándose por la presencia y la ausencia, lo posible y lo imposible, lo vivo y lo muerto.

Testigos

Las figuras humanas de Partnoy aparecen en plena ciudad, en el mismo paisaje urbano de Bahía Blanca y sus alrededores que ella venía retratando. Presencias y ausencias tienen lugar

en plena calle, a la luz del día. Bebés-muñecos tirados en el medio de un camino, multitudes de rostros en el horizonte, mujeres que esperan en la puerta de sus casas, madres que buscan desde el cielo a sus hijos. Es en el espacio público donde se hallan los restos de lo que es imposible definir.

En Bahía Blanca, como en el resto de los lugares del país donde tuvieron lugar los secuestros y los asesinatos, existían rastros de lo que ocurría en el espacio público. Raquel Partnoy comenta acerca

las explosiones y tiros que se sentían durante la noche (nosotros vivíamos en el barrio Universitario) cuando violentamente secuestraban o mataban estudiantes en sus viviendas y luego anunciaban que eran “enfrentamientos”⁹.

A esto se sumaban los cuerpos que aparecían en distintas locaciones de la ciudad (el Parque Independencia, y a la vera de caminos y rutas cercanas), y el registro de “enfrentamientos” que era publicado habitualmente en el diario local.

En estas obras se representan esos vestigios, y también a aquellos que fueron testigos de los hechos. Son mujeres y niños que miran: al bebe-muñeco tirado en la calle, a la vecina que espera en la puerta de su casa, al gigante juguete que se hamaca sobre la ciudad. Otros, que observan, como ocultándose, la presencia de una muñeca rubia. Todos están ubicados en la lejanía. De reojo, a veces escondidos o asomados, fijan su vista sobre lo que está ocurriendo.

Gabriela Águila plantea en relación a los testigos durante la última dictadura militar en Rosario:

El análisis de los testigos, la mayor parte de ellos ciudadanos “comunes”, no directamente implicados con la estrategia represiva ni en un abierto apoyo al régimen, manifiestan esta compleja ecuación que caracterizó a los comportamientos de gran parte de la sociedad: el conocimiento, así sea fragmentario, de la violencia estatal, la aceptación de las explicaciones provistas, la conformidad pasiva o el silencio producido por el miedo. Sea por la cuerda del consenso, sea por la del temor, el clima social y político dominante en los primeros años se adecuó a los objetivos de la dictadura, generando una sociedad aparentemente despolitizada y que aceptaba, resignadamente o de buen grado, el nuevo orden de cosas. Probablemente, y como se ha sostenido para el caso de la dictadura franquista, el régimen se conformaba con el silencio (Aguila, Gabriela, 2006).

⁹ Entrevista realizada vía e-mail, el 02-07-07.

Los testigos distantes que retrata Raquel Partnoy parecen ser también testigos parciales, que ven sólo los restos, y que permanecen inmóviles. Así relata otra persona –allegada a familiares de desaparecidos- el modo en el que esta situación se vivía en Bahía Blanca:

GS: Bueno, lo que pasa es que yo te digo, entre los motivos por los cuales... era porque, no sólo a los que estaban sufriendo esa situación les costaba contarlo, hablarlo; sino porque a los que intuíamos que pasaba algo nos costaba preguntar. Porque nos costaba preguntar por una cantidad de situaciones. Primero porque era un tema en el que por ahí ponías en peligro la vida de alguien por hacer una pregunta pelotuda. Segundo porque eran temas de tanta intimidad y de tanto dolor, que, viste, son como lugares sagrados que... se tienen que dar como ciertos climas o ciertas situaciones que si vos intuís algo te animás a hablar. O sea, mucho de eso había. Y mucho de locura, de esquizofrenia, por esto del estado de terror militar, por esta cosa de...¹⁰

La experiencia de Raquel Partnoy como madre de una desaparecida corrobora esta información:

