

## Rostros, pequeños retratos e identidad. Reflexiones en torno a los usos y tergiversaciones del método antropométrico fotográfico a propósito de los hechos de Trelew

Faces, small portraits and identity. Reflections on the uses and distortions  
of photo anthropometric method with regard to the facts of Trelew

Hernán López Piñeyro \*

Fecha de Recepción: 1° de abril de 2015

Fecha de Aceptación: 23 de abril de 2015

### Resumen:

*A partir de la segunda mitad del siglo XIX, las técnicas de policía se desarrollaron impetuosamente trayendo consigo, según nos recuerda Agamben, una transformación decisiva del concepto de identidad. No mucho tiempo después, las sociedades disciplinarias encontraron en la fotografía una herramienta de identificación perfecta que poco tardó en convertirse en un método antropométrico. No obstante, el rostro retratado en las fotos carné les otorga a estos dispositivos cierta capacidad de resistencia.*

*En el caso de las dictaduras latinoamericanas de la segunda parte del siglo XX, estas imágenes tienen cierta especificidad: son los registros que permiten la identificación necesaria antes y durante de la detención clandestina y la desaparición forzada. Sin embargo, en los usos que los movimientos de derechos humanos, o algunos artistas cercanos a ellos, hacen de estos dispositivos se les otorga nuevas capas de significación.*

*En este trabajo se busca indagar sobre los usos de estos dispositivos antropométricos, la transformación que ellos hacen del concepto de identidad y, a la vez, la reapropiación de los mismos como elementos esenciales de la (política de la) memoria. Particularmente, se reflexiona sobre las apropiaciones que el PRT-ERP, Juan Carlos Romero y GAC han hecho con las imágenes antropométricas de los masacrados en Trelew.*

### Palabras

#### clave:

*Identidad, antropometría, memoria, foto carné, arte argentino.*

---

\* UBA – UNA. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires estudiante de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano en la Universidad Nacional de San Martín. Se desempeña como docente de Estética I y II en la Lic. en Artes Visuales (UNA) y como adscripto en la cátedra de Estética de la Lic. en Filosofía (UBA).

Correo electrónico: [hernanlopezpineyro@gmail.com](mailto:hernanlopezpineyro@gmail.com)

**Abstract:** *Since the second half of the nineteenth century, police techniques developed impetuously bringing, as Agamben reminds us, a decisive transformation of identity concept. Not long after, the disciplinary societies found in photography a perfect identification tool that soon became an anthropometric method. However, the faceportrayed in the ID photos on these devices gives them some resilience. In the Latin American dictatorships of the second part of the twentieth century, these images have some specificity: they are the records that allow the proper identification before and during illegal detention and enforced disappearance. However, when human rights organizations, or some close to them artists, use these devices, they give them new layers of meaning. This paper inquires into the uses of these anthropometric devices, the transformation that they made of identity and, at the same time, the reappropriation of them as an essential element of the (politics of) memory. Particularly, we reflect on the appropriations that PRT-ERP, Juan Carlos Romero and GAC have done with anthropometric images of those massacred people in Trelew.*

**Keywords:** *Identity, Anthropometry, memory, ID photo, Argentine art.*

## Antropometría e identidad

A partir del desarrollo de las técnicas antropométricas, iniciado en la segunda mitad del siglo XIX y que continúa hasta nuestros días, se transformó por completo el concepto de identidad. Ésta pasó a estar asociada a ciertos datos biológicos íntimos pero también ajenos, en algún sentido, a la persona. Mi código genético y mi huella dactilar me pertenecen pero me resulta tan imposible reconocermé en ellos como tomar distancia, pues, no son más que partes de lo que Giorgio Agamben llama la *vida desnuda*. Inmediatamente aparecen algunas preguntas: ¿Qué tipo de identidad puede desprenderse a partir de datos puramente biológicos? ¿Acaso es posible construir una identidad a partir de dichos datos? ¿Y si lo fuera pueden los otros reconocermé a partir de ella?

