

Ana Longoni - Gustavo Bruzzone
compiladores

El Siluetazo

Documentos, textos y fotos de:

R. Aguerreberry, A. Alonso, R. Amigo, F. Bedoya,
G. Buntinx, Emei, L. Fernández, J. Flores,
S. García Navarro, E. Gil, E. Grüner, GAC, G. Kexel,
Las patas en la fuente, I. Liprandi, C. López Iglesias,
Madres de Plaza de Mayo, J. L. Meirás, E. Molinari,
D. Ocaranza Bouet, J. C. Romero, E. Schindel,
H. Vidal, J. Warley, F. Zuckerfeld y otros



Adriana Hidalgo editora

El Siluetazo / compilado por Ana Longoni y Gustavo A. Bruzzone - 1a ed.
Buenos Aires : Adriana Hidalgo editora, 2008.
514 p. ; 19x14 cm. - (Los sentidos/artes visuales)

ISBN 978-987-1156-83-2

I. Historia Argentina. I. Ana Longoni, comp.
II. Bruzzone, Gustavo A., comp.

CDD 982

INTRODUCCIÓN

los sentidos / artes visuales

Editor:

Fabián Lebenglik

Diseño de cubierta e interiores:
Eduardo Stupía y Gabriela Di Giuseppe

© fotografías y textos: sus autores
© Adriana Hidalgo editora S.A., 2008
Córdoba 836 - P. 13 - Of. 1301
(1054) Buenos Aires
e-mail: info@adrianahidalgo.com
www.adrianahidalgo.com

ISBN 978-987-1156-83-2

Impreso en Argentina

Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que indica la ley 11.723

Prohibida la reproducción parcial o total sin permiso escrito
de la editorial. Todos los derechos reservados.

La realización de siluetas es la más recordada de las prácticas artístico-políticas que proporcionaron una potente visualidad en el espacio público de Buenos Aires y muchas otras ciudades del país a las reivindicaciones del movimiento de derechos humanos en los primeros años de la década del ochenta. Consiste en el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles, luego pegados en los muros de la ciudad, como forma de representar “la presencia de la ausencia”.¹ La de los miles de detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar.

Si bien existen algunos antecedentes previos, el inicio de esta práctica puede situarse durante la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983, Día del Estudiante, aún en tiempos de dictadura, en lo que –por la envergadura y masividad que alcanzó– se conoce como “el Siluetazo”. El procedimiento fue iniciativa de tres artistas visuales (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel) y su concreción recibió aportes de las Madres, las Abuelas de Plaza de Mayo, otros organismos de derechos humanos, militantes políticos y activistas. De allí en más se convirtió en un contundente recurso visual público, cuyo uso se expandió espontáneamente.

¹ Julio Flores, “Siluetas”, texto incluido en este volumen.

El Siluetazo –como se conoce esa y las dos jornadas semejantes que le siguieron, en diciembre de 1983 y marzo de 1984– señala uno de esos momentos excepcionales de la historia en que una iniciativa artística coincide con la demanda de un movimiento social, y toma cuerpo por el impulso de una multitud. Implicó la participación, en un improvisado e inmenso taller al aire libre que duró hasta la medianoche, de cientos de manifestantes que pintaron, *pusieron el cuerpo* para bosquejar las siluetas, y luego las pegaron sobre paredes, monumentos y árboles, a pesar del dispositivo policial imperante.

En medio de una ciudad hostil y represiva, se liberó un espacio (temporal) de creación colectiva que se puede pensar como una redefinición tanto de la práctica artística como de la práctica política. En ese sentido, cabe preguntarse por los modos en que esta y otras experiencias fueron leídas, resistidas o apropiadas ya sea como formas artísticas o como dispositivos específicos en la lucha por los derechos humanos.