Las reacciones en Bahía tanto del público que asistía a las muestras como de “amigos” y familiares en la vida diaria durante la dictadura, la he sentido en la piel. Debido a lo que nuestra familia estaba pasando hubo quienes me evadían y otros directamente me ignoraron y dejaron de visitarme. Pienso que tal vez sentirían miedo de involucrarse con la mamá de una “subversiva”. Ya conocemos la expresión: “en algo andaría...” de mucha gente que así justificaba las desapariciones y masacre que los represores estaban cometiendo contra sus víctimas. Pero, por suerte, también contamos con buenos amigos que nos ayudaron a sobrellevar esa mala época¹¹.

Asimismo, el hecho de estar cercada por centros de acción militar como la Base Puerto Belgrano, el V Cuerpo de Ejército, fue un factor que influyó para que en la ciudad la denuncia de los crímenes de la dictadura tuviera peculiaridades respecto de otros puntos del país, tanto durante como con posterioridad al gobierno militar. En una entrevista para la Agencia Rodolfo Walsh, una de las “Madres de Plaza de Mayo” de Bahía Blanca, relata esta particularidad sobre la ciudad. Ahí, Celia Jinsky de Korsunsky, cuenta:

“Se juntaban en distintas casas, rotaban porque tampoco era seguro estar siempre en la misma. Incluso el que venía en coche lo dejaba a tres cuadras del lugar. Fui conociendo a cada uno que componía ese grupo, eran madres y padres e íbamos

¹⁰ Entrevista realizada por la autora el 03-07-07.

¹¹ Entrevista realizada vía e-mail, el 02-07-07.

viendo que cosas se podían hacer” (...) “Acá era distinto, no nos podíamos juntar en la plaza. A veces lo pensábamos, ver si nos íbamos a animar porque no éramos tanta cantidad, éramos 28 o 30. Después pasamos bajo la APDH y uno se animó a hacer más cosas” (Herrera, Mariano, 2007).

Los testigos que retrata Partnoy son estos mismos bahienses paralizados y silenciosos, que ven lo que sucede a plena luz del día, en las mismas calles que todos transitan. Niños –sin ningún adulto cuidándolos- y mujeres, que ven lo que está pasando. A veces parecen estar comentando entre ellos, secretando. Siempre permanecen distantes a los hechos retratados.

En los trabajos de Partnoy aparecen también otro tipo de “testigos”. Otras miradas, no de quienes transitan la ciudad, sino de aquellos que observan desde las alturas, quienes miran el paisaje desde el cielo¹². *“El arte es un mediador entre lo que nos es dado y lo que deseamos. En otras palabras, abre el universo de lo posible” (Mayer, 2005:27).* Estas figuras exploran la posibilidad irrealizable, materializan el ansia de quienes esperaban a sus seres queridos y querían conocer qué estaba pasando. Al mismo tiempo, los rostros desencajados de “La cazadora de imágenes” y “Homenaje a la noche” señalan la expresión expectante de quien intenta mirar y no puede.

Las escenas de Partnoy, frecuentemente planteadas desde un punto de vista elevado, ubican al espectador en esa misma mirada aérea, en el mismo lugar de estas figuras que indagan sobre lo que está pasando. Una de las obras muestra incluso una serie de construcciones, cuyas paredes presentan una transparencia que permite ver en su interior una figura humana de espaldas¹³. Preguntarse por aquella muestra del año 1978, lleva a pensar en qué lugar quedaba ubicado quien la miraba. Estas obras invitaban a mirar, a escrutar y buscar, tal como lo hacían esas figuras humanas ubicadas en las alturas.

La tradición

En “Los secretos del Samovar”, aparece, en oposición a las escenas urbanas que poblaban la muestra del año 1978, un espacio interior. Un bebé-muñeco, triste, solo, recostado cerca del samovar, un artefacto de la tradición ruso-judía para la elaboración de té.

