

DITADURA, DESAPARECIMENTO E ARTE NA ARGENTINA: A REAÇÃO ARTÍSTICA À VONTADE DO APAGAMENTO

Rodrigo Montero

Resumo: Como em outros países do nosso continente, o terrorismo de Estado na Argentina implementou o desaparecimento como método de eliminação e de controle social. Mas o desaparecimento é mais do que um método de extermínio. É uma violência que responde à vontade pela destruição dos fatos e ao desejo do apagamento da existência do outro. Contra esses apagamentos a arte surge como reação e forma de resistência. Partindo do *Siluetazo* de 1983, este artigo apresenta e analisa alguns exemplos dessa resistência ao desaparecimento.

Palavras-chave: Ditadura Argentina. Desaparecimento. Desaparecidos. Arte política. Imagem.

Dictatorship, Disappearance and Art in Argentina:
The Artistic Reaction to the Will to Erasure

Abstract: As in other countries on our continent, state terrorism in Argentina has implemented disappearance as a method of elimination



and social control. However, disappearance is more than an extermination method. It is a violence that responds to the will for the destruction of facts and the desire to erase the existence of the other. Against these erasures, art emerges as a reaction and a form of resistance. Starting from the 1983 *Siluetazo*, this article presents and analyzes some examples of this resistance to disappearance.

Keywords: Argentine dictatorship. Disappearance. Disappeared. Art. Image.

Nada desaparece sem antes não ter existido. Nada desaparece sem antes não ter estado presente. Mas o que está desaparecido e o inexistente se manifestam do mesmo modo: como vazio. Um pelo vazio deixado após sua desapareição, o outro pelo espaço que nunca ocupou. Mas só aquilo que desaparece pode deixar memória da sua existência e rastros de sua presença. O terrorismo de Estado na Argentina¹ instrumentalizou o desaparecimento sistemático de pessoas como estratégia de extermínio em massa. Contudo, em resiliência ao apagamento, a imagem instala-se como resistência à anulação do ser. Desde o *Siluetazo* de 1983, até os ensaios fotográficos realizados pelos filhos hoje adultos das vítimas da repressão, o pensamento artístico forneceu estratégias e alternativas enunciativas para dar conta das ausências deixadas por aquela violência.

A tensão entre visualidade e invisibilidade e a questão da imagem relacionada à tragédia dos desaparecidos na Argentina adquire terríveis particularidades. Por um lado, sob os princípios de uma doutrina do desaparecimento², a ditadura argentina – como as outras ditaduras que assolaram o continente nas últimas décadas do século XX –, não apenas desenvolveu uma logística de perseguição



e violência, mas se empenhou em administrar a visualidade da repressão. Para Andrea Giunta (1993), por exemplo, durante os anos de chumbo, a violência e a morte ocuparam principalmente um lugar discursivo, mas foram interditadas visualmente. E, de fato, a doutrina do desaparecimento se contrapõe à barbárie clássica por tentar dissimular sua violência, forçando uma aparência de normalidade. Por isso, como em outros momentos do século XX, os administradores do desaparecimento criaram lugares separados física e fenomenologicamente do “mundo de fora”, onde a tortura, a morte e o desaparecimento definitivo fossem executados.

Nessa conjuntura de horror, o desaparecimento de pessoas tem finalidades que vão além da eliminação dos seus alvos. Uma delas é o apagamento de rastros físicos e o cerceamento do testemunho. Sob uma lógica positivista, a interdição das provas materiais e visuais fundamenta uma retórica negacionista. Nisso, os idealizadores do terrorismo de Estado compartilham as mesmas expectativas que os genocidas, conforme a definição de genocídio dada por Marc Nichanian: “o genocídio não é um fato. Não é um fato porque é a destruição mesma do fato, da noção de fato, da fatualidade do fato” (Nichanian, 2006, p. 6)³.

