

El campo a la calle: Campos de concentración, performance de memoria, espacios públicos (Argentina, 1983)

Carla Manzoni

Introducción

La dictadura argentina, durante el período 1976–1983, se aseguró el control de la sociedad y de sus ciudadanos mediante la implementación de “campos de concentración”, sistema clandestino de represión a través de centros de detención, tortura y aniquilamiento de los ciudadanos. Por motivos de simplificación, de ahora en más, en este escrito llamaremos a estos epicentros del horror, simplemente *campos*.

En su ocultación, estos centros eran lugares escindidos de la sociedad, no-lugares en tanto espacios negados de los cuales nadie podía dar referencia. Desde el discurso del poder dictatorial, la negación del *campo* era imprescindible para permitir su funcionamiento ilegal. Convertido en un sistema de represión paralelo y escondido, el *campo* dio lugar a la coexistencia de dos esferas desde las cuales el poder funcionaba y de las cuales del poder dependía. El conocimiento público del *campo* era impedido desde la absoluta negación de su existencia y su elaborada red de encubrimiento y disimulo.

Durante el momento transicional, entre la última dictadura y la democracia, las fuerzas políticas tuvieron que aproximarse al pasado reciente desde una perspectiva estratégica. Parte de la estrategia política de Raúl Alfonsín, primer presidente democrático luego de la dictadura, fue la de promover los lazos con la cultura como herramienta de contención social. La plataforma alfonsinista articuló su discurso en relación con el gobierno dictatorial dentro de la línea de la “teoría de los dos demonios”, la cual equiparaba la acción del aparato estatal represor al de las fuerzas opositoras. Tal discurso posicionaba

a la sociedad argentina y los ciudadanos entre los “demonios” y la presentaba como una masa diezmada e inerte, incapaz de lidiar con el pasado reciente, así como de tomar responsabilidad por la historia compartida.

Muchas de las diversas expresiones artísticas emprendieron la ardua tarea de denunciar las prácticas dictatoriales. Durante el mismo 1983, año bisagra entre dictadura y democracia, dos expresiones artísticas, *El siluetazo* (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel) y *Besos brujos* (Guillermo Kuitca y Carlos Ianni), manifestaron el aborrecimiento de las prácticas represivas mediante la denuncia específica del *campo*. Así, exhibieron aquello que el régimen dictatorial tanto había intentado negar y que la narrativa enraizada en la “teoría de los dos demonios”, en tanto una sociedad entre “dos diablos”, en parte justificaba. Parte de la estrategia discursiva de *El siluetazo* y *Besos brujos*, fue la de presentar el *campo* en el espacio público y compartido, *en la calle*. A la vista de todos, no solo se denunciaba el *campo* como práctica del terror, sino que se asumía como una dinámica de la cual los ciudadanos no estaban totalmente ajenos y de la cual eran en parte también responsables, si no de su ejercicio, al menos, de su memoria.

El campo y la dualidad

Como establece Pilar Calveiro, las características de los opresores y su naturaleza opresiva no eran flamantes ni constituían inventos novedosos, sino que estas prácticas coercitivas se arraigaban profundamente en dinámicas de la sociedad argentina desde el siglo XIX (13). Sin embargo, siguiendo el análisis de Calveiro, tampoco podemos hablar de una simple continuación de dinámicas de poder y privilegio ya que una nueva configuración fue imprescindible para la institucionalización de la violencia (13). De hecho, el jurista Eduardo Luis Duhalde, quien inició el estudio de la violencia de Estado en Argentina (en un texto nacido durante la democracia incipiente en 1984), propone que el modelo de Estado que propuso la última dictadura argentina fue cualitativamente distinto de otras formas de autoritarismo estatal, bajo la nueva forma de Estado de excepción.¹ Según Duhalde, lo que hizo posible la violencia sistémica es la dualidad entre “Estado” y “Estado clandestino” ya que esto ha permitido la coexistencia de dos esferas tanto análogas como complementarias (Duhalde en Aguila 6).

Por un lado, el Estado es la esfera pública y legal que justificaba el control con una necesidad de seguridad. Calveiro ilustra perfectamente esta esfera como el “traje de domingo”: el rostro rígido y autoritario pero “recubierto de barniz, de limpieza, de rectitud y brillo del que carecen en el ejercicio más cotidiano del poder” (24), ya que con los uniformes, el discurso rígido

y autoritario, y los fríos comunicados difundidos por las cadenas de radio y televisión, los militares daban una idea de firmeza.

Por el otro lado se encuentra el “Estado clandestino”, una la estructura paralela que utilizó el terror permanente y metódico con el fin de desarticular la sociedad en tanto masa coherente y auto-gestionable, y los ciudadanos como individualidades pensantes. Esta esfera clandestina tomó la forma de *campo*. El “Estado clandestino” es la fase no “mostrable” del régimen, es la burocracia fantasmagórica que hacía posible el control de la sociedad con el borramiento disimulado de los segmentos molestos.

Ambos Estados, “Estado” y “Estado clandestino”, eran complementarios. El orden tenía una finalidad en sí misma que era la de desarticular la sociedad. Como lo arguye Nelly Richard, poner orden finge apelar a una racionalidad constructiva para disfrazar mejor la arbitrariedad de sus cortes de violencia destructiva (Richard, *Fracturas de la memoria* 31). Este sistema dual fue concebido a través de *campos* que funcionaron como Estado paralelo en la clandestinidad.