Este libro

En 2003, cuando se cumplían veinte años del primer Siluetazo, y como homenaje a aquella acción colectiva, desde la revista *ramona* iniciamos el proyecto de este libro, que reúne por primera vez una serie de documentos (escritos y fotográficos), testimonios e interpretaciones hasta ahora dispersos, inhallables o nunca publicados.

Del mismo modo en que mes a mes venimos haciendo *ramona* desde 2000, los materiales reunidos en este libro son



Siluetas sobre la Catedral, Plaza de Mayo, 22 de septiembre de 1983.
ALFREDO ALONSO, ARCHIVO CeDIInCI



Manifestantes realizando siluetas en Plaza de Mayo, 21 de septiembre de 1983.
EDUARDO GIL

notoriamente diversos, polifónicos. Lo son en sus versiones del hecho aquí reconstruido y sus derivas, en sus registros de escritura y en sus posiciones (políticas, filosóficas, estéticas). Algunos autores son muy conocidos, otros, inéditos; pertenecen a distintas generaciones (desde la que fue protagonista o testigo del Siluetazo hasta aquellas que construye su identidad en torno a HIJOS); unos son artistas y/ o militantes de muy diferentes tendencias; otros, periodistas; y otros historiadores del arte, sociólogos o filósofos. Las versiones de lo acontecido y las claves de lectura de unos varían e incluso polemizan con las de otros. En cuanto a los géneros, pasan de la crónica descriptiva a la exégesis teórica, del análisis político de la coyuntura a la aproximación poética. Como editores de ese disímil conjunto de escrituras, no intentamos limar sus aristas, recortar las reiteraciones o consensuar un relato único, sino evidenciar ante cualquier lector la variedad de experiencias y posiciones (que no necesariamente compartimos), dejar huella del contexto histórico preciso en el que cada texto intervino, señalar la contraposición de datos e interpretaciones, los distintos énfasis. Es decir, los modos en que se configura poco a poco, con ajustes, omisiones y reescrituras, la posibilidad de una memoria múltiple (y conflictiva) del acontecimiento.

Reunir estos materiales fue un proceso largo y azaroso, y no respondió a un plan fijado de antemano. Más bien, convocamos a participar y a aportar ideas, como solemos hacer en *ramona*, a aquellos que hubiesen estado involucrados con el Siluetazo, a los que hubiesen escrito al respecto en estas décadas pasadas, a aquellos artistas o críticos que aún no lo hubiesen hecho, pero cuyas prácticas dialogan de alguna manera con las

siluetas. Algunos más se fueron sumando, y el conjunto resultante puede recorrerse como un collage aún por completar.

La primera parte del libro se inicia con el hasta ahora inédito documento presentado por los tres artistas mencionados a las Madres de Plaza de Mayo, a pocos días de la realización de la III Marcha de la Resistencia, que fue discutido, enmendado y difundido por ellas. Nótese que en él aún no se habla de “siluetas” sino de “imágenes de figuras humanas”. También, que ya estaban contempladas no sólo las distintas técnicas para realizar las siluetas (poner el cuerpo, usar una plantilla) sino también las potencialidades políticas de lo que no definen como acción artística sino como “hecho gráfico”.

Lo sigue un segundo documento redactado por los tres artistas varios años más tarde (1996), en el que sintetizan algunos aspectos de la concreción del proyecto, así como dos testimonios recientes de Flores y Kexel,² con nuevas precisiones, redactados a propósito de la aparición de este volumen. Luego, una entrevista a Fercho Czarny, quien impulsó la formación del Frente por los Derechos Humanos, que nucleó a numerosos jóvenes que querían colaborar con las Madres. El Frente organizó los Siluetazos de diciembre de 1983 y marzo de 1984 en el Obelisco, e impulsó propuestas de acciones visuales o creativas que tuvieron lugar en marchas de las Madres en los años siguientes (con manos, máscaras, etc.). Es la primera vez que Czarny hace pública su versión de aquellos acontecimientos, y sin duda aporta un punto de vista diferente al hasta ahora conocido sobre cómo se produjeron.