Retomando a Hegel, Agamben señala que es sólo a través del reconocimiento de los otros que el hombre puede constituirse como persona y adquirir una identidad social. El término persona, que proviene del latín, en su origen significa disfraz, máscara, personaje o apariencia externa del hombre. En nuestra cultura, “[l]a persona moral se

constituye, pues, a través de una adhesión y a su vez una distancia respecto a la máscara social: la acepta sin reservas y, al mismo tiempo, se diferencia casi imperceptiblemente de ella”<sup>2</sup>. La identidad, por tanto, se construye en función de esa máscara social, de su reconocimiento y de su diferenciación. Por el contrario, una identidad basada únicamente en datos biológicos —como los que están detrás de los dispositivos antropométricos— sólo es posible sacrificando la persona. Es decir, los dispositivos de poder funcionan capturando y obstruyendo un modo de subjetivación. La identidad sin persona reduce la identidad en un elemento impersonal, casi inalterable tal como un dato biológico.

### El retrato de un rostro

La foto carné de frente y perfil, utilizada en sus inicios como un instrumento antropométrico para la identificación de criminales y que ha construido cierta tipología de “delincuente habitual”, es en nuestros días —y desde hace tiempo— un dispositivo que se ha instalado en las vidas cotidianas deviniendo, quizá, en la técnica antropométrica más habitual. En nuestro documento de identidad, carné de conducir, carné de socios de clubes o bibliotecas, libreta universitaria, legajo laboral, *curriculum vitae* y, con algunas variantes, en nuestro perfil de Facebook o Twitter nuestra foto cuatro por cuatro parece ser tan ineludible como lo es nuestro nombre de pila y apellido.

Más allá de la denuncia del uso por parte de los estados nacionales del dispositivo fotográfico como instrumento disciplinario, que no se encuentra sólo en Agamben sino también (y cada vez más) en otras direcciones teóricas<sup>3</sup>, me interesa pensar en

---

<sup>2</sup>Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Ciudad de Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014, p. 69.

<sup>3</sup>Cf. Penhos, Marta. “Las imágenes de frente y de perfil, la “verdad” y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días”, revista *Memoria y sociedad*, N° 35, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2014. Richard, Nelly. *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000. La lista es mucho más extensa, por supuesto, pero menciono al menos dos trabajos que luego serán abordados en el presente.

términos ontológicos estas pequeñas imágenes y la especificidad que las separa del resto de los instrumentos antropométricos. Sin desconocer todas las mediaciones que existen entre lo fotografiado y la fotografía, entre el hecho real y la ficción propia del medio fotográfico, no puede ser obviado que ese cuadradito de papel es el retrato de un rostro. Entonces, las preguntas que me gustaría formular son: ¿qué tipo de identidad puede construirse sobre el rostro? Y ¿qué identidad se pone en juego en el registro fotográfico de ese rostro?

Creo que es Agamben quien nuevamente puede ayudarnos a pensar esta cuestión. En *La comunidad que viene*, el filósofo italiano señala que “el rostro humano no es ni el individualizarse de una *faz* genérica ni el universalizarse de los rasgos singulares: es el rostro cualsea, en el cual esto que pertenece a la naturaleza común y esto que es propio son absolutamente indiferentes”<sup>4</sup>. El rostro resulta ser, por tanto, un lugar paradójico para plantear la cuestión de la identidad, pues se trata de una pura medialidad entre los rasgos de un individuo y las características de la especie. Se da en él una serie infinita de oscilaciones modales entre género e individuo, entre lo común y lo propio. Por un lado, en los rostros particulares la naturaleza humana pasa incansablemente a la existencia pero, por el otro, son éstos, los rostros individuales, los que conforman el género. Ambos, lo común y lo propio, parecen confundirse en el rostro.

La foto carné conserva, en cierto aspecto, un carácter paradójico. Este retrato de cuatro centímetros por cuatro centímetros pretende captar la unicidad propia de un rostro particular para identificar a la persona y diferenciarla de los otros rostros al mismo tiempo que lo serializa y lo somete a una tipología. La foto debe ser tomada de frente o de tres cuartos de perfil, medio busto, con la cabeza totalmente descubierta y erguida, con fondo uniforme claro y liso. Sin embargo, hay algo en esa imagen, algo de cada rostro-máscara retratado, que se resiste a ser un mero dato biológico, que se resiste a construir una identidad sin persona.