Vale la pena recordar brevemente la progresión histórica, articulada por Calveiro, de la evolución de las prácticas opresoras en Argentina. Su análisis establece el siguiente desarrollo: Las actividades represoras comenzaron con los gobiernos dictatoriales previos a la dictadura argentina de 1976–1983. La tortura adoptó una modalidad sistémica después de la Revolución de 1930 para los presos políticos, la cual se convirtió en una práctica socialmente aceptada para los delincuentes comunes (Calveiro 25–26). La desaparición de personas fue un fenómeno que comenzó a darse de forma esporádica después del Golpe de 1966. En 1974 se dieron las desapariciones sistemáticas durante la presidencia peronista de Héctor Cámpora, con la creación de la Triple A (Alianza Anti-Comunista Argentina) y el Comando Libertadores de América (Calveiro 26). Por decreto del poder ejecutivo, en febrero de 1975, el Operativo Independencia iniciado en la provincia de Tucumán instituyó la política de desaparición de personas (Calveiro 26–27). Esta política dio nacimiento a la modalidad de los *campos* como procedimiento represivo. Durante la última dictadura argentina el método de cautiverio se perfeccionó como sistema: se restablecieron 340 *campos* en once provincias, en los que hubo 30,000 desaparecidos, noventa por ciento de ellos fueron asesinados (Calveiro 29).²

El *campo* fue absolutamente negado por el gobierno de las Juntas. Como lo recuerda Marguerite Feitlowitz, Jorge Videla respondió en 1977 a un periodista británico enfáticamente negando la presencia de *campos* de concentración en Argentina, así como de establecimientos militares donde—según Videla—la gente pudiera estar retenida más tiempo de lo absolutamente necesario en la lucha contra la subversión (28). De hecho, estos espacios de dominio social estaban cuidadosamente escondidos en las de la sociedad, como

centros del terror camuflados en edificios militares y comisarias, o en espacios semipúblicos o privados mutados en secreto, tales como casas abandonadas, garajes de autos y campos de fútbol.

Las tres armas de modo conjunto asumieron el disciplinamiento de la sociedad y los ciudadanos. Para ello se usó una fuerza clandestina represora que aseguraba el control mediante la violencia y la internalización del orden. Conjuntamente, las tres fuerzas emprendieron una “operación de cirugía mayor” (Calveiro 11), y los *campos* fueron el quirófano donde se llevaron a cabo esas cirugías.

Tal lo discute Santiago García Navarro siguiendo ideas de Calveiro y de Foucault, en épocas de dictatoriales, la militarización del Estado también militarizaba la vida pública. Los *campos* representaron la regulación de la vida civil para obtener la obediencia de la sociedad en general y los ciudadanos en particular a la autoridad reconocida como legítima. La milicia se tornó en el modelo fáctico universal de lo disciplinario, se militarizó el Estado, se militarizó lo político en tanto gobierno y guerrillas, y se militarizó la subjetividad (García Navarro 341). Con ello, la población civil pasaba a ser parte de la “gesta” nacional en la lucha contra el terrorismo de guerrillas.

Responsabilidad y obediencia fueron dos conceptos claves para la consolidación de los *campos*. De modo complementario, la obediencia a la autoridad, la fragmentación y la información escaseada permitían que la responsabilidad individual se diluyera de tal modo que se hacía improbable la posibilidad de reaccionar o atribuir culpas. La obediencia requería que los actos de los inferiores en una escala jerárquica fueran autorizados u ordenados por los superiores. Como las órdenes no se podían contradecir, la obediencia diluía la responsabilidad, el subordinado actuaba como si no tuviera elección y así el ejecutor se sentía libre de cuestionamiento y los demás se convertían en cómplices silenciosos (Calveiro 12). Adicionalmente, el *campo* desarticulaba la responsabilidad mediante la oscuridad y fragmentariedad de sus procedimientos. La extendida complicidad de su existencia generaba la sensación de impotencia frente al poder secreto y oculto. En síntesis, la clandestinidad, la subordinación y la extendida complicidad jugaban un papel preponderante en la aceptación y sumisión generalizada dentro y fuera del *campo* (Calveiro 12).

Asimismo, el *campo* se volvió en tropo mutante que sobre todas las cosas adquiriría la forma excluyente; clandestino y marginal, el campo era el no-lugar de la violencia, en el que cualquiera podía terminar. Se trataba de un lugar des-territorializado, como lo establece Federico Finchelstein “This is not Argentina, this is not Buenos Aires, this is Auschwitz” (esto no es Argentina, esto no es Buenos Aires, esto es Auschwitz). De este modo, el *campo* se ve como una incógnita. Al no ser Argentina, o no ser Buenos Aires, es un lugar

lejano, inhóspito, con otras reglas y otro lenguaje. Al ser Auschwitz es otro tiempo y otro espacio, parte de una tradición concentracionaria que excede la “gesta nacional” y se asume como parte de una tradición fascista que justifica en el orden de lo divino su existencia y estatus. En lo conceptual, el *campo* no se erigía exclusivamente como lo opuesto a lo público, es decir, la vida en sociedad. Por el contrario, éste presenta un desdoblamiento tanto temporal como espacial, es un limbo, “las fronteras fantasmagóricas de la muerte” (Buntinx en Liprandi, 386). Es un entorno de vaciamiento y des-territorialización que escinde los lazos históricos y relaciones de causa-efecto.

El *campo* es la forma “otra”, excluyente, eje de organización del todo social a partir de la diferencia entre el afuera del adentro. Sin embargo, “afuera” y “adentro” no son categorías excluyentes sino complementarias. Como bien dice García Navarro, el “afuera” es una categoría inestable, un latente “adentro” ya que el eje organizacional del *campo*, en sentido estricto, implica que todos son desaparecidos potenciales (341).

Como lo recuerda Feitlowitz, vivir en sociedad era una forma de cautiverio y “if the missing were eerily present by virtue of their absence, in what sense were those present really *there*?” (115) (si los desaparecidos estaban extrañamente presentes, ¿de qué manera estaban presentes los que no estaban desaparecidos?). De alguna forma, los que no estaban desaparecidos estaban en el umbral de la desaparición de dos modos: por un lado—como hemos dicho—eran desaparecidos latentes, por el otro, en su complicidad, eran parte de lo que sucedía en las tinieblas. El *campo* se erigió así en una máquina de destrucción que cobraba vida propia a la vez que orquestaba una concatenación de acciones que sistematizaban la captura, el cautiverio, la tortura, la expansión de la masa cautiva y la muerte de los individuos privados de la libertad.

Tanto como epicentro del terror y como tropo, el *campo*, presentó una variedad de discursos y contra-discursos en relación con la memoria. El carácter dual y sistémico del Estado de excepción, es lo que permitía hacer memoria, ya que según Calveiro, el *campo* representa los momentos molestos y desagradables que las sociedades pretenden olvidar (28). Es ese intento de olvido el que el arte performático de la transición analizado en este escrito se propuso denunciar. Desde la resistencia, fue justamente el *campo* lo que renovó el sentido de agencia de la sociedad argentina y sus ciudadanos para acercarse colaborativamente a una noción de duelo y una potencialidad de convivencia en la transición.