² Rodolfo Aguerreberry falleció en Buenos Aires en 1997.

A continuación, tres importantes documentos periodísticos aparecidos poco después del primer Siluetazo. Se trata de la traducción de la crónica de Edward Shaw, crítico de arte del diario *Buenos Aires Herald*, quizá el primero en leer el hecho como un acontecimiento artístico relevante. Luego, la breve nota del artista Juan Carlos Romero incluida en la publicación que él mismo editaba en 1985, *Informe salvaje*, en el que afirma que el pueblo genera “hechos políticos” que son “verdaderas obras de arte”. Y finalmente, el extenso y documentado dossier del primer número de la revista *La Bizca*, coordinado por Jorge Warley y Laura Mango, y en el que escriben Kexel, Fernando *Coco* Bedoya, Emei y varios de los artistas activistas vinculados a las Madres de Plaza de Mayo en aquellos años. De sus textos se desprende que las siluetas no fueron un hecho aislado, ya que informan acerca de la realización de otras acciones artísticas callejeras contemporáneas en el marco de la denuncia del terrorismo de Estado y la dictadura.

En 1993, al cumplirse una década del Siluetazo, aparecen otras dos notas. El mismo Romero publica en el periódico *Madres de Plaza de Mayo* una poética analogía entre los 30.000 judíos exterminados por los nazis en Terezin (Polonia) y los desaparecidos argentinos. Por su parte, Hernán Ameijeiras escribe en la revista *La Maga* un extenso informe basado en una entrevista a Kexel, Flores, Aguerreberry y al investigador Igor Cerisola (seudónimo de Roberto Amigo). Una pregunta guía la nota y da lugar a dispares respuestas: ¿por qué el Siluetazo entró en la historia de la política pero no en la del arte? Formulamos alguna hipótesis al respecto más abajo.

En la segunda parte del volumen reunimos los estudios críticos que ha merecido hasta ahora el Siluetazo –varios de ellos escritos especialmente para este volumen–, que componen un mosaico de interpretaciones muchas veces en pugna acerca de su condición artística, las implicancias del procedimiento de producción y los poderes atribuidos a esa imagen en la denuncia del plan criminal sistemático implementado por la última dictadura militar y en la construcción de la memoria colectiva sobre la desaparición forzada de personas. Algunas de estas lecturas, por otra parte, se inscriben en las distintas posiciones y debates que tuvieron lugar desde los años ochenta dentro del movimiento de derechos humanos y en sus derivas más recientes.

El historiador del arte Roberto Amigo inició su investigación en la segunda mitad de los ochenta acerca de lo que propone llamar “acciones estéticas de praxis política” impulsadas por el movimiento de derechos humanos. Las define como “este tipo de intervenciones donde los manifestantes transforman estéticamente la realidad con un objetivo político sin ser conscientes del carácter artístico de su práctica”. En su artículo –que revisa un texto originalmente publicado en 1994– propone una exhaustiva reconstrucción histórica de dichas acciones ubicándolas en su coyuntura política precisa.

Gustavo Buntinx, también historiador del arte y radicado desde hace años en el Perú, vivía en Buenos Aires a principios de los años noventa cuando escribió la primera versión de su texto. La lectura del Siluetazo que propone parte de fragmentos de las “Tesis de la filosofía de la historia” de Walter Benjamin, para aproximarse a las siluetas enfatizando su dimensión ritual y su potencia mesiánica.

El sociólogo Carlos López Iglesias, cuyo artículo fue escrito especialmente para este volumen, condensa una documentada investigación de muchos años de conversaciones y militancia junto a los impulsores de la idea, y –como ellos– prefiere hablar de “silueteadas” antes que del Siluetazo.