Agamben no diferencia este dispositivo de los otros modos de identificación biométrica como, por ejemplo, las huellas dactilares o el ADN. Considero que si bien

---

<sup>4</sup>Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos, 1996, p. 18.

el uso de todas estas técnicas debe ser problematizado, en tanto que pertenecen a un conjunto más extenso de instrumentos que tienen la potencia de implementar un control absoluto y sin límites de los ciudadanos, no puede pensarse que la foto carné sea el registro de un dato puramente biológico que resulta ajeno a su portador tal como el código genético o su anotación impresa<sup>5</sup>.

El rostro nunca puede estar completamente desnudo. Por el contrario, siempre parece vestir, al menos parcialmente, una máscara social que permite el reconocimiento por parte de los otros y con la que el individuo se identifica y, a la vez, se distancia. La fisonomía biológica del rostro es indiscernible de sus expresiones y de ciertas decisiones estéticas que lo atraviesan. Puede insinuar una sonrisa, tener una mirada seria, barba, bigote, maquillaje o llevar una cicatriz; puede también revelar formas de vida y sugerir la pertenencia a una clase social determinada en tanto se adecue o no a una tipología construida. En este sentido, y no en otro, el rostro parece estar más cerca de ser una "máscara social" que algo similar a una muestra de ADN. Es una construcción que hago con los otros y con la que puedo coincidir o no y a través de la cual soy reconocido.

El rostro está recubierto por piel. En la *Lógica del sentido*, Deleuze retoma aquel aforismo expresado por Paul Valéry en *La idea fija* según el cual lo más profundo que hay en el hombre es la piel. Deleuze pone esta afirmación entre signos de interrogación. La superficie pura, el lugar del sentido, mucho más profunda que cualquier fondo, es lo que el otro nos oculta. "Extraña postura la que valora ciegamente la profundidad a expensas de la superficie y que quiere que superficial signifique no de vasta dimensión, sino poca profundidad, mientras que profundo

---

<sup>5</sup>Seguramente, merece una reflexión aparte el uso por parte del estado de datos biológicos como el ADN para revisar o quizá reparar, al menos parcialmente, los daños que el propio estado causó. Me refiero, por ejemplo, al Banco Nacional de Datos Genéticos cuyo fin es garantizar la obtención, acopio y análisis de la información genética que sea necesaria como prueba para el esclarecimiento de los delitos de lesa humanidad cometidos por la última dictadura militar. Delitos que, como es sabido, ponen cuestiones relativas a la identidad en juego. Este archivo de datos biológicos ha permitido la búsqueda e identificación de hijos e hijas de personas desaparecidas, que hubiesen sido secuestrados junto a sus padres o hubiesen nacido en centros clandestinos de detención.

significa al contrario de profundidad y no de débil superficie”<sup>6</sup>. Pero “[b]asta con que nos disipemos un poco, con que sepamos permanecer en la superficie, con que tensemos nuestra piel como un tambor, para que comience la gran política”<sup>7</sup>.

La piel del rostro, nuestra máscara ante el mundo, es política o al menos el inicio de ella. La historia, la memoria se imprime en la piel como una huella propia de la identidad. El rostro se hace diferencia, y como en el concepto derrideano, impide su captura.

No sin opacidades, esta identidad presente en el rostro y en la piel que lo recubre se transfiere y permanece como huella que amenaza con borrarse en su registro fotográfico, haciendo que éste oscile incansablemente entre la construcción de una "identidad con persona" y una "identidad sin persona".

### La foto carné y la (des)figuración de lo individual

El caso latinoamericano nos permite repensar esta cuestión desde otra perspectiva que nos interpela desde mucho más cerca. En el capítulo “Imágenes-recuerdo y borraduras” de *Políticas y estéticas de la memoria*, Nelly Richard señala que las fotos carné que portan los familiares de los desaparecidos en sus pancartas tienen cierta especificidad:

muestra[n] cómo sus sujetos son numerables y enumerables en fichas y listados, antes y después de la violencia, según el mismo orden estadístico del que se sirven máquinas de control para practicar la apropiación y también la expropiación, de la identidad corporal y judicial.<sup>8</sup>

Estas imágenes exhiben el dispositivo de supresión de identidad que hizo desaparecer a los retratados. Se trata, según escribe Richard, de la des-figuración de lo individual. En este sentido, se da un pasaje del señalamiento —propio de la foto carné tomada para identificar— al ocultamiento —propio de la desidentificación que requiere la

---

<sup>6</sup>Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2010, p. 223.