Todos: Responsabilidad por el pasado compartido

Tal como lo analiza Feitlowitz, la dictadura instauró un discurso articulado por medio de una selección muy precisa de su vocabulario. De herencia ultra-conservadora y corte nazi, la retórica oficial era mesiánica, triunfalista y psicótica, a la vez comprensible, incongruente y desorientadora (Renée Epelbaum en Feitlowitz 20). Específicamente, la intelectual esgrime:

As official rhetoric worked to conquer the mental space of Argentine citizens, in shared physical space, a coercive discourse was brought into play, one that could turn a ‘normal’ setting into a bizarre, and disorienting, theatrical. (Feitlowitz 151)

(La retórica oficial trabajó para conquistar el espacio mental de la ciudadanía argentina en un espacio compartido, un discurso coercitivo también se puso en juego, uno que volvía un lugar normal en un lugar bizarro, desorientador, teatral.)

Este vocabulario reprogramado invirtió nociones de normalidad y anormalidad para reconfigurar dinámicas sociales, limitar las libertades individuales y justificar la desarticulación de la sociedad.

Dentro del léxico redefinido, el régimen utilizó el término “responsabilidad” de una manera muy específica. Como lo recuerda Feitlowitz, el Ministro de Interior del gobierno de las Juntas, Albano Harguindeguy, esgrimía que los argentinos eran muy inmaduros para gobernarse a sí mismos (31). Esta idea de inmadurez redefinía la noción de “responsabilidad”: la ciudadanía argentina era responsable si participada de la “cruzada” contra el mal y, en este contexto, participar significaba estar vigilante a lo que sucedía y denunciar a las autoridades los comportamientos dudosos, inclusive de los propios hijos.

Ser responsable no significaba ser agente y garante de los propios actos y decisiones, sino ceder al poder tanto la responsabilidad como la culpa. Ser responsable, bajo la perspectiva de la dictadura era ser obediente. La sociedad y los ciudadanos reducían su poder de gestión a ser un inferior, en una escala jerárquica; el inferior tenía la única capacidad de ser autorizado por los superiores y era justamente esa la obediencia la clave de la sensación de dilución de la responsabilidad individual ante el régimen (Calveiro 12).

La dictadura exigía estar atentos, pero a la vez ser ciegos. Como lo recuerda Feitlowitz, muchos argentinos vieron raptos de personas y sabían per-

fectamente que estaban atestiguando el funcionamiento del *campo*. La normalización de situaciones anormales y el léxico que traducía actos de violencia en actos de protección de los ciudadanos hacía que las personas vieran sin ver y entenderían sin saber. Como lo esgrime Feitlowitz, ante la pregunta si habían atestiguado algún secuestro, las personas mayormente respondían automáticamente que no (151). Ver sin ver o entender sin saber designaba por un lado el temor, pero por el otro, la complicidad. De hecho, al dialogar extendidamente, la mayoría de las personas interpeladas por Feitlowitz había atestiguado el funcionamiento del *campo* pero lo explicaban de una forma alternativa. Hilando fino, la mayoría de los testimonios recolectados por Feitlowitz, terminaban sugiriendo que las personas sabían de los *campos*, pero se mantenían en silencio.

A pesar de las constantes negaciones de los *campos*, había evidencia de un mundo “*offstage*”, de un universo más allá de los confines de la sociedad, ya que constantemente aparecían cuerpos que eran descubiertos por la población civil (Feitlowitz 157). En la retórica concentracionaria, la falta parecía siempre apuntar, justamente, al exceso. La incapacidad de ver o entender, era justamente la evidencia de las interconexiones entre el adentro y el afuera de *campo*.

Raúl Alfonsín, el primer presidente democrático luego de la dictadura de 1976–1983 (quien gobernara el país de 1983 a 1989), también articuló un léxico muy cuidadoso durante su campaña política y reformuló la narrativa del consenso fundamentada, de alguna forma, en el prólogo del *Nunca Más*, informe de la Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). Este describe las dinámicas de la dictadura como el resultado de la confrontación entre dos fuerzas opuestas y de signo contrario: la militar y la guerrillera. Alineada a un discurso dentro de la línea de la “teoría de los dos demonios”, la narrativa de la transición presentaba al poder dictatorial y a los grupos subversivos como fuerzas malignas contapuestas y la sociedad argentina como un colectivo inocente e incapaz de mirar al pasado y sin poder de gestión para procesar o reaccionar al trauma nacional. Como lo analiza Emilio Crenzel, el prólogo al *Nunca Más* “propone un ‘nosotros’ externo a toda violencia, una ‘comunidad imaginada’ de ciudadanos ajenos a las divisiones y enfrentamientos” (52). Estas narrativas tenían el objetivo de articular la retórica de la convivencia pacífica luego del caos.

La plataforma cultural de la transición que lideró Alfonsín se articuló de acuerdo a este pensamiento. Bajo el slogan “la cultura es para todos”, un nuevo discurso de la cultura nacional era facilitado desde la presidencia de la Nación. Como lo recuerda Viviana Usubiaga, tal lo describió el diario *La Nación*, este plan que aunaba las diferentes expresiones artísticas caracterizó el generalizador “espíritu nacional” (188) en una plataforma que presentaba una

visión unificada de la Argentina. En su afán de eliminar la fricción y las miradas intermedias, esta generalización de la “cultura para todos” que alimentara el “espíritu nacional” terminaba también cancelando las individualidades, y con ellas, el poder de gestión de la sociedad y los ciudadanos en relación a su propio pasado.

La resistencia cultural y exhibición del campo en la calle

Como lo elabora Nora Strejilevich, las dictaduras de la década de 1970 en Latinoamérica disminuyeron los flujos de información de la vida cultural y con ello se dio el nacimiento de diferentes formas de resistencia cultural que pudieran denunciar lo que sucedió en la clandestinidad de los campos (21).³ Las expresiones artísticas y su relación a la formulación de memoria sufrieron las limitaciones de la libertad de expresión, las carencias de información, así como, las restricciones formales y conceptuales sobre los modos de hablar sobre los *campos*.