Se trata de un objeto que estaba presente en la casa de Raquel Partnoy durante su infancia. La artista recuerda que el samovar estaba ubicado en una mesa, y ya no se usaba para elaborar infusiones. En el cajón de esa misma mesa, estaba el álbum familiar. Ella recuerda en el catálogo de la muestra “Tango: Inner Landscapes”:

¹² Cf: “La cazadora de imágenes”, “Homenaje a la noche”, “Los que se fueron”.

¹³ Cf: “La hora de las sombras”

“The faces of the children with adult expressions looked at me from a distant time and place. Many of those pictures had been taken in Rusia. For years I looked at those photos over and over, always trying to catch a glimpse of the life experiences of the relatives portrayed there¹⁴” (Partnoy, 1999:6).

Esa mesa era un objeto en el que se conservaba la memoria sobre la historia familiar y las tradiciones que habían sido abandonadas con el viaje emigratorio. El samovar era el guardián de esa memoria, el objeto-testigo que traía dentro de sí las experiencias del lugar de origen, que había abandonado su función culinaria para convertirse en un conservador de los recuerdos. El muñeco-bebé de “Los secretos del samovar”, que evoca uno de estos niños con expresión adulta que Raquel veía en los álbumes, aparece muy cerca de ese *secreto* oculto en el samovar. El secreto de la historia familiar, de la vida en Rusia, pero también del exilio, y de los motivos que lo generaron. Una historia de persecución y violencia¹⁵ que se repetía en estos años de la década del '70.

En series posteriores, Raquel Partnoy continuará explorando las relaciones entre la historia del pueblo judío y la dictadura militar en Argentina, especialmente en la serie “Surviving Genocide”. En “Los secretos del samovar” se iniciaba esta posibilidad de dar un sentido a lo que estaba aconteciendo a través de la asociación con la historia judía. Estos trabajos se insertan, tempranamente, en toda una línea de luchas sobre el modo representar la dictadura, en la que el debate sobre el uso del término “genocidio” tiene un espacio importante¹⁶.

Lugares de la memoria

Bruno Peguinot se pregunta en “Memoria, arte y sociedad” sobre el rol del arte en la dinámica social (Peguinot, Bruno, 2004:174). Señala que el arte, como las ciencias, produce nuevos marcos de representación. En aquel trabajo, el autor hace una relectura de Halbwachs, en busca de las posibilidades de creación de sentidos en la representación artística. Señala así que tanto la producción como la recepción de las obras están insertas en los *marcos* de la sociedad

¹⁴ “Los rostros de los niños con expresión adulta me miraban desde un lugar y un tiempo distantes. Muchas de esas fotografías habían sido tomadas en Rusia. Por muchos años miré y volví a mirar esas fotos, intentando captar algo de las experiencias de los parientes que estaban retratados en ellas” (la traducción es mía).

¹⁵ En la pintura de los años '70 en Argentina existió todo un conjunto de artistas que se volcaron a la tradición histórica y artística recreándola en sus obras. El caso paradigmático es el de Juan Pablo Renzi y sus recreaciones de las obras de Schiavoni (Giunta, 2001).

¹⁶ Cf. “¿Genocidio?” en (Vezzetti, Hugo 2003:157) y Feierstein, Daniel “Historia, memoria y hegemonía: hacia un análisis de los discursos sobre el genocidio” (En: Godoy, Cristina 2002).

en la cual tienen lugar. Al igual que los recuerdos, sólo serían posibles en la existencia de nociones comunes que se encuentran entre los integrantes del grupo social. Lo que este tipo de reflexión puede aportar al análisis de las obras es

intentar reconstruir, a través de una de-construcción de la obra por el pensamiento, lo que contiene y qué contiene un conocimiento, una comprensión, una interpretación de lo que el artista ha percibido (Peguinet, Bruno, 2004:174).