É sempre bom recordar, nos tempos atuais de novos negacionismos, que um “fato” é aquilo cuja constatação o faz incontestável. Nas palavras de Nichanian: “um fato é isso diante do qual não pode haver nenhuma ‘opinião diferente’. Nem pode mesmo ser questão de opinião” (Nichanian, 2006, p. 51). Portanto, quando o historiador franco-armênio diz que a vontade genocida procura a destruição dos fatos, da “fatualidade do fato”, se refere à destruição das condições de validação exigidas por determinado contexto epistêmico e regime de verdade para que um evento seja assimilado



como um fato. Essa destruição das condições de validação dos fatos é o que conduz ao negacionismo. Por esse motivo, a retórica negacionista não procura verdadeiramente contrapor a premissa “isso não foi” à alegação de determinados fatos. O que almeja – e muitas vezes consegue – é invalidar, em termos epistêmicos, a sentença “isso foi”. Ou seja: o objetivo do negacionismo é que os eventos e os enunciados que recusa fiquem circunscritos à dimensão da especulação ou da “opinião” e, portanto, da incerteza. É por isso que, como escreveu Nichanian, a vontade genocida é, por cima de tudo, uma vontade filosófica. É a soma dessa vontade com os princípios, as lógicas e as ações associados a ela o que eu tenho chamado de doutrina do desaparecimento (Montero, 2021). Uma doutrina que pensa, inclusive, para além dos marcos temporais e espaciais em que o desaparecimento acontece, endereçando suas ações para o “pós-evento”, com o objetivo final cercear e controlar as narrativas e as sentenças do direito e da história. Por isso, o negacionismo é mais um dos componentes dessa doutrina.

Mas uma outra dimensão perversa dessa vontade filosófica ficou expressa na fala pública do ditador Jorge Rafael Videla quando, numa entrevista coletiva, foi consultado por um jornalista sobre a questão dos desaparecidos. Curvado sobre a mesa, gesticulando e revirando os olhos, ele então esmerou-se uma definição que ficou gravada na memória social argentina: “*es una incógnita, es un desaparecido.[...] no tiene identidad, no está. Ni muerto ni vivo. Está desaparecido*” (AV-5719, 2022).⁴

Para além de uma definição, há ali um manifesto que expressa, principalmente, a expectativa e o desejo mais profundos do *desaparecedor*. Ao dizer que um desaparecido não está nem vivo e nem morto, ele tenta excluir às vítimas desse binômio essencial



da existência – estar vivo *ou* estar morto. Há algo nessa definição que parece ir além de uma vontade por destruir o corpo como corpo de prova. Há algo que remete à ilusão iconoclasta, descrita por Hans Belting (2005, p. 75), de que destruindo o suporte físico das imagens, seus corpos tangíveis e visíveis, seria possível também apagar essas imagens da mente. Na mente de Videla, fazer desaparecer não é o mesmo que matar, mas extirpar a existência, eliminar a entidade.

Mas se o extermínio foi montado sobre os princípios de uma doutrina do desaparecimento, a reação a essa violência teve como um dos seus fundamentos a restituição da presença e da imagem. Assim tem sido desde o momento em que as mães que se identificavam cobrindo com lenços brancos suas cabeças levantavam as fotos dos seus filhos e filhas desaparecidos, em 1977, e continuou sendo nas produções dos filhos e filhas dessas vítimas do terrorismo de Estado. Contra a vontade do desaparecimento, a imagem reage enquanto presença, afinal de contas, essa é uma das definições de imagem: ser a presença de uma ausência. Entretanto, se o desaparecimento produz um tipo específico de ausência, é preciso encontrar um tipo específico de imagem.

A ausência premeditada da visualidade da violência – em contraste com sua presença discursiva – foi evidenciado, por exemplo, nas colagens de manchetes coletadas por León Ferrari em plena ditadura. Editadas em formato de livro a partir de 1984 com o título *Nosotros no sabíamos* (fig. 1), fornecem uma primeira reflexão sobre essas tensões, mas são também uma crítica à sociedade argentina em geral, e a certos setores da igreja em particular. Numa versão desse trabalho doada pelo artista à Pinacoteca de São



Paulo, as notícias são emolduradas por santinhos de madonas, cristos e santos e, no centro, uma cruz é formada pelos retratos fotográficos de Videla e do cardeal e arcebispo de Buenos Aires Antonio Quarracino. Entre as manchetes das mais de trinta notícias que conformam a colagem podemos ler: *Aparecieron en Pilar 30 cadáveres dinamitados*; *Ocho cadáveres en San Telmo*; *Hallóse un cadáver junto al Obelisco*; *Hallaronse 30 cadáveres en la localidad de Fátima*, etc. Mas a crítica feita por Ferrari vai além daquelas figuras:

Esta foi a frase [“nosotros no sabíamos”] com a qual um setor da sociedade procurou justificar sua indiferença diante da repressão do Estado durante os anos da ditadura, diante do desaparecimento de pessoas, da tortura e dos assassinatos; fatos todos sobre os quais havia informação nas páginas dos jornais quase imediatamente depois do golpe de Estado de 24 de março de 1976 (Giunta, 2006, p. 145).