El arte de la resistencia se planteó como la contracara del discurso dictatorial, rígido, jerárquico y estructurado. Así puso en marcha el desbordamiento de los límites de la especialización formal del arte y la cultura mediante la resistencia a la separación entre artista y público, la indefinida duración de un acto/evento de arte y la desvinculación de las instituciones culturales. Las prácticas de la resistencia invitaban al público a participar activamente de la obra de arte. Por su parte, la obra constituía experiencias inconclusas, “garantizando la no finitud del mensaje artístico para que el espectador intervenga en la obra y complete su plural de significaciones heterogéneas y diseminadas” (Richard, *Fracturas de la memoria* 17). La renuncia a los recintos del arte abrió la expresión artística al público general, puertas afuera, a la calle. El espacio público era un material artístico desobediente que modelaba la resistencia justamente en las zonas de la cotidianidad social que la dictadura había querido convertir en escenarios de autocensura y microrepresión (Richard, *Fracturas de la memoria* 21).

Desde los orígenes fundacionales de las ciudades, el espacio público ha sido un ámbito de puja entre lo tangible y lo imaginado, el orden social y la resistencia al orden. La ciudad, según Néstor García Canclini, está compuesta de fantasías heterogéneas y su diseño en forma de grilla le permite exceder sus límites y multiplicarse a través de las ficciones individuales y colectivas (43). De este modo, la ciudad es el lugar que fusiona los imaginarios y el espacio en el que la regulación del orden puede ser resistida desde la mera práctica individual con efectos que van más allá del mero individuo.

Desde la perspectiva de la transición entre dictadura y democracia, la ciudad es un espacio de puja entre las libertades individuales y el control social. Como se lo pregunta Ignacio Liprandi, “¿es aún posible hablar de ciudadanos bajo una dictadura?” o “¿es posible de hablar de espacio público bajo regímenes totalitarios?” (390). A lo que apunta Liprandi es que, el espacio público es constitutivo de la mera idea de ciudadano y, como consecuencia, por el uso del espacio público los hombres y mujeres de una sociedad se convierten en ciudadanos, sujetos de derechos y obligaciones (393). El espacio público, entonces, juega no solo el rol de mediador entre la sociedad civil y el Estado (391) sino que, sin ciudad, espacio público, no hay ciudadano.

Por todo esto, el uso del espacio público como epicentro de la expresión artística es una estrategia para conferir poder de gestión a la ciudadanía con relación a la memoria del pasado reciente. Para poder hacer memoria, el arte de la resistencia decidió poner en evidencia, en el espacio público, el poder concentracionario.⁴ Específicamente, se exhibió el desdoblamiento entre “Estado” y “Estado clandestino” que hizo posible el control de la sociedad durante la dictadura de 1976–1983. Era necesario entonces sacar ese *campo* a la calle, hacer que lo clandestino emergiera a la superficie para que el ciudadano fuera capaz de asumir un rol de agencia (poder de gestión) ante el pasado atroz, con ello asumir tanto los derechos como las responsabilidades de conocer más sobre lo vivido como comunidad y, por ende, ser parte de la articulación de la memoria.

Asimismo, la resistencia optó por los discursos fragmentarios para contrarrestar la visión unificadora que articularan las narrativas promovidas por el gobierno de Alfonsín. Como lo expresa Calveiro, el *campo* en tanto espacio físico es un lugar de contrarios donde coexiste la ambivalencia y donde el conflicto se resuelve mediante la separación, clasificación y eliminación de lo disfuncional. El *campo* en tanto dinámica concentracionaria (que junta, acumula), es paradójicamente, también el epicentro de la escisión, de la fragmentación, de la realidad tabicada y compartimentalizada (77). En otras palabras, el campo es la justificación del todo (dinámicas, consensos, control) que es posible gracias a la escisión y a la compartimentalización.

De hecho, la conjunción del binomio entre “Estado” y “Estado clandestino”, con un funcionamiento y una tecnología por izquierda, ilegal; es lo que permitió el control de los ciudadanos mediante la articulación de un léxico renovado, la fragmentación de los procedimientos y el desmembramiento de las responsabilidades mediante la obediencia militar (también adoptada por la sociedad civil) y el tabicamiento. Como concluye Calveiro, “la ilegalidad de los campos, en coexistencia con la inserción perfectamente institucional, aunque parezca contradictorio, fue una de las claves de su éxito como modalidad represiva del Estado” (78).

Narrativas del campo I: 1976–1983

El arte durante la dictadura de 1976–1983 y en la bisagra entre la dictadura y la democracia sufrió las velaciones de la memoria ante lo censurado, lo inaccesible de lo acontecido dada la clandestinidad del sistema de terror y las limitaciones de lo decible, en tanto narrativas de trauma. Sin embargo, estas restricciones no evitaron que el arte narrara el *campo* de las formas más variadas.

En 1976 Antonio Berni llevó a cabo *La Torturada*, collage kitsch/hiper-realista de objetos reales en el que dos hombres están sometiendo a una mujer a una sesión de tortura. Este cuadro no vio la luz en treinta años ya que se mantuvo escondido hasta 2006. Asimismo, Guillermo Kuitca, quien había participado en 1979 de las primeras asambleas de Derechos Humanos, realizó su primera pieza, *Del 1 al 30,000* en 1980. La pieza en cuestión denuncia la sistematización los *campos* mediante la masificación de las desapariciones. En el sistema concentracionario, las personas carentes de identidad civil y extirpadas de su nombre, son meros números, del 1 al 30,000. A la vez estos números son una referencia histórica al tropo de los campos ya que aluden específicamente a los métodos de la identificación de los campos de concentración nazis y a la impresionante cantidad de desaparecidos, prácticamente la población de una ciudad. Desde la distancia, los números parecen un rectángulo gris, alineado con el margen derecho, una masa, un patrón, un sistema. Kuitca indica doblemente la negada identidad del desaparecido y el sistema que hace posible su desaparición.

El tropo del *campo* en el arte emerge también durante el momento bisagra de la transición. Como lo recuerda Usubiaga, una reseña del premio Lufthansa de Pintura Joven de julio de 1983 en la revista *Siete días* hace referencia al *campo*. El título de la nota firmada por Ana Torrejón decía: “Bellas artes, cada vez más jóvenes. Rojo infierno, amarillo sol, negro duelo.” Usubiaga analiza este hecho de la siguiente manera:

el *infierno* fue la imagen más cercana al horror que comenzaba a revelarse para muchos y fue el ámbito donde parecían estar algunos de los cuerpos representados. El *sol* remitía a la aparición de un nuevo tiempo tras el diluvio. El *duelo* señalaba el camino que la sociedad debía transitar. (Torrejón en Usubiaga 119)

Es decir que el *campo* había salido a la luz para que la sociedad se hiciera cargo del pasado.