<sup>7</sup>Deleuze, Gilles. *Op. cit.*, p.58.

<sup>8</sup>Richard, Nelly. *Op. cit.*, p. 166.

tortura y la desaparición—. Las fotos carné, agrega Marta Penhos transitando similares sendas,

han pasado a formar parte de una cultura visual que las reivindica como bandera, integrándose activamente a las Marchas de la Resistencia que se sucedieron desde 1980, cuando en plena dictadura las madres y abuelas de la Plaza de Mayo comenzaron a reclamar la aparición con vida de sus hijos. Los rostros congelados en una juventud eterna, indican, es cierto, que “esto ha sido”, pero también le dan corporeidad y nombre a la ausencia y el anonimato de los desaparecidos.<sup>9</sup>

La reapropiación de estas imágenes sólo puede darse a partir de un resto o una huella de la persona-máscara que perdura en el dispositivo fotográfico y que, al mismo tiempo, posibilita su tergiversación, es decir, su utilización para transmitir nuevos mensajes que en principio le son ajenos. Específicamente lo que aquí se altera o se distorsiona a partir de una acción profanatoria, que tiene como objetivo restituir las imágenes al uso común y sacarlas de la esfera separada, es la finalidad para la que fueron concebidos y sus nefastos usos posteriores. En la reapropiación que los movimientos de derechos humanos hacen de estos dispositivos se les otorgan nuevas capas de significación. Las madres, por ejemplo, exhiben las fotos de sus hijos en las Marchas de la Resistencia para exigir su aparición con vida. Estas imágenes son el documento y el testimonio que constata la desaparición, la ausencia. Las abuelas las utilizan para encontrar a sus nietos, para que ellos puedan identificarse en los rostros de sus padres. En los recordatorios publicados diariamente desde 1988 en Página/12 por familiares y amigos de desaparecidos también aparecen estas pequeñas fotografías. Algunos artistas, por su lado, trabajan con ellas en distintas acciones o intervenciones urbanas como parte de una (re)elaboración colectiva de la memoria.

---

<sup>9</sup>Penhos, Marta. *Op. cit.*, p. 32.

Tal como nos recuerdan Burucúa y Kwaitkowski, la vida sólo se configura completa y auténticamente con el cierre de la existencia por la muerte o “la instalación de la memoria que la historia, en sus diversas escalas, y el arte (...) conservan de aquella vida total”<sup>10</sup>. En este sentido, las vidas de los desaparecidos, aquellos que no están ni muertos ni vivos, no se han completado. El Siluetaza proporcionaría, al decir de los autores, una forma posible para terminar el proceso social de la configuración de sus vidas. Podríamos agregar que las reapropiaciones y las tergiversaciones de las pequeñas imágenes de frente y perfil además de ser herramientas útiles para la búsqueda —me refiero particularmente al uso que ellas hacen las Madres y las Abuelas— o ser banderas de lucha, van también en la dirección antes señalada, completan la vida de las personas desaparecidas y contribuyen en la elaboración de un duelo por parte de la sociedad.

Los afiches sin firma con los rostros de los fusilados en la Masacre de Trelew<sup>11</sup> y la consigna “Gloria a los héroes de Trelew. Castigo a los asesinos” que días después de la ejecución ilegal y en el primer aniversario imprimió y pegó posiblemente el PRT-ERP<sup>12</sup> ponen estas cuestiones en juego. Las imágenes, tomadas en su mayoría de frente y algunas de perfil, muestran las caras, la piel y la historia de Ana María Villareal de Santucho, Humberto Adrián Toschi, José Ricardo Mena, Rubén Pedro Bonet, Susana Graciela Lesgart, Mario Emilio Delfino, Carlos Heriberto Astudillo, María Angélica Sabelli, Alfredo Elías Kohon, Jorge Alejandro Ulla, Clarisa Rosa Lea Place, Mariano Pujadas, Miguel Ángel Polti, Humberto Segundo Suárez, Alberto Carlos del Rey y Eduardo Adolfo Capello. El retrato de cada uno de estos rostros propios e impropios a la vez, en tanto que son de una persona pero forman parte de una lucha que es de todos, deviene en manos de sus compañeros en una pancarta