Fig. 01. Leon Ferrari, *Nosotros no sabíamos*, 1984, colagem. Fonte: <https://farofafa.com.br/2019/10/21/as-investigacoes-de-leon-ferrari/>. Acesso em set. 2022.



Como explica Antônio Garcia (2006, p. 88), na América do Sul o desaparecimento assumiu um caráter dissuasivo endereçado para o resto da população. Como ela diz, para o programa de coerção social implementado pelas ditaduras dos nossos países, o desaparecimento não podia ser absoluto. Algo disso devia chegar para o resto da população, inclusive a mensagem de que qualquer um poderia desaparecer. Sendo assim, é possível concluir que na Argentina daqueles anos a violência foi antes invisibilizada do que ignorada. Por tanto, ao confrontar a sociedade com as manchetes e o título, Ferrari não apenas questiona a autoindulgência dessa população, mas escancara que para além da coerção, a invisibilização da violência permitiu que ficasse estabelecida certa lógica do segredo que, para além dos algozes, envolvia, sob ameaça, também os cidadãos.

Contudo, mais importante do que confrontar a sociedade com seu passado imediato, foi sublevar-se a esse desejo pela ausência, pelo vazio, contrapondo uma presença. E foi isso o que ocorreu em setembro de 1983, quando milhares de silhuetas de papel preencheram o espaço público e visual dos arredores da *Plaza de Mayo*, em Buenos Aires.



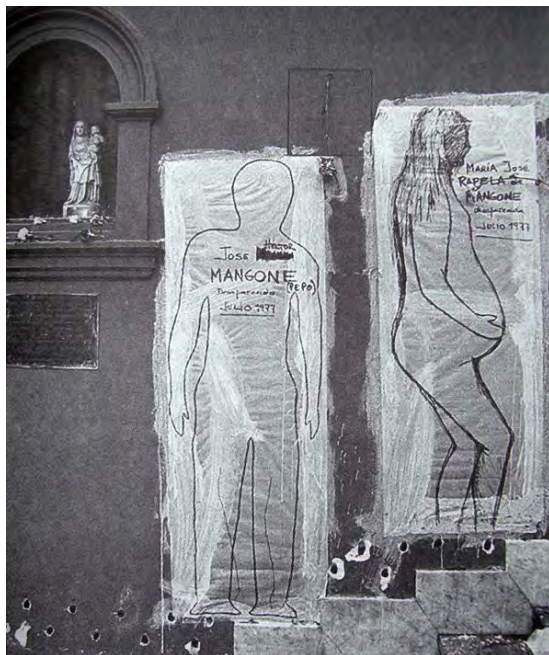


Fig. 02. Daniel García, Archivo Memoria Abierta, fotografia de um matrimônio desaparecido, coladas durante o *Siluetazo* de 21 de setembro de 1983, sobre os muros da Catedral Metropolitana de Buenos Aires. Fonte: Longoni; Bruzzone, 2008, p. 107.

Idealizado pelos artistas Rodolfo Aguerreberry (1942-1997), Julio Flores (1950) e Guillermo Kexel (1953), o *Siluetazo*, como ficou conhecida a ação, foi a primeira, a mais lembrada e a mais impactante ação coletiva embasada em estratégias artísticas realizada por organizações de direitos humanos na Argentina (fig. 02). A ideia dos artistas era dar presença e dimensão material e visual aos 30.000 desaparecidos pela ditadura. O projeto foi apresentado para as organizações de direitos humanos e familiares de desaparecidos que estavam preparando uma grande manifestação em reclamar pelo aparecimento com vida de todos os desaparecidos e presos políticos. A ideia era que naquele dia

o corpo dos manifestantes servisse como estêncil para fazer as silhuetas que seriam coladas nas paredes do entorno da manifestação (fig.03). As organizações aceitaram a proposta, com uma única e simbólica condição, solicitada pelas *Madres* e pelas *Abuelas de Plaza de Mayo*: que as silhuetas deviam ser coladas sempre de pé, nunca no chão.