Esta distinción es explícitamente elaborada en el texto de Santiago García Navarro, crítico y curador, quien atribuye al término “siluetazo” un sentido puntual parangonado con un “triunfo revolucionario” (a la manera de otros neologismos frecuentes en la jerga política argentina para denominar insurrecciones populares como el Cordobazo, el Viborazo, etc.). Él asume el concepto “silueteada” en tanto vocablo nuevo que “refiere a un espacio de apertura, imprevisibilidad y heterogeneidad caleidoscópica” propio de la práctica política que instaura.

Se trata –desde nuestro punto de vista– de términos no antagónicos que proponen énfasis distintos: mientras “Siluetazo” denomina un acontecimiento histórico preciso, “silueteada” apunta a describir o definir una práctica o una experiencia, la de hacer siluetas que representan a los desaparecidos, que se inició en 1983 y tiene sus prolongaciones hasta la actualidad. Por otro lado, preferimos titular este libro El Siluetazo en la medida que fue ese el nombre con el que se (re)conoció la magnitud del hecho ocurrido entonces. La noción de “silueteada” remite a un proceso –sin duda válido– de reelaboración conceptual posterior, retrospectivo. De hecho, García Navarro establece una correspondencia entre la modalidad estética que esta práctica implica y una construcción política no-representativa.

Dicho autor introduce –como también lo hace Buntinx– una pertinente relación entre las siluetas y la acción “No +” impulsada en ese mismo momento (septiembre de 1983) por el grupo CADA,³ uno de los colectivos más destacados de la llamada escena de avanzada chilena surgida durante la dictadura de Pinochet, como contribución a la masiva campaña por el NO a la reforma electoral que hubiera permitido al dictador perpetuarse en el poder.

Por su parte, el filósofo Eduardo Grüner reflexiona sobre las siluetas en el marco de un ensayo más vasto sobre la cuestión de la representación estética de la violencia política en el siglo XX. Parte de considerar la pertinencia de una hipótesis del francés Jean-Louis Déotte: en la medida en que desde la Primera Guerra Mundial tienen lugar formas inéditas de violencia política que suponen el fenómeno de la *desaparición colectiva*, el arte abandona el referente del cuerpo humano, singular y concreto, para hablar –indirectamente– del *vacío* de figuración posible de los cuerpos violentamente ausentados.

Ignacio Liprandi tradujo especialmente para este volumen algunos pasajes de su tesis defendida en 2004 en la Maestría en Sociología Política del Institut d'études politiques de Paris, cuyo título es *A la reconquête de l'espace public perdu. Les Mères de la Place de Mai et leur défense de l'espace de délibération publique* (A la reconquista del espacio público perdido. Las Madres de Plaza de Mayo y su defensa del espacio de deliberación

³ Sigla del Colectivo de Acciones de Arte, que funcionó entre 1979 y 1985. Véase al respecto: Nelly Richard, *La insubordinación de los signos*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1994, y Robert Neustadt, *CADA DÍA: la creación de un arte social*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001.

pública). Se interroga allí acerca de la condición artística o política del Siluetazo, la doble función acusadora-reparadora de las siluetas en el devastado tejido social argentino, y la contribución insoslayable de las Madres de Plaza de Mayo en la reocupación del espacio público.

Por último, Laura Fernández presenta un avance de su tesis de licenciatura en el IUNA (Instituto Universitario Nacional de Arte), en el que analiza el modo en que las siluetas, como símbolo y como acción, “construyen un lazo con lo simbólico que pone a resguardo la verdad para instalarse en el espacio y en la experiencia colectiva inaugurando una política cultural que se constituiría en referente de experiencias posteriores”.

La tercera parte del libro puede leerse a partir de una pregunta: ¿en qué medida se puede reconocer un legado vivo de las siluetas en las prácticas artísticas de intervención callejera recientes?