<sup>10</sup>Burucúa, José Emilio y Kwaitkowski, Nicolás. “El péñor, el Peregrino de Meaux y el Desaparecido, la pintura y la configuración de la vida”, Boletín de Estética, [On line], 18. En <http://www.boletindeestetica.com.ar/boletines/Boletin-de-Estetica-20.pdf>, (junio 2012), p. 10.

<sup>11</sup> Se denomina Masacre de Trelew al fusilamiento por parte de la Armada de dieciséis presos políticos detenidos en la prisión de máxima seguridad de Rawson, en Chubut, como represalia a un intento de fuga que tuvo lugar el 22 de agosto de 1972 en el que seis presos políticos pudieron escapar y diecinueve tuvieron que entregarse de los cuales sólo tres sobrevivieron a la ejecución ilegal.

<sup>12</sup> La sigla remite al Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y a su estructura militar, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP).



política que excede, sin duda, cada imagen particular. A su vez, la vida de los fusilados se completa en cada uno de estos afiches que no sólo ayudan a elaborar el duelo<sup>13</sup> sino que quedan en nuestros archivos no como documentos muertos sino como imágenes siempre apropiables o expropiables que permiten articular históricamente lo pasado. Dicho benjaminianamente, en el instante de un peligro siempre podremos apoderarnos de ellas y así traer el pasado, como iluminación fugaz, al presente<sup>14</sup>.

### La triple dimensión de estas imágenes

Louis Marin señala que las imágenes, en tanto que representaciones, están atravesadas por una doble dimensión. Por un lado, dan a ver el objeto ausente, sea éste una cosa, un concepto o una persona. Éstas cumplen un rol sustitutivo (están “en lugar de”) pero, por otro lado, son también la mostración de una presencia que es redoblada en la (re)presentación. Es decir, una representación posee dos funciones, la primera de ellas, de carácter transitiva, consiste en hacer presente una ausencia. La segunda, de carácter reflexiva, reside en exhibir su propia presencia como imagen. Toda representación se presenta representando algo y construye con ello a quien la mira como sujeto mirando<sup>15</sup>.

Las fotos carné de las víctimas de la Masacre de Trelew reapropiadas por activistas y militantes y devenidas pancartas políticas no sólo están mediadas por las dos dimensiones de las que habla Marin sino que, según entiendo, también lo están por una tercera. Cada una de estas imágenes es un "ejemplo", es decir, es singular a la vez que vale por todos en su carácter de desaparecidos. Dicho esto en palabras de Jacques Derrida:

<sup>13</sup> Cabe señalar que las fuerzas de seguridad enviaron a las familias los cuerpos de los fusilados en féretros sellados. A su vez, en el local del Partido Justicialista de Buenos Aires donde se llevaba a cabo el velatorio de tres de las víctimas la policía irrumpió violentamente ingresando a la fuerza con numerosos miembros.

<sup>14</sup> Sobre esta cuestión puede consultarse Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós, 2004.

<sup>15</sup> Cf. Marin, Louis. *Des pouvoirs de l'image Gloses*, Paris: Editions du Seuil, 1993 y cf. Chartier, Roger. “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen”, *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Manantial. 1996, pp. 78-80.

[u]n ejemplo lleva siempre más allá de sí mismo: abre, así, una dimensión testamentaria. El ejemplo es, en primer lugar, para los otros y está más allá de sí mismo. (...) el ejemplo se separa lo suficiente de sí mismo o de quien lo da como para no ser ya o para no ser todavía ejemplo *para él mismo*.<sup>16</sup>

De igual modo, las fotos de los desaparecidos en manos de sus madres no remiten únicamente a cada retratado en particular sino que la fuerza de esas imágenes y de esas proclamas huye de la antinomia entre lo individual y lo universal. Los recordatorios, por ejemplo, no conmemoran únicamente al compañero o familiar de quienes firman la publicación sino que poseen una dimensión testamentaria que incluye también a todos los desaparecidos. Por tanto, cada foto singular vale a la vez por todos.