De hecho, el tropo del *campo* también fue llevado a la *calle* como estrategia discursiva. Esto pudo verse, por ejemplo, en la concepción de la galería Ruth Benzacar, quien luego de dieciocho años de experiencia como *marchard* abrió su espacio para promover el arte argentino en la primavera de 1983, en un local subterráneo en pleno centro, en la ilustre calle Florida, al 1000. En la médula de la ciudad, sin embargo, en el margen, es como si Benzacar hubiera optado por estéticas del centro y de borde (lo subterráneo) al mismo tiempo, para así poder hacer visible esa vida que transcurriendo en un lado “otro” en frente de las narices de todos, no hacía más que poner en evidencia las dinámicas sociales de la dictadura y la posibilidad de la existencia de *campos*.

Narrativas del campo II: *El siluetazo*

La acción colectiva en vía pública *El siluetazo* (1981/1983) fue un proyecto de Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. El germen de esta acción colectiva nació durante la última dictadura, específicamente, en 1981 en el marco de la III Marcha de la Resistencia, las reuniones mensuales en el espacio público comenzadas ese mismo año por las Madres de Plaza de Mayo. Conceptualmente, la marcha era la incorporación del espacio público a la narrativa de memoria ya que la toma de la plaza era un gesto de enunciación y reconquista de lo compartido.

El 21 de septiembre de 1983, un mes antes de las elecciones democráticas del mismo año, las siluetadas volvieron a tener lugar en el contexto de la Marcha de la Resistencia. Esta vez tomó la forma de intervención urbana con participación espontánea del público transeúnte. Esta acción es hoy conocida como *El siluetazo*.

Entre otras, *El siluetazo* tuvo dos inspiraciones. Por un lado, se nutrió de los talleres para niños de cuatro a diez años que organizaban Aguerreberry y Flores, en los cuales se realizaban siluetas humanas para que los niños comprendieran aspectos formales de arte visual como dimensiones y elementos que componen una figura humana. Por el otro, tomó inspiración de *Kazdi Dzien Oswegimia* (1974), el afiche del artista polaco Jerzy Spasky, publicado en el Correo de la UNESCO en 1978. Con un fondo oscuro y un trazo claro zigzagueante, en una veintena de renglones, del tipo de las hojas de registro de signos vitales, la línea ilustraba las 2,370 siluetas aludiendo a las 2,370 personas que diariamente morían en Auschwitz. Mediante la práctica colectiva de producir siluetas en la vía pública, *El siluetazo* denunció los *campos* que existieron durante la dictadura argentina de una forma didáctica, experiencial y comunicativa mediante la gráfica, como si no fuera posible articular el *campo* desde la mera palabra.

La calle alude a los *campos* de un nuevo modo. Hasta entonces los *campos* funcionaban escondidos, en un magma de recintos subterráneos interconectados. Con la manifestación en vía pública por medio de siluetas, el *campo* se convierte en un sistema de sujeción social íntimamente ligado a los flujos urbanos. La calle en su transitar; en su formato de grilla, repetida pero diferente; en sus transeúntes y las filas de vehículos; en sus ruidos y en sus interconexiones, da forma visible al *campo*. De esta manera, el campo en la *calle* denuncia complicidades entre el tejido urbano y la esfera clandestina. En otras palabras, estas conexiones evidencian cómo parte del sistema concentracionario en realidad funcionaba en la superficie.

La toma de la calle es clave en la concepción de la acción de arte en tanto exhibición. La calle sirve para “poner a la vista de todos” lo negado, como acto en sí mismo de denuncia. Dar a conocer los hechos producidos en la clandestinidad mediante su demarcación en la calle, en los espacios compartidos, dejaba en evidencia lo que muchos negaban sobre haber atestiguado la captura de alguien frente a las narices, las desapariciones de personas sin explicación y los desfigurados cuerpos hallados en lugares públicos durante la dictadura.

En un acto de ejercicio de la libertad perdida, la toma de calle reclamaba entre tantas otras cosas, el derecho de la ciudadanía de ser, de existir. La disrupción del espacio público regulado por el control dictatorial anticipaba la democracia que se asomaba, a la vez que denunciaba lo que la democracia no podía dejar atrás, irresuelto. La rebeldía de alternar el orden en épocas dónde persistía el control, esbozaba también la responsabilidad de la ciudadanía de saber más sobre los *campos* y actuar para identificar y—de algún modo—restituir a los afectados por esos *campos*.

La producción de las siluetas de modo colectivo hacía un gesto al aspecto compartido tanto de la memoria como del *campo*. Como Laura Fernández recuerda, la metodología de *El siluetazo*, el contorno del propio cuerpo para ilustrar a otro o prestar el propio cuerpo para que otro dibuje era el recurso formal más importante. Esta acción explora la noción de que en el *campo* se trata de “sujetos sin cuerpo” (Calveiro 77) y automáticamente subvierte esta idea mediante cuerpos con múltiples sujetos. De este modo, amplía la representación, abriendo la producción cultural y la voz de la memoria a otros, a todos, a los que pasan caminado, a los vecinos y a los convocados y auto-convocados. Así, se refuerza tanto la idea de que todos podrían haber sido víctimas, como la de que todos participamos de una u otra forma en las dinámicas del *campo*.

Lo oculto del *campo* se contrasta con la realidad innegable; es decir, las tangibles desapariciones de conocidos y amigos como lo más conmovedor y terrible que sucedía (Flores 89). La experiencia indicaba que las personas desaparecían, los amigos, hermanos, vecinos, compañeros, conocidos, deja-

ban de estar. Esas ausencias eran evidentes. Hacer siluetas volvía tangibles a las personas que el *campo* había vaporizado, cancelando todo “espacio de duda” (Flores 89).

Al desarrollarse en la vía pública, de forma libre, participación gratuita, sin artista ni público definido, la acción de arte se deslindaba de las instituciones culturales y la producción de sentido bajo las regulaciones del mercado. Siguiendo ideas de Walter Benjamin, Flores explica que a un problema de todos, el *campo*, correspondía una expresión participativa apoyada en la innovación artística y la transformación social y tecnológica. De este modo, era necesario hacer uso de las propias herramientas y renunciar a la cultura del capitalismo y las herramientas impuestas por la dictadura (89–90). Dentro de la línea del conceptualismo, *El siluetazo* rechazaba la potencialidad de comercialización de la expresión artística y su conversión en mercancía. La obra alteraba el espacio de exposición, consideraba el cambio de soporte y transformaba la conducta de sus creadores (de la soledad a la comunidad). Como esgrime Liprandi siguiendo ideas de Laurence Werner, este arte pasa a pertenecer a todos los espectadores (367).