Por otro lado Peguinet destaca de qué modo

Toda acción, y la producción de obras es una entre otras, es siempre-ya colectiva, lo cual implica que la obra contiene, y no contiene sino, elementos forjados, adquiridos, comprendido, interpretados por el colectivo al que pertenece el artista, colectivo además en plural: sociedad de pintores, como dice Maurice Halbwachs, pero también pertenencia lingüística, social, histórica, nacional o regional, etc. Un ser humano, y por tanto un artista, nunca está solo (Peguinet, Bruno, 2004:173).

Así, las obras se constituyen de elementos que son compartidos por el grupo social, y al mismo tiempo elaborados por el artista, y propuestos como nuevos marcos de interpretación. Esos elementos compartidos son los que permiten que la obra sea entendida como tal y se erija en un modo de conocimiento posible para quienes la observan¹⁷.

El arte es ciertamente un territorio ilimitado, y como recordaba Bajtin, sus posibilidades semánticas van recreándose en cada nueva lectura. No podemos reducir sus posibilidades a los marcos sociales que le dan cabida. Es este margen, esta reserva de sentido la que permite que las obras sean una instancia inagotable de significados. La lectura contextual nos permite ubicar el modo en el cual, a partir del *trabajo* artístico, los marcos sociales son tensionados, explorados como modo de acción sobre la vida.

Partiendo de estos *marcos sociales*, hemos indagado en torno al modo en que los trabajos incluidos en estas series se elaboraron –explorando y tensionando esos marcos - sentidos sobre lo acontecido durante la última dictadura militar en Bahía Blanca. Así, las obras pertenecientes a “Los habitantes del silencio” y “Serie de los muñecos” fueron, ante una condición humana atacada y en una situación de permanente incertidumbre en aquellos años,

¹⁷ No forma parte de los objetivos de este trabajo analizar la recepción de la obra. Sin embargo, es menester informar que la misma contó con difusión en el único diario local –de clara tendencia conservadora y pro-dictatorial hasta la actualidad- (“La Nueva Provincia”, 3, 4 y 12 de Octubre de 1978) y que tanto en estos artículos, así como en los fragmentos de textos críticos publicados en Buenos Aires e incluidos en el catálogo de la muestra del museo de Bellas Artes, no se analizaba el contenido de las obras, ni se hacían referencias a la situación vivida por la artista en el momento de su elaboración. Los comentarios se centraban en aspectos formales y técnicos.

reflexiones sobre lo humano: su presencia y ausencia, lo vivo y lo inanimado, sus posibilidades y deseos. También fueron instancia de representación de quienes aún permanecían, los allegados y familiares, su parálisis, y asimismo la esperanza y el deseo de acción. Finalmente, en estas obras se buscaron lazos con el pasado que permitieran marcos posibles de comprensión, buscando en la historia del pueblo judío posibles instancias de interpretación de los hechos.

En el caso de las obras analizadas, este trabajo fue llevado a cabo en circunstancias extremas, inherentes a las características de los hechos en cuestión. En este sentido, además de la situación de incertidumbre, parálisis y fragmentación de la información disponible, es parte constitutiva de *los marcos* dentro de los cuales se elaboraron estas producciones el hecho de que, por el tipo de prácticas aplicadas por el poder represivo, la posibilidad de elaboración de sentidos en torno a la desaparición y persecución se vio afectada. Como señala Jelin,

Una de las características de las experiencias traumáticas es la masividad del impacto que provocan, ciñendo un hueco en la capacidad de <ser hablado> o contado. Se provoca un agujero en la capacidad de representación psíquica. Faltan las palabras, faltan los recuerdos (Jelin, Elizabeth, 2002:36).