Fig. 03. Eduardo Gil, manifestante, empresta o corpo para realizar uma silhueta. O *Siluetazo*, 23 de setembro de 1983. Fonte: Longoni; Bruzzone, 2008, p. 263.



No dia da manifestação, uma multidão compareceu, e centenas de imagens foram confeccionadas. Dias depois, silhuetas apareceriam em várias cidades argentinas. Mas que imagem é a das silhuetas? Como reflete Eduardo Grüner (2008, p. 294), não se trata simplesmente da representação do desaparecido como daquilo que está “ausente”, mas de “*lo intencionalmente ausentado, de lo hecho desaparecer mediante alguna forma de violencia material o simbólica*”. Para o sociólogo, a lógica que entra em jogo com as silhuetas é a de uma “*restitución de la imagen como substitución del cuerpo ‘ausentado’*” (Grüner, 2008, p. 297). Neste papel de representação substitutiva, como as chama Grüner, as silhuetas preenchem com sua presença o vazio deixado pelo corpo violentamente ausentado. Mas este preenchimento carrega-se de efetividade e afetividade⁵ pela ação solidária do empréstimo do próprio corpo por parte dos manifestantes-produtores. Afetividade, energia ou aura com que a silhueta se carrega pela tensão entre a impressão de *um* (o manifestante) que resulta na imagem de *outro* (o ausentado). Afetividade, energia ou aura que se manifestava, também, através da fala dos familiares e amigos que desejavam fazer um irmão, um amigo, um colega:

- ¿Me hacés a mi papá?

- No lo conocí, ¿cómo lo voy a dibujar? – respondí.

Y él insistió:

- Era así, como vos, con bigotes y le caía el pelo sobre la cara, ¿no mamá?

Le obedecí y se lo llevó gritando:

- ¡Me hizo a mi papá! (Flores, 2008, p.101).



Julio Flores aproxima vários relatos como esse da sua própria experiência naquele dia em que precárias silhuetas se tornaram o suporte de uma aura resgatada. Uma restituição da qualidade humana negada àquele “inimigo subversivo” condenado à tortura e ao desaparecimento. Uma qualidade humana materializada em silhuetas de papel, mas também sentida por aqueles que se sentiam “observados” por elas:

En una esquina del microcentro, algunos policías bajaron de un Falcon verde para arrancar las figuras gritando que “las siluetas nos miran”. Un grupo de manifestantes que estaban pegando los papeles y dos Madres que los acompañaban, los enfrentaron: “Ése que estás arrancando es mi hijo”, fue el grito de resistencia (Flores, 2008, p. 99).

Do mesmo modo em que elas são carregadas de afeto, quando as especificidades e os traços da identidade e da ideologia eram apagados pela simplicidade e generalidade das silhuetas, promovia-se a identificação e a empatia, levando à reflexão sobre a própria presença num lugar de desaparecimento. Uma identificação pela semelhança que permitia que qualquer um pudesse se pensar como uma silhueta e, portanto, ocupar aqueles muros.

O *Siluetazo* forneceu uma alternativa visual para evidenciar aquilo que pela sua natureza não poderia ser visualizado: o desaparecimento como subtração do corpo e da imagem. Foi o preenchimento do entorno que deu forma, pela sua negatividade, ao espaço vazio. É *pelo que não é* que os contornos deram materialidade e presença a esse vazio. Foi pôr em presença a ausência.

A questão de uma imagem que, de maneira substitutiva, ocupa o lugar de um outro corpo ou de uma outra imagem