A la vez, esta expresión colectiva estaba dando lugar a la discontinuidad narrativa (Flores 90), la cual se convertiría en un vital recurso estético para la narración no-lineal y escindida de la memoria del *campo*. Tal discontinuidad narrativa es una estrategia para acercarse al pasado traumático, pero también una estética dúctil para explorar el tropo del *campo*, como espacio que junta (concentra) mediante la escisión, el tabicamiento y la compartimentalización.

Por último, analizaremos el carácter efímero y repetitivo de *El siluetazo*. Las modalidades de denuncia de la década de 1990 y siguientes, constaron, entre otras, de *Escraches* y la creación de *centros de memoria* o conversión de *campos* en sitios de memoria para precisamente identificar personas y lugares del pasado con el objetivo de dar un *racconto* histórico preciso.⁵ Contrariamente, *El siluetazo* trató de aproximarse al *campo* mediante la imprecisión espacial, identitaria y temporal y, de esta manera, se planteó como una expresión de arte sin duración sostenible en el tiempo. De carácter rizomático, en una multiplicidad de pliegues, la repetición contrarresta la falta de continuum y demarca el carácter fragmentario de la memoria. Lo efímero denuncia la imposibilidad de exactitud al indagar en lo sucedido, inclusive, volviendo al espacio físico donde los eventos tomaron lugar.

Además, lo efímero hace posible la empatía, ponerse en el lugar de otro. Fernández expresa que la ética de lo efímero queda explícita desde su génesis, en el momento previo al cual el sujeto decide poner el cuerpo y colocarse en el lugar de quien está en el *campo* (406).

De esta manera, el carácter efímero y desidentificador permitió que la acción se replicara a lo largo del país, de un modo acéfalo y casi espontáneo.

De hecho, *El siluetazo* debe gran parte de su capacidad representativa a su falta de centro, a la fusión entre producción y recepción, a la espontaneidad de su propagación, a su dislocación y su versatilidad formal.

Narrativas del campo III: *Besos brujos*

Guillermo Kuitca y Carlos Ianni produjeron la pieza performática *Besos brujos* (1983) dentro de la muestra Ex-presiones 83, inaugurada el 30 de septiembre de 1983 y curada por Laura Buccellato y Carlos Espartaco. *Ex-presiones '83*, a un mes de las elecciones de 1983, se constituyó en la caja de resonancia de la experiencia social que significaba el fin de la dictadura (Usubiaga 122). Los curadores reunieron veintidós artistas jóvenes o emergentes.

Si bien el nombre “ex -presiones” hace directa referencia a las prácticas dictatoriales que la democracia venidera demandaría cambiar (el poder expresarse, a la suspensión de las presiones, el anhelo de libertad expresiva) la difusión del evento no exhibía conexiones con la dictadura. Como recuerda Usubiaga, en general, los críticos describían la muestra deslindada de la dictadura y destacaban poéticas lejanas a la situación de represión vivida en el país, particularmente en el contexto de producción de las obras (122).

La pieza performática *Besos brujos*, sin embargo, se hace eco de las prácticas de terror, poniendo en evidencia las dinámicas de la dictadura, particularmente con respecto a los *campos*. *Besos brujos* se propone como un texto complejo e intertextual: es un homenaje a la película y canción homónimas de 1937, actuada y cantada por la artista Libertad Lamarque.⁶ Ambos artefactos de 1937, a la vez, se nutrían de una tradición de relatos fundacionales, dentro de los más relevantes se encuentra *La cautiva* (Esteban Echeverría), publicado cien años antes. Este relato fundacional de Echeverría, explora el margen entre la civilización y la barbarie, así como la imposible vuelta luego de haber estado del otro lado de la frontera.

La película narra el cautiverio de una mujer también en relación a la civilización (la ciudad) y la barbarie (el entorno rural). Este texto de 1937 cuenta la historia de una famosa cantante de tango, quien decide mudarse de la ciudad de Buenos Aires a una población del interior del país ante el abandono de su novio aristócrata. Apenas llegada a la nueva residencia, la cantante es raptada luego de su espectáculo por un estanciero/gaucha quien la mantiene cautiva en un rancho contra su voluntad. El hombre intentará conquistar el corazón de la cantante, ya sea con amor o violencia. Pronto, el estanciero/gaucha encuentra un hombre herido en la selva y lo lleva al rancho. Resulta ser el novio aristocrático de la cantante, aun enamorado de ella, quien la había estado buscando todo ese tiempo. Por el riesgo que esta relación podía traer a

la vida del aristócrata, la cantante simula haberse enamorado del estanciero/gaucha para que así su amante preservara la vida y quedara en libertad.

La cantante es raptada en la soledad de la noche, después del espectáculo, con la complicidad del personal del establecimiento. Sin embargo, el comienzo de hostigamiento se da inmediatamente luego de cantar para la audiencia del local, cuando la artista es obligada a besar al estanciero/gaucha y, potencialmente, a cualquiera de los hombres en el público. Así, se da una concatenación de acciones (con la complicidad del dueño del establecimiento y del público) que finaliza en el rapto que toma lugar en el establecimiento, frente a los empleados y su dueño.

El cautiverio se da en un lugar rústico, una tapera, en medio de la selva. El terror a los animales salvajes es lo que inmoviliza a la cantante y frustra sus intentos de escape. Es como si la barbarie cancelara el poder de gestión de la cantante. Asimismo, el rancho está rodeado de cueros de animales, mostrando el control que el estanciero/gaucha tiene de los animales que lo rodean.

La conexión entre el cautiverio y el afuera se renueva luego de un intento de escape. El estanciero/gaucha le ofrece comida, ella se resiste, y él bebe. La cámara se enfoca en el vaso del estanciero/gaucha y corta a un primer plano de otro vaso; al ampliarse la toma mediante un *zoom-out* puede verse el público del espectáculo en el bar donde la cantante fue raptada y adonde acaba de llegar el novio aristocrático, en su búsqueda. Pronto, el novio arriba a la tapera y una víbora venenosa lo muerde. La cantante finge interés en el estanciero/gaucha para que este cure a su amante. Los peligros del *campo/selva* inicialmente solo parecen poner a la cantante en peligro, pero terminan casi eliminando al aristócrata, también. El control de estanciero/gaucha es evidente tanto en el bar como en el *campo/selva*. El cautiverio es posible por la autoridad y las complicidades con un público general.