De este modo, estas obras elaboradas por Partnoy entre 1976 y 1978 se constituyeron en búsquedas, primeros intentos de dar sentido a una realidad que requerirá años para ser elaborada tanto en el plano social como personal. En este punto es interesante retomar la distinción planteada por Jelin entre lo activo y lo pasivo en los procesos mnémicos. Así,

pueden existir restos y rastros almacenados, saberes reconocibles, guardados pasivamente, información archivada en la mente de las personas, en registros públicos y privados. Estos constituyen huellas del pasado, pero son tan sólo reservorios pasivos. En la medida que estas marcas son evocadas por el sujeto, son sometidas a activación y motorización de sentidos sobre el pasado, estas huellas se transforman en evocaciones que actualizan el pasado social y lo insertan en el debate del presente (Jelin, Elizabeth, 2002:22).

Las obras analizadas en esta oportunidad se constituyeron en primeros rastros y restos que elaboraron y conservaron una imagen –enmarcada socialmente– de lo que estaba aconteciendo¹⁸. En series posteriores, estos temas serán reelaborados y expresados con un grado mayor de explicitación¹⁹.

¹⁸ Partnoy se referirá a estas obras en el catálogo de la muestra “Landscapes, cityscapes, humanscapes” realizada en la Martin Luther King Jr. Memorial Library de Washington en el año 2003. Aquella Allí la artista Partnoy rehacía su biografía artística, a partir de las tres

Este trabajo de exploración y búsqueda de sentido hace de estas obras en “lugares de la memoria”, objetos que, como el samovar, condensan información sobre lo acontecido. Andrea Giunta analiza el trabajo de varios artistas a la luz de este concepto de Pierre Nora:

Las representaciones artísticas articulan un ritmo no narrativo, fragmentario y, al mismo tiempo, intenso. Constituyen un depósito de reservas, un lugar material que se inviste de un aura que lo trastorna en el espacio simbólico. Pierre Nora denomina lugares de la memoria a aquellos espacios u objetos que bloquean el olvido y que materializan experiencias difusas logrando capturar significados en un número restringido de signos. Lugares de la memoria que se entienden como tales en tanto son capaces de metamorfosearse y transformarse en sus sentidos iniciales. (Giunta, Andrea, 1999:100)

El intento ha sido, en este trabajo, restituir las condiciones en las que se realizó el trabajo que produjo estas obras y las hizo *reservas* de sentido. Así relata Raquel Partnoy la experiencia de pintar frente a estas situaciones tan extremas;

En mi caso, sentí que debía marchar con las madres en Bahía y continuar con mi tarea de pintora a pesar de todo, como lo hicieron tantos otros padres, madres o hermanos de víctimas que eran también artistas o escritores. Es así que, como ya te conté, comenzaron mis primeras series de paisajes donde incorporé la figura casi inconscientemente y allí fue surgiendo algo de lo que estábamos viviendo, recién después de varios años pude descargar todo con mayor intensidad. No fue fácil...²⁰

Sus trabajos se han convertido en “lugares de la memoria”, testimonios situados acerca de las características de la represión en Bahía Blanca. También de la parálisis de los testigos, y el valor y esperanza de aquellos que fueron atacados en sus espacios más íntimos.

instancias reseñadas en el título de la muestra. En aquel entonces, señalaba acerca de estos trabajos: “Creo que necesitaba la presencia humana en mis paisajes urbanos, para expresar mis sentimientos. Elaboré la serie Los habitantes del silencio, que cuenta la historia de los desaparecidos (...) Las fuerzas militares secuestraron a una generación entera que creía en la justicia. Alicia, mi hija de 20 años y su esposo estuvieron entre esas personas. Su pequeña hija vivió en mi casa durante los cinco meses en que sus padres estuvieron desaparecidos, y en el tiempo en que estuvieron presos. Con juguetes y muñecos desperdigados en todas las habitaciones, comencé a crear la serie “Los muñecos” (Partnoy, 2003:5, la traducción es mía). De aquel modo, las obras fueron evocadas, en su relato, como marcas o registros de lo que había acontecido, entraron en la conformación de una memoria sobre los hechos pasados.