Presentamos un conjunto de textos heterogéneos en sus registros, en los que pueden rastrearse –implícita o explícitamente– las marcas que dejó el Siluetazo en las prácticas visuales vinculadas al movimiento de derechos humanos que se realizaron de allí en más. En ese sentido el texto de Estela Schindel funciona como una suerte de marco de análisis y repertorio crítico. Ella establece, a partir de lo que llama el ejercicio de “memorias performativas” (esto es, aquellas en las que el recuerdo se realiza en las prácticas mismas de los actores sociales), una serie que se remonta a las primeras rondas de las Madres, el recurso cotidiano a las fotos de los detenidos-desaparecidos, los escraches impulsados por HIJOS, y llega hasta

los debates en torno al Parque de la Memoria.⁴ Concluye proponiendo una reflexión sobre la reiteración del recurso de las siluetas en la convocatoria artística reciente a ocupar los muros de la ESMA.

A continuación, algunos textos de artistas que reconocen sus propias prácticas como herederas del Siluetazo. Digamos en primer término que no se trata de una referencia desconocida, aún para aquellos que no vivieron en forma directa la experiencia del Siluetazo a causa de su juventud. La transmisión del relato y las imágenes a las nuevas generaciones de artistas viene teniendo lugar a través de la labor docente de los mismos Flores y Kexel, y también de Juan Carlos Romero, en sus cátedras en la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, dependiente hoy del IUNA.

Varios artistas dan cuenta de algunos de los modos en que intervenciones artísticas producidas en la última década reelaboran o dialogan con ese legado. El conjunto no pretende ser exhaustivo ni mucho menos. Más bien indica que estamos ante un nutrido y expandido cuerpo de acciones que comparten un cierto aire de familia, y van desde aquellas situadas en espacios públicos callejeros y articuladas con movimientos sociales hasta intervenciones al interior de los espacios institucionales de circulación del arte.

A lo largo de los noventa emergieron aislados algunos grupos de artistas que instalaron sus producciones visuales en la calle. Entre ellos, dos grupos de jóvenes que persisten hasta

⁴ Cfr. al respecto el dossier “Parque de la Memoria”, en revista *ramona* n° 9/10, Buenos Aires, diciembre 2000/marzo 2001.

hoy, el GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera..., cuyos comienzos están fuertemente emparentados con la aparición en 1996 de la agrupación HIJOS, que reúne a hijos de desaparecidos que entraban en la vida adulta en ese momento. Ambos grupos participaron activamente en la elaboración y en la realización de los escraches, que implicaron una revitalización indudable en el movimiento de derechos humanos. El escrache mostró a lo largo de los últimos diez años ser una eficaz forma de acción colectiva para evidenciar la impunidad de los represores e impulsar la condena social entre aquellas personas que conviven cotidianamente con ellos, ignorando su prontuario. Parte de un trabajo de investigación, prosigue con una prolongada labor de concientización entre los habitantes del barrio, y finalmente convoca a una manifestación callejera en la puerta misma del domicilio o lugar del trabajo del escrachado. Desde 1998, el GAC genera la gráfica de los escraches: son característicos sus carteles que subvierten el código vial, simulando ser una señal de tránsito habitual (para un espectador no advertido podrían incluso pasar desapercibidos o confundirse con una señal vial auténtica) e indicando, por ejemplo, la proximidad de un ex centro clandestino de detención (“El Olimpo a 500 m”), los lugares de los que partían los llamados “vuelos de la muerte” (los detenidos eran arrojados vivos al Río de la Plata desde aviones) o la demanda de juicio y castigo a los represores. Dentro de la producción del GAC, los “Blancos móviles”, cuyo texto de presentación incluimos en el libro, pueden ser leídos como una cita reactualizada y directa al Siluetazo. Se trata de un recurso gráfico sin firma –como todos los trabajos de este grupo–, consistente en papeles que llevan impresa una silueta

de hombre, mujer, niño o niña, sobre la que aparece una diana o tiro al blanco. Estos “Blancos móviles” vienen circulando en diferentes lugares y contextos (tanto muestras de arte internacionales como convocatorias callejeras de distintos movimientos sociales) desde 2004. En algunas ocasiones, el uso que la gente propuso subvirtió el recurso, o mejor invirtió su sentido más dirigido, la identificación en el lugar de la víctima de los sujetos con la silueta del blanco, reforzada por la consigna a completar: “seguimos siendo blanco de...”. Así, un recurso que apunta a señalar la victimización de la sociedad permitió generar juegos de acción contra los represores en ocasiones como el acampe frente a los Tribunales de Lomas de Zamora durante el juicio a los responsables del asesinato de los piqueteros Maximiliano Kosteki y Darío Santillán.