La obra de Kuitca y Ianni es una adaptación libre que resalta las dinámicas del *campo* como epicentro de opresión que—aunque haya funcionado al margen de la sociedad—fue solo posible mediante el involucramiento de la sociedad en las prácticas abusivas. Dada su clandestinidad, el *campo* funcionaba en un espacio paralelo y alternativo, por esto la obra fue plasmada en un patio de un centro cultural. El lugar marginal dentro de la institución de arte sugería los espacios alternativos e interrelacionados de la red clandestina como sistema de terror. El centro cultural, en tanto institución artística, era resistida mediante este patio, un afuera en el adentro que hacía posible la subversión del sistema de representación de la institución “centro-cultural/museo.” Llevado al espacio (semi) público, el *campo*, es un espacio compartido y como tal, es un espacio que solo es posible con la participación de la sociedad. Es decir que, aunque el *campo* funcionara en una meta-realidad,

en la clandestinidad, idealmente fuera de la vista de todos, su funcionamiento era solo posible gracias a las mismas conexiones con la esfera visible de la sociedad.

En la versión de *Besos brujos* de 1983, Kuitca y Ianni usaron el grotesco, la ironía y el diseño escénico para lograr la empatía y el posicionamiento crítico del espectador. En cuanto a lo grotesco, la obra mezclaba bailarines flamencos y una novia acarreada sobre un tablado, a quien asediaban con baldazos de agua.⁷ Como lo recuerda Usubiaga, la representación hacía directa alusión a las formas de coacción utilizadas en el *campo* por el terrorismo de Estado. Mediante gritos y agua, la novia era presionada a confesar públicamente los nombres de los organizadores y de los participantes del evento “¿Quiénes estaban?”, “¿Y quiénes más?”, “¡Cantá los nombres!” y “luego de la confesión la mujer quedó tirada en el piso” (Usubiaga 124). Tanto los gritos como el agua eran parte de las sesiones de tortura. La vestimenta de la novia hacía alusión al contrato social, al rol de la mujer con relación a su estado civil, al hombre y a la familia. Inclusive, la novia hacía referencia a lo conyugal, específicamente, al fruto del matrimonio, los hijos, aludiendo de un modo visionario a los “H.I.J.O.S”, niños nacidos en cautiverio y entregados a familias cercanas al régimen. A la vez, la novia, en su blancura es un comentario sobre la inocencia posible de los detenidos y a las violaciones sexuales sufridas por las mujeres durante las sesiones de torturas.

El diseño escénico era vital para la composición de la obra. Con un escenario o tarima en un patio y el público participando a través de los ventanales, la escenografía proponía una interacción entre audiencia y artistas que conferiría a la audiencia un sentido de poder de gestión y responsabilidad compartida de lo sucedido. El espacio alternativo, exterior e intermedio entre lo público y lo privado se enfatizaba para trazar conexiones entre la clandestinidad de los *campos* y las dinámicas de la vida cotidiana durante la dictadura.

Ante la violencia hacia la mujer, la audiencia no solo miraba desde las galerías, sino que añadía sus gritos al hostigamiento verbal de la novia por medio de micrófonos que conectaban el interior y el exterior. Con esto, Kuitca y Ianni ponen en evidencia que el *campo* era posible gracias a las conexiones con la esfera visible de la sociedad. Los gritos de asedio a la novia, que venían de la audiencia, intentaban develar información respecto al evento. Este acoso, como recuerda Usubiaga, replicaba dinámicas de los *campos* en que los detenidos eran obligados mediante la tortura a delatar a sus compañeros. Así se daba lugar a la construcción de una cadena interminable de posibles nombres de la cual nadie quedaba exento de formar parte (Usubiaga 125).

Con esto, la audiencia era posicionada en un lugar altamente conflictivo: por un lado, se trataba de sujetos acosadores, gritándole a la novia que “cantara” los nombres de los organizadores y quienes estaban presentes en el evento;

pero, por el otro, eran potenciales sujetos acosados, ya que—siguiendo las dinámicas dictatoriales—al tratarse de un asistente al evento, cada miembro del público era un torturado latente, potencialmente pasando de ser público a ser actor. Los artistas así materializaban las dinámicas de multiplicación de sospechosos que garantizaban la auto-preservación del sistema mediante las mismas dinámicas opresivas. Las del *campo*, especialmente a través de las confesiones bajo tortura, expandían las mismas redes de alimentación del sistema. En otras palabras, las listas de nombres compiladas bajo la tortura expandían la masa cautiva que justificaba el *campo*.

Conclusión

El arte de la bisagra entre dictadura y democracia presentó los *campos* como punto de contacto y hecho colectivo del que—como sociedad en el momento de la transición a la democracia—era necesario responsabilizarse. Para ello, se desarticuló la idea de clandestinidad y de no-participación de la sociedad en los hechos atroces. Llevar el *campo* a *la calle* también hizo posible el desmantelamiento de las disecciones conceptuales entre los “demonios” y la sociedad que las narrativas oficiales de la transición favorecieron. Esto permite las perspectivas múltiples, una variedad en escalas de grises en los diferentes modos no solo de participación, sino de resistencia.

El siluetazo y *Besos brujos* incorporaron características formales tendientes a articular un nuevo tipo de agencia respecto a las narrativas del *campo*. Mediante la acefalia, un público activo/participante y/o indiferenciado artista/público y la renuncia a la incorporación a la institución cultural estas obras presentan una sociedad agente en las narrativas de memoria post-dictatorial y responsable de la historia compartida.

Específicamente, las expresiones artísticas estudiadas aquí hacen uso de formas flexibles, inacabadas, acéfalas, participativas y espontáneas. Esto permite que las expresiones mantengan su representación y su vigencia, incluso, con el paso del tiempo. En su fluidez, dislocación, imprecisión, inclusión y sensación de eterno continuum, fueron ejercicios estéticos que tuvieron repercusiones tanto para contextualizar los testimonios que pronto fueron apareciendo sobre los campos sino para definir estéticas de resistencia usadas para contrarrestar las políticas de olvido que se profundizaron en los tardíos años ochenta y subsiguientes, y que luego dejaron la posta a los H.I.J.O.S hacia mediados de los noventa.