ausentada pode ser ampliada e pensada também a partir da instalação *Identidad*, montada no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, em 1999 (fig. 04). Na ocasião, treze artistas, cuja vida ou trajetória estava atravessada pela mesma luta que a das organizações de direitos humanos, foram convidados para desenvolverem trabalhos que contribuíssem com *Abuelas de Plaza de Mayo* na busca de jovens nascidos em campos clandestinos de detenção e entregues ilegalmente a outras famílias. Jovens que, ignorantes das suas origens e do trágico desenlace da vida dos seus pais, são, também sem sabê-lo, desaparecidos. Carlos Alonso, Nora Aslan, Mireya Baglietto, Remo Bianchedi, Diana Dowek, León Ferrari, Rosana Fuertes, Carlos Gorriarena, Adolfo Nigro, Luis Felipe Noé, Daniel Ontiveros, Juan Carlos Romero e Marcia Schwartz foram os artistas que desenvolveram a instalação que consistia em uma sequência de fotografias de jovens homens e mulheres desaparecidos que eram namorados ou casais, e que tinham filhos pequenos ou deveriam ter dado à luz na época em que foram desaparecidos. A particularidade dos retratos, entretanto, é que não necessariamente correspondiam à época em que tinham sido desaparecidos, mas à idade que deveriam ter os filhos ou filhas dessas vítimas nesse ano de 1999. Entre as fotografias dos casais instalaram-se espelhos, com presença material que dá conta de algo que ainda está faltando entre essas imagens. Colocados na altura dos olhos do público, os espelhos transferem para dentro da obra a própria imagem do observador que, deste modo, completa o retrato familiar. Um observador que, como na criação das silhuetas em 1983, empresta parte algo de si, neste caso sua imagem, para a restituição, mesmo que precária, daquilo que falta. Podemos imaginar a relação do observador cuja idade coincide com a do



filho desaparecido e, portanto, com a dos jovens nas fotografias. Nesse caso, a instalação convidava (e desafiava) à indagação de similaridades e diferenças entre os rostos das fotografias e a própria imagem devolvida pelo espelho. Uma imagem que, como no *Siluetazo*, compartilhava seu lugar com as imagens dos ausentes: a parede da sala⁶.



Fig. 04. Autoria coletiva, *Identidad* (detalhes), 1999, instalação. Fonte: Brodsky, 2005.

Outra dimensão das tensões entre imagem, presença e ausência está presente nos trabalhos que problematizam não só a ausência do ser amado, mas a ausência da imagem em si mesma. A falta de fotografias que a mostrassem junto com seu pai, no caso de Lucila Quieto, ou a falta de fotografias que lhe apresentassem os rastros de um pai antes da desapareição, no caso de Maria Soledad Nívoli, levaram cada uma delas a procurar alternativas de construção dessas imagens.

Lucila as encontrou projetando fotografias do seu pai e intervindo com seu próprio corpo para tomar uma nova fotografia que, agora sim, os mostrasse juntos. A partir do resultado, Lucila



convidou outros filhos de desaparecidos para adquirir “a fotografia que sempre sonharam ter” (Longoni, 2010, 57). *Arqueologia de la ausência*, a série de 35 fotografias realizadas entre 1999 e 2001 onde acontecia o encontro impossível entre pais e filhos, mostra diferentes situações: “interação” dos filhos com os pais; superposições entre as imagens de jovens sobre suas próprias imagens projetadas de quando eram bebês no colo de uma mãe ou um pai; olhares que encaram sabendo os destinos que os olhares inocentes dos pais ignoravam (fig. 05). Nessa arqueologia que trapaceia a temporalidade, seus artefatos além de imagem são fotografias e, como tais, estão impregnados das significações inerentes à sua natureza. Mas trata-se das imagens e das fotografias daquilo que elas não podem ser: São então imagens da imagem desejada, mas interditada pela violência. Imagens desejadas que surgem como uma sombra de dentro do que elas não são. As de Lucila são silhuetas das fotografias ausentes.



Fig. 05. Lucila Quieto, sem título, da série *Arqueología de la ausencia*, 1999-2001, fotografia. Fonte: imagem cedida pela artista.



Como no *Siluetazo*, sente-se a simplicidade e a precariedade do objeto e da imagem que precisam ser instalados, colocados, postos em evidência para dar conta do que é que preciso dar conta. Simplicidade e precariedade não dissimuladas, mas explicitadas, para interpelar o observador. *Arqueologia de la ausencia* é uma declaração do desejo mais íntimo desses jovens, mas também é a materialização da impossibilidade de realizar esse desejo. Talvez, grande parte do impacto que produz a série de Lucila reside nessa condensação profunda e densa de desejo, esperança e fracasso em simples fotografias de trinta por quarenta.