Por su parte, Etcétera... aportó en los escraches la realización de desopilantes performances teatrales, con grandes muñecos, máscaras o disfraces (semejantes a los grandes títeres y saurios que construyeron los integrantes del Frente de Trabajadores del Teatro de Títeres en los primeros años 80⁵), en las que representan escenas de tortura, represores en el acto de apropiarse de un recién nacido hijo de una secuestrada, un militar limpiando sus culpas al confesarse con un cura, o un partido de fútbol que enfrentaba argentinos contra argentinos.

Tanto los carteles del GAC como las performances teatrales de Etcétera... fueron en principio —e igual que las siluetas— completamente invisibles para el campo artístico como

⁵ Véase al respecto la nota aparecida en *La Bizca* n° 1, reproducida en este mismo volumen.

“acciones de arte”, y en cambio proporcionaron identidad y visibilidad social a los escraches y contribuyeron a que se evidenciaran como una nueva forma de lucha.

Siluetas y escraches comparten no sólo su acción contra la impunidad. Al instalarse en la calle, transforman radicalmente el espacio público. Tienen en común también la modalidad de producción colectiva y anónima, la reinención de la acción política, la indefinición acerca de su condición artística. Los límites para definir si las nuevas prácticas callejeras son o no arte se vuelven —de nuevo— nebulosos. ¿Depende de la definición que hagan los propios realizadores? ¿De su condición de artistas? ¿De la lectura de críticos o curadores, del juicio del medio artístico? Quizá sea más ajustada la imagen de un reservorio público, una serie de recursos socialmente disponibles para convertir la protesta en un acto creativo.

El artículo de Federico Zuckerfeld, integrante del colectivo Etcétera..., piensa a partir de su propia experiencia los hilos de continuidad que vinculan las siluetas y los escraches impulsados por HIJOS desde mediados de los noventa. Para trazar ese itinerario, reformula una frase (“de la mancha al escrache”)⁶ que acuñó el artista *Coco* Bedoya, activo partícipe de Gas-Tar y CAPaTaCo, grupos de activismo artístico que intervinieron en las luchas sociales desde finales de la dictadura y a lo largo de los años ochenta (y antes del colectivo peruano Paréntesis). Bedoya se remonta al mítico charco de sangre de acrílico rojo que presentó el artista conceptual Ricardo Carreira en el

⁶ Con ese título, Bedoya dictó junto a Emei un seminario-taller en la Universidad de las Madres de Plaza de Mayo hace algunos años.

“Homenaje al Viet-nam” en 1966, con el que lograba ambientar tanto espacios artísticos como callejeros –por ejemplo, los mataderos de ganado o las inmediaciones de la ESMA–,⁷ para encontrar los hilos que unen a la vanguardia de los sesenta con la nueva modalidad de denuncia de la impunidad acuñada por HIJOS en los noventa. Zukerfeld va esta vez “de la silueta a la mancha” para referirse a un camino que parte del Siluetazo y desemboca nuevamente en el escrache. La mancha reaparece para ser la huella dejada por las bombitas de pintura roja arrojadas contra las casas de los represores durante los escraches.