Por último, cabe considerar que el *campo* fue parte de las dinámicas sociales en el país y, de algún modo, lo continúa siendo. Como bien analiza Calveiro, ha habido muchos poderes asesinos, pero no todos de ellos han sido poderes concentracionarios; este último estilo de poder refleja las características mismas de la sociedad (28). El poder concentracionario, instauró mecanismos de control que se ramificaron y reaparecieron de modo idéntico y mutado en el poder post-dictatorial. Como cierra la idea Calveiro: “Si la ilusión de poder es su capacidad para *desaparecer* lo disfuncional, no menos ilusorio es que la sociedad civil suponga que el poder desaparecedor desaparezca, por arte de una magia inexistente” (28). La resistencia al olvido del *campo* y la renovada denuncia de sus prácticas de violencia sistematizada por medio de este arte fueron vitales tanto en la transición y la post-dictadura como lo sigue siendo hoy.

Notas

1. *El Estado Terrorista Argentino* (1984) fue reeditado numerosas veces y más recientemente en 1999 bajo el nombre *El Estado Terrorista Argentino. Quince años después, una mirada crítica*.
2. Pilar Calveiro estima que hubo entre 15,000 y 20,000 pero luego acepta la estimación de la Madres de Plaza de Mayo y entidades de derechos humanos: 30,000 personas.
3. En *El arte de no olvidar*, Strojilevich se refiere mayormente a la producción testimonial, desde una perspectiva regional.
4. Pilar Calveiro usa el término “poder concentracionario” (28) para calificar las modalidades de control de un poder fundamentado en el campo de concentración que circuló sobre todo un tejido social, afectando las dinámicas sociales en su totalidad para así ejercer control social.
5. Según la página de internet oficial de H.I.J.O.S, “Escrache/ar” se define del siguiente modo: “es poner en evidencia, revelar en público, hacer aparecer la cara de una persona que pretende pasar desapercibida. (. . .) “Escrachar permite que el barrio se entere, que los vecinos sepan a quién le venden el pan, que el repudio sea la respuesta cuando lo vean en la plaza.” Según lo detalla la página oficial de la Secretaría de Derechos Humanos y Pluralismo Cultural de la Nación Argentina, los Organismos integrantes del Espacio de Memoria incluyen: Archivo Nacional de la Memoria / Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti / Canal Encuentro / Casa de la Militancia-Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio—H.I.J.O.S. / Casa por la identidad (Abuelas de Plaza de Mayo) / Centro Internacional de Educación en Derechos Humanos de la UNESCO / Espacio Cultural Nuestros Hijos (EcuNHi)—Asociación Madres de Plaza de Mayo / Familiares de Desaparecidos y Detenidos

- por Razones Políticas / Iniciativa Latinoamericana para la identificación de Personas Desaparecidas I.L.I.D. / Instituto de Políticas Públicas de Derechos Humanos del MERCOSUR / Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora / Memoria Abierta.
6. La Fundación Proa describe *Besos brujos* de la siguiente manera: “En esta oportunidad Guillermo Kuitca presenta su performance *Besos Brujos*. La obra inspirada en una canción de Libertad Lamarque, incluye en su disparatada sucesión de apariciones: un bailarín cantando flamenco mientras una mujer es obligada a confesar a baldazos de agua. El propio título de la muestra es sintomático. En el texto del catálogo los curadores se refieren a una necesidad de expresarse en el proceso de restauración democrática y de manifestarse libremente en la convivencia simultánea de distintas propuestas estéticas.”
 7. La novia es corporizada por la actriz/cantante Rosario Bléfari.

Obras citadas

- Aguila, Gabriela. *La represión en la historia reciente Argentina: perspectivas de abordaje, conceptualización y matrices explicativas*. Contenciosa, Año I, nro. 1, segundo semestre 2013. Web. 8 de enero de 2017.
- Besos brujos* (1937). Dir: José Agustín Ferreyra. Perf. Libertad Lamarque.
- Besos brujos* (1937). Orch. Alfredo Malerb. Perf. Libertad Lamarque.
- Biron, Rebecca. *Introduction. City/Art: The Urban Scene in Latin America*. Rebecca E. Biron Ed. Durham: Duke University Press, 2009.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- Crenzel, Emilio. Dos prólogos para un mismo informe: El Nunca Más y la memoria de las desapariciones. *Prohistoria*, 11, 00. 2007. Web. 8 de junio de 2017.
- Echeverría, Esteban. *La Cautiva*. 1837. Buenos Aires: Stockcero, 2004.
- Feitlowitz, Marguerite. *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture*. New York: Oxford University Press New York, 2011.
- Fernández, Laura. “La silueteada: El signo y la acción” en *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Finchelstein, Federico. *Representing Genocide: Media, Law, and Scholarship*. Co-organized with the Center for Holocaust and Genocide Studies. University of Minnesota. April 6, 2013.
- Flores, Julio. “Siluetas” en *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Kuitca, Guillermo. *Del 1 al 30,000*. 1980. Ink on canvas.
- García Canclini, Néstor. *What is a City? City/Art: The Urban Scene in Latin America*. Ed. Rebecca E. Biron. Durham: Duke University Press. 2009.
- García Navarro, Santiago. “El fuego y sus caminos” en *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

- H.I.J.O.S. www.hijos-capital.org.ar. Web. 8 de junio de 2017.
- Liprandi, Ignacio. "Claves interpretativas del Siluetazo" en *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Richard, Nelly. *Cultural Residues: Chile in Transition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- _____. *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2007.
- Spasky, Jerzy. *Kazdi Dzień Oswegimia*. 1974. Poster.
- Strejilevich, Nora. *El arte de no olvidar: Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos Buenos Aires, 2006.
- Usubiaga, Viviana. *Imágenes inestables: Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

Manzoni, Carla. "El campo a la calle: Campos de concentración, performance de memoria, espacios públicos (Argentina, 1983)". *Vestigios del pasado: Los sitios de la memoria y sus representaciones políticas y artísticas*. Eds. Megan Corbin y Karín Davidovich. *Hispanic Issues On Line* 22 (2019): 37-56.