¹⁹ cf. “De la Naturaleza Humana”, 1979; “Los Mensajes”, 1980 ; “De la Vida”; “Las Ventanas de la Vida” y “Las Novias”, entre 1981 y 1983; “Vivencias”, 1984/1985; “Ropas” ,1986/7 y “Sobrevientes del Genocidio”, 1989/2000

²⁰ Entrevista realizada vía e-mail, el 02-07-07

Bibliografía

- Aguila Gabriela (2006), “La dictadura en el Gran Rosario. Testigos y vecinos”. En: *Revista Puentes*, año 6, n° 19, Comisión Provincial por la Memoria, La Plata, diciembre de 2006.
- Bajtin, Mijail (1985). *Estética de la creación verbal*. Mexico, Siglo XXI.
- Calveiro, Pilar (2001). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires, Colihue.
- CONADEP (s/f), “Informe final de la actuación de la CONADEP delegación Bahía Blanca y zonas aledañas”. Citado en: www.desaparecidos.org
- Feierstein, Daniel (2002). “Historia, memoria y hegemonía: hacia un análisis de los discursos sobre el genocidio”. En: Cristina Godoy (editora), *Historiografía y Memoria Colectiva. Tiempos y Territorios*. Buenos Aires, Ed. Miño y Dávila.
- Giunta, Andrea (1999). “Lugares de la memoria. 1986-1998”. En: *Las artes visuales ¿Para qué? Una aproximación a su sentido o sin sentido a fines del milenio*. Buenos Aires, Nuevo Hacer.
 - (2001). “Los años 70. Realismo, conceptualismo y violencia”. En: “*Pintura argentina. Pintores de los 70*. Buenos Aires, Ediciones Banco Velox.
- Herrera, M. José (1999). “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción”. En: Burucúa, Emilio (dir.), *Nueva historia argentina*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Herrera, Mariano (2007). “Ser madre en Bahía (A pesar de todo)”. Citado en: www.desaparecidos.org, 31 de mayo de 2007.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth y Longoni, Ana (2005). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Mayer, Marcos (2005). *John Berger y los modos de mirar*. Madrid, Campo de Ideas.
- Partnoy, Alicia (s/f) “Testimonio sobre el campo de concentración "La Escuelita" de Bahía Blanca”, en www.desaparecidos.org
- Partnoy, Raquel (1988). *Raquel Partnoy*. Bahía Blanca, Fundación Banco del Sud.
 - (1999). *Raquel Partnoy. Tango: inner landscapes*. Washington, D.C. Commission on the Arts and Humanities.
 - (2003) *Between two skies*. Washington, D. C. Commission on the Arts and Humanities.

- Peguinot, Bruno (2004). “Memoria, arte y sociedad”. En: *Historia, antropología y fuentes orales. Entre fábula y memoria*, tercera época, nro. 32. Barcelona, Asociación Historia y Fuente Oral.
- Vezzetti, Hugo (2003). *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.

Obras



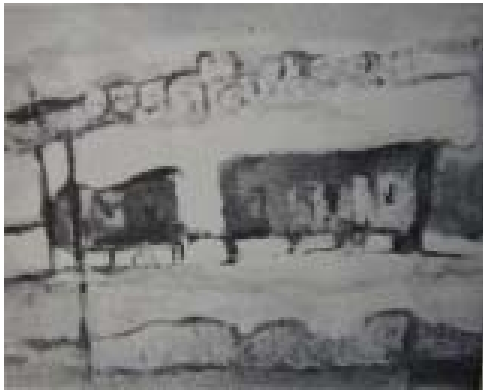
“Paisaje del castillo”, 1974



“La calle del castillo”, 1978



“Homenaje a la noche”, 1976



“Los que se fueron”, 1976



“Jugando a volar”, 1978



“La casa de los gatos”, 1976



“El encanto de la muñeca”, 1978



“La cazadora de imágenes”, 1976



“La hora de las sombras”, 1978



“Los secretos del samovar”, 1978