Nacidos al calor de la rebelión popular estallada en diciembre de 2001, nuevos grupos se han sumado en los últimos años al trabajo callejero. José Luis Meirás, quien fuera integrante del grupo CAPaTaCo en los años 80, señala las transferencias (y herencias) que tienen lugar entre sucesivas generaciones de activistas visuales. Particularmente rescata la capacidad del Siluetazo de involucrar a un sujeto multitudinario en su realización. Desde entonces, afirma, para muchos colectivos de arte es ineludible que las obras sean hechas y “soportadas” por la movilización. Se detiene en el análisis puntual de algunas acciones del colectivo que él integró surgido al calor de la revuelta de diciembre de 2001 (“Argentina Arde”, luego derivado en el grupo “Arde! Arte”). Arde! Arte lleva a cabo en 2002, entre otras acciones relacionadas con la denuncia de la impunidad de los genocidas, “Vete y Vete”: los participantes portaban una

⁷ Véase al respecto: Ana Longoni, “El deshabitador. Ricardo Carreira en los comienzos del conceptualismo”, en: *Arte y literatura*, Buenos Aires, FIAAR-Premio Telefónica, 2006.

serie de superficies espejadas que reflejaba los rostros del cordón policial que rodeaba la Casa Rosada aquel 24 de marzo. Si el procedimiento instalado en el Siluetazo identificaba al manifestante con el desaparecido, en este caso se buscó interpelar a los integrantes del cuerpo represivo.

Otra cita explícita al legado del Siluetazo está inscrita en las siluetas de Hugo Vidal compuestas por fragmentos de platos blancos rotos, que pudieron verse dentro del circuito artístico (en galerías y en la feria de galerías ArteBA) y más tarde en el Puente Pueyrredón, en junio de 2005, durante el acto de homenaje a Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, los dos jóvenes piqueteros asesinados por la represión policial tres años antes, planteando así la extensión del símbolo a otras “desapariciones”. La silueta se universaliza y reactualiza en otros crímenes, injusticias o ausencias. Los nuevos desaparecidos, escribe Vidal, son los desocupados.

Es semejante lo que ocurre con “Las patas en la fuente”, instalación llevada a cabo en 1995 en la misma Plaza de Mayo. Julio Flores introduce el relato del colectivo de artistas que, en ocasión de cumplirse medio siglo del 17 de octubre de 1945, histórica jornada en la que se reunió una multitud en la Plaza para reclamar la liberación de su líder, Juan D. Perón, retoma el signo de la silueta para referirse a otras “desapariciones”, esta vez simbólicas.

Por último, Eduardo Molinari parte del impacto personal que le provocó ver por primera vez las siluetas para reflexionar sobre los lazos entre arte y política en la Argentina de las últimas décadas, a partir de la distinción entre un ejercicio personal de memoria (*desde* la historia) y un trabajo *sobre* la historia.

Sin que éste sea un libro de imágenes, hemos reunido también numerosas fotografías provenientes de diversos archivos personales o públicos, de las cuales una selección acompaña los textos. Tomadas por fotógrafos independientes (como Eduardo Gil, Daniel García o Domingo Ocaranza), por los propios impulsores de la iniciativa (en particular Guillermo Kexel) o por manifestantes que registraron la acción (el caso de Alfredo Alonso⁸), estas fotos permiten componer un relato paralelo al escrito y ayudan a vislumbrar el impacto emocional y político que provocó tanto la producción como el emplazamiento de las siluetas en las calles. La persistencia del recurso de las siluetas en producciones posteriores también aparece registrada en distintas fotografías, las más de las veces tomadas por los propios artistas u organizadores.

Orígenes de la idea

Los distintos relatos reunidos en este libro permiten componer una versión de la prehistoria del Siluetazo. En 1982 la Fundación Esso convoca a un Salón de Objetos y Experiencias (luego suspendido por la guerra de Malvinas). Aguerreberry, Flores y Kexel –que compartían el taller– deciden intervenir en este premio privado con una obra que aludiera a la dimensión cuantitativa de la desaparición de personas, el espacio físico que ocuparía la suma de esos treinta mil cuerpos violentamente arrancados de entre nosotros.

⁸ Sobre la historia de este fotógrafo militante, véase: H. Tarcus, “Alfredo Alonso: fotógrafo benjaminiano”, en: revista *Ojos crueles*, n° 2, Buenos Aires, 2004.