### La imagen que fulgura: el *Proceso a nuestra realidad y Presentes*

En el primer aniversario de la Masacre de Trelew y tan a sólo dos meses de los hechos ocurridos el 20 de junio en Ezeiza<sup>17</sup>, entre agosto y diciembre de 1973 y en el contexto de la cuarta edición del Salón de Artistas con Acrílicopaolini llevado a cabo en las instalaciones del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires sito en décimo piso del Centro Cultural General San Martín, los artistas Perla Benveniste, Juan Carlos Romero, Eduardo Leonetti, Luis Pazos y Edgardo Vigo realizaron *Proceso a nuestra realidad*. Se trató de un muro gris, similar a cualquier paredón callejero, en el que los artistas pegaron los mismos afiches que el PRT-ERP había instalado en las calles con los rostros de los fusilados en Trelew. Del otro lado del muro pegaron otro afiche

---

<sup>16</sup>Derrida, Jacques. *Espectros de Marx, El Estado, la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid:Trotta, 1998.

<sup>17</sup>En las inmediaciones del Aeropuerto Internacional de Ezeiza, las multitudes reunidas que esperaban el regreso de Perón tras casi dieciocho años de exilio fueron cruentamente atacadas por bandas armadas de la derecha peronista. La jornada dejó un saldo de 13 muertos y 365 heridos aunque dada la ausencia de una investigación oficial las cifras nunca pudieron verificarse.

similar, diseñado por Romero, en el que se veía una imagen tomada en Ezeiza en la que una persona desde el palco levantaba de los pelos a un manifestante. Dicho fotograma fue acompañado con la consigna “Gloria a los héroes de Ezeiza. Castigos a los asesinos”. A su vez, los artistas dejaron aerosoles para que los espectadores pudiesen escribir en el muro y apropiarse así de la obra. De este modo, aparecieron en este paredón, instalado en la sala de un museo, frases tales como “Trelew es Ezeiza” y “Apoyo a los leales. Amasijo a los traidores”.

Nuevamente estos retratos, utilizados originariamente por el estado para disciplinar, fueron apropiados y tergiversados. Los rostros de cada uno de los militantes tomaron un nuevo sentido en el paredón construido precariamente en el museo por los artistas. Las miradas de esas caras que coparon el espacio interpelaron a los espectadores quienes pudieron también intervenir la obra. Ésta, a su vez, difumó la diferencia entre el afuera y el adentro del museo. Lo que pasaba dentro de la sala no era una representación de la realidad exterior, sino la realidad misma irrumpiendo. La instalación en general y los afiches en particular construyeron identidad y memoria procesando, tal como su título lo indica, nuestra realidad.

Es interesante también la forma en la que los artistas aparecen en el catálogo del Salón, a diferencia de otros participantes que se presentaron como habitualmente se hace, con una foto de sus caras y una sucinta biografía, los realizadores de *Proceso a nuestra realidad* eligieron una fotografía de una movilización en la que pude verse una pancarta de Montoneros y una multitud reunida. Un círculo negro parece señalar donde ellos se encuentran, sosteniendo la bandera. La biografía sólo dice: “Grupo realizador: participa activa y conscientemente en el proceso de liberación nacional y social que vive el país”. Al decir de Longoni, hay aquí un cuestionamiento a la autoría y una apuesta al borramiento del nombre propio<sup>18</sup>. A su vez, los artistas se presentan antes que nada como militantes políticos y es desde allí desde donde producen su obra.

---

<sup>18</sup>Cf. Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución*. Buenos Aires: Ariel, 2014, pp. 139.