Foi também pela fotografia que Maria Soledad Nívoli⁷ decidiu restabelecer com seu pai os vínculos vetados pelo desaparecimento. Durante dois anos e meio, ela e o fotógrafo Gustavo D'Assoro percorreram seis cidades seguindo os rastros de Mario Alberto, seqüestrado e desaparecido quando María Soledad tinha quatro meses de vida. O objetivo era reconstruir algo daquela história a partir do próprio olhar de Mario Alberto. O olhar resgatado de uma série de fotografias de uma viagem para o sul da Argentina nos anos de 1960. Tratava-se de um conjunto de slides que, num primeiro momento, tinham frustrado a filha pela ausência de imagens do pai na maior parte delas (de 60 fotografias seu pai somente “aparecia” em oito), porém, em algum momento, Maria Soledad entendeu que aquela ausência na imagem materializava, entretanto, a presença do corpo por trás da câmera:

[...] descubrí lo que de algún modo ya sabía: que mi papá era fotógrafo aficionado y que disfrutaba experimentando con ciertas formas, haciendo de su mirada algo ‘reflexionado’, un artefacto. Esas diapositivas, su mirada, ese apego a la vida, fue el material a partir del cual trabajamos en la muestra (CÓMO..., 2009, p. 16).



Assim, uma das séries parte da fotografia, já absorvida pelos tons magentas do passar do tempo, de uma pequena flor solitária no meio do pasto do campo. A foto é acompanhada de uma referência: *"Flor de San Carlos de Bariloche, en Río Negro"*. Debaixo desta primeira, uma fotografia digital de outra pequena flor solitária é seguida de uma nova referência: *"Acceso a Ucacha, donde nació mi papá"*. A série continua e novas flores brotam e são colhidas pela câmera em outros lugares: *"Costanera de Santa Fe, adonde iban a caminar mi papá y mi mamá"* ou *"Parque San Carlos, en Concordia. Lugar de paseo de mis viejos y mi hermano"*. Mas este singelo percurso trilhado pelo olhar apropriado é interrompido e perturbado quando uma diminuta flor amarela perdida num verde gramado é acompanhada do texto que diz: *"Centro Clandestino de Detención y Exterminio 'La Perla', en Córdoba, donde mi papá fue visto por última vez"*. Após essa imagem, a série continua. Uma flor roxa que teima em surgir entre os cerâmicos do pátio familiar é *"Casa de mis abuelos maternos, donde vivimos con mi mamá y mi hermano desde que volvimos a Santa Fe"*. E a última, de cinco pétalas: *Cine Madre Cabrini de Rosario. Allí fui por primera vez al cine con Manolo, mi compañero"*. Assim, repetindo a maneira de captar o mundo, copiando enquadramentos e perspectivas acontece a apropriação do olhar e o estabelecimento dos laços nunca acontecidos.





Flor de
San Carlos de
Bariloche,
en Río Negro.



Acceso a
Ucacha, donde
nació mi papá.

Fig. 06. Maria Soledad Nívoli; Gustavo D'Assoro, *Como miran tus ojos* (detalles do painel *Flor*), 2007.
Fonte: Nívoli, 2008.

Também em *Cómo miran tus ojos* as imagens funcionam como índices do que não está em imagem. Contudo, aqui as imagens não denunciam a ausência do corpo, mas evidenciam a presença de um sujeito que escolhe, que sente e que reflete.

...

Palavras que interditam os discursos e que notam a falta da imagem; silhuetas que se instalam como corpo da ausência; espelhos que se apropriam das imagens dos espectadores para preencher o lugar das crianças apropriadas pelo terrorismo de Estado; as fotografias de Lucila, grito feito imagem que interdita o silêncio da foto que falta; e a apropriação do olhar, nas séries de Nívoli e D'Assoro, envolvendo o corpo e repetindo o gesto. Diante da impossibilidade da recuperação do que foi ausentado, contra a violência do ato e do discurso que ansiava pela inexistência do outro, contrapõe-se a resistência pela imagem. Por imagens que vêm em solidariedade daquilo que não mais pode ser imagem, daquilo que não mais pode ser presença. Imagens que se sublevam ao vazio para expô-lo e assim afirmar que esse vazio existe.



Notas

¹ A última e mais violenta ditadura militar argentina iniciou com o golpe de Estado de 24 de março de 1973 e encerrou com a posse do presidente Raul Alfonsín em 10 de dezembro de 1983.

² Sobre a doutrina do desaparecimento ver Montero, 2021.

³ *“Le genocide n’est pas un fait. Ce n’est pas un fait parce que c’est la destruction même du fait, de la notion de fait, de la facualité du fait”* (tradução nossa).

⁴ Depoimento de Jorge Rafael Videla (presidente de facto entre 1976 e 1979) em roda de imprensa em 1979. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ueFt60NGZoc> Acesso em setembro de 2022.

⁵ Tomo aquí as palavras de José Luis Meirás quando diz: “La confección e instalación de las siluetas no es una producción conceptual aislada, sino una más en una continuidad de elecciones simbólicas que demostraron efectividad y afectividad” (Meiras, 2008, p. 455).

⁶ A instalação ainda reservava um espaço para que aqueles que pudessem contribuir com informações que auxiliassem *Abuelas de Plaza de Mayo* nas buscas pelos netos desaparecidos o fizessem.

⁷ Destaco o fato de que Maria Soledad Nívoli não é artista. Como tenho defendido na minha tese doutoral (MONTERO, 2021), trabalhos como *Cómo miran tus ojos*, ou as realizadas por vítimas e sobreviventes de genocídios ou crimes de massa, reforçam a importância antropológica do gesto de arte como contramedida e como gesto de imagem, memória e/ou testemunho.



Referências

- AV-5719 Lo pasado pensado [Conferencia de prensa de Videla. Diciembre de 1979] (fragmento). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ueFt60NGZoc>. Acesso em set. 2022.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz editores, 2007.
- BRODSKY, Marcelo. *Memory under construction*. Buenos Aires: La marca editora, 2005.
- CÓMO miran tus ojos. *El Ucachense*, Córdoba, Argentina, ano 4, nº40, julho de 2009.
- FLORES, Julio. Siluetas. In: LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (orgs.). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 83-108.
- GARCÍA, Antonia. Por un análisis político de la desaparición forzada. En: RICHARD, Nelly (org.). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Editorial cuarto propio, 2006. pp. 87-92.
- GIUNTA, Andrea. Pintura en los '70: inventario y realidad. In: *Arte y Poder*, V jornadas de teoría e historia de las artes. CAIA, Buenos Aires, 1993. p. 215-224
- GIUNTA, Andrea. *León Ferrari : retrospectiva*. Obras 1954-2006. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. 460p.
- GRÜNER, Eduardo. La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos. In: LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (orgs.). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 285-308.
- LONGONI, Ana. Apenas, nada menos. In: *Ramona*: revista de artes visuales. Buenos Aires: Fundación Start, n. 97, pp 56-71, dez. 2009.



Disponível em http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0179/58b3fef2.dir/r97_56nota.pdf. Acesso em set. 2022.

MEIRAS, José Luis. Transf(h)erencias. In: LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (orgs.) *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. pp. 455-478.

MONTERO, Rodrigo. *Da silhueta ao álbum de família: arte e práticas artísticas na construção de memórias da ditadura argentina*. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais, área de concentração em História, Teoria e Crítica da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000754881&loc=2010&l=7b310474ee513d71>. Acesso em set. 2022.

MONTERO, Rodrigo. *Depois da desapareição: vida, arte e imagem (Argentina 1976-2013)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – História, teoria e crítica da arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000911136&loc=2014&l=4945fdb8e430a41>. Acesso em set. 2022.

MONTERO, Rodrigo. *Entre o necessário e o impossível: o testemunho, o gesto de arte e os buracos negros*. Tese (Doutorado em Artes Visuais – História, teoria e crítica da arte) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=001124823&loc=2021&l=cb063a50c15f0049>. Acesso em set. 2022.

NICHANIAN, Marc. *La perversion historiographique: une réflexion arménienne*. Paris: Lignes & Manifestes, 2006.



NÍVOLI, María Soledad. *Como miran tus ojos*. Blog de Internet 2008. Disponível em <http://comomirantusojos.blogspot.com/2008/04/>. Acesso set. 2022.

Rodrigo Montero é mestre (2013) e doutor (2021) em História, Teoria e Crítica da Arte pelo programa de pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Suas pesquisas abordam a noção de arte como um gesto de memória, de imagem e/ou de testemunho que reage às violências do desaparecimento e suas consequências políticas, sociais e afetivas. É membro do grupo de pesquisa, *Apagamentos da memória na Arte*.