Transitando sendas similares pero cuarenta años después de la Masacre de Trelew, el GAC (Grupo de Arte Callejero)<sup>19</sup> realizó la intervención titulada *Presentes* que tuvo lugar por primera vez en la ciudad donde ocurrió el exterminio<sup>20</sup>. La acción llevada a cabo por las artistas conjuntamente con familiares, amigos de las víctimas y vecinos del lugar consistió en pegar los rostros de los fusilados en las paredes de lugares que han sido transitados por ellos antes de ser cruentamente asesinados tales como el aeropuerto, la cárcel y distintos espacios de las ciudades de Rawson y Trelew. Se trató de gigantografías compuestas por una serie de imágenes impresas. Cada hoja individualmente no figuraba nada, sin embargo al unir las todas se armaba un rostro. De este modo, al terminar el rompecabezas quedaba conformado un monumento efímero, las imágenes salían de los espacios habituales para hacer visibles y hacer presentes a los masacrados. Una foto carné de grandes dimensiones, impresa en un soporte vulnerable y pegada en una pared emblemática volvía a dar vida o, mejor dicho, a terminar de configurar el proceso de la vida.

Quisiera detenerme en dos cuestiones, aunque no aisladamente, el carácter participativo y el carácter efímero de estas instalaciones. Las memorias, nunca lineales ni unidireccionales, son construcciones dinámicas y colectivas que siempre están inconclusas y deben ser renovadas. Estas imágenes gestan nuevos, múltiples y multiplicantes acontecimientos memoriales, en la invitación que los espectadores y participantes de la acción reciben a ejercitar la memoria, a profanar desde el presente el pasado y a construir, sin guiones prescriptos y también desde el presente, el futuro. Es el porvenir el que nos pide que la imagen no se cristalice, colectivamente debemos poder encontrar el resto del pasado desde las preguntas y compromisos que reclama el presente. La intervención del GAC parecería recorrer estas sendas.

Las fotos carné de las que nos ocupamos en este trabajo son mucho más que instrumentos antropométricos, son la evidencia de que, parafraseando a Foucault,

---

<sup>19</sup> El GAC se conformó en 1997. Según las artistas que integran este colectivo, lo que las motivó fue “la necesidad de crear un espacio donde lo artístico y lo político formen parte de un mismo mecanismo de producción” (GAC. *Pensamientos, prácticas y acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón, 1997).

<sup>20</sup> La experiencia también se repitió homenajeando a desaparecidos de la última dictadura militar en la ex ESMA, en la localidad de Morón y en otros sitios.

donde hay poder hay (o puede haber) resistencia. Me refiero con ello a la potencia que tienen estos pequeños dispositivos, dada por las huellas o restos que los habitan, que posibilita su tergiversación o profanación. Pues, como ya se dijo, la construcción de identidad que se da en estos retratos ocurre a partir de las múltiples oscilaciones modales propias del rostro y a partir de la imposibilidad que tiene éste de estar completamente desnudo. Los activistas, militantes y artistas latinoamericanos han conseguido hacer uso de esa potencia al mostrar que las fotos carné de las víctimas del terrorismo de estado no sólo están en lugar del retratado, sino que tienen una presencia que les es propia y mediante la cual subjetivan al espectador en tanto que tal. Son ejemplos que abren una dimensión testamentaria. Cada una de estas imágenes reapropiadas se convierte en un retrato con millones de rostros.

### Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014.
- Burucúa, José Emilio y Kwaitkowski, Nicolás. “Elpénor, el Peregrino de Emaús y el Desaparecido, la pintura y la configuración de la vida”, *Boletín de Estética*, [On line], 18. En <http://www.boletindeestetica.com.ar/boletines/Boletin-de-Estetica-20.pdf>, (junio 2012)
- Chartier, Roger. *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2010.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx, El Estado, la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1998.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós, 2004.
- GAC, *Pensamientos, prácticas y acciones*, Buenos Aires: Tinta Limón, 1997.

Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución*. Buenos Aires: Ariel, 2014.

Marin, Louis. *Des pouvoirs de l'image Gloses*. Paris: Editions du Seuil, 1993.

Penhos, Marta. “Las imágenes de frente y de perfil, la “verdad” y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días”, revista *Memoria y sociedad*, N° 35, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2014. Richard, Nelly. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.