Niña participando en la confección de una silueta, Plaza de Mayo, 21 de septiembre de 1983.

EDUARDO GIL



Manifestación convocada por AIDA en París, 1980. Foto extraída del Boletín de la Asociación. Al fondo arriba, se llega a distinguir un cartel con varios torsos de siluetas.

AIDA

El disparador de esta idea fue una obra del artista polaco Jerzy Skapski reproducida en la revista *El Correo de la UNESCO* de octubre de 1978. Se trata de veinticuatro hileras de diminutas siluetas de mujeres, hombres y niños seguidas por este texto: “Cada día en Auschwitz morían 2.370 personas, justo el número de figuras que aquí se reproducen. El campo de concentración de Auschwitz funcionó durante 1688 días, y ese es exactamente el número de ejemplares que se han impreso de este cartel. En total perecieron en el campo unos cuatro millones de seres humanos”.

Cuatro millones, treinta mil: en ese rango las cantidades dejan de hablar de personas, de vidas concretas. Visualizar la cantidad –agobiante– de víctimas representándolas una por una: ese es el procedimiento que retoman de Skapski los artistas argentinos, con el agregado de la escala natural. Proyectan variantes de esta idea inicial: envolver la sala de exposiciones (originalmente iba a ser el Palais de Glace, en Plaza Francia) con una larga tela en las que estuvieran estampadas las siluetas, o bien construir un laberinto de papel o de lona en cuyas paredes internas estuvieran pegadas las 30.000 figuras.

Cayeron en la cuenta de que realizar esa cantidad de siluetas exigía contar con unos veinte grupos de trabajo y unos 300 ayudantes que hicieran cien siluetas cada uno, lo que llevó al grupo a aceptar tanto por su inviabilidad como por su dimensión (ocuparía unos 60.000 metros cuadrados) la imposibilidad de hacerse cargo solos de la envergadura y los costos de producción y montaje.

Otro antecedente preciso se origina en el exilio latinoamericano en Europa. AIDA (Asociación Internacional de Defensa de

los Artistas Víctimas de la Desaparición en el Mundo), fundada en París en 1979, realiza una serie de banderas y estandartes para usar en marchas y actos públicos en los que se grafica a los desaparecidos como bustos sin rostro o grupos de siluetas.⁹ Según algunos testimonios, Envar *Cacho* El Kadri, histórico militante peronista exiliado desde 1975 en Francia y participante activo de la experiencia de AIDA, les sugirió a Aguerreberry, Flores y Kexel que llevaran la idea a las Madres para que fueran los participantes en la marcha los que se hicieran cargo de concretarla. Pasan entonces de una propuesta que si bien era política y riesgosa en tiempos de dictadura, restringía su circulación –y su impacto– al ámbito artístico, a otra cosa: un acontecimiento social en el marco de la creciente movilización antidictatorial.

La propuesta inicial de los artistas no habla de “arte” sino de “crear un hecho gráfico que golpee por su magnitud física y por lo inusual de su realización y renueve la atención de los medios de prensa”. Dejar las siluetas pegadas en la calle una vez disuelta la movilización, les darían una presencia pública “tanto tiempo como el que tarde la dictadura en hacerlos desaparecer nuevamente”.

La iniciativa fue aceptada, corregida y reformulada por las Madres y concretada por la movilización, que se apropió rápidamente del procedimiento y lo transformó en los hechos.

⁹ También AIDA-Suiza organizó en 1982 una marcha con los manifestantes vestidos de negro y el rostro cubierto por máscaras blancas, idea que es retomada en posteriores marchas de las Madres. Fercho Czany recuerda que fue del exilio europeo que llegaron no sólo la idea de las máscaras sino también la de las manos en la que se basaron los integrantes del Frente por los Derechos Humanos para la campaña “Dele una mano a los desaparecidos”.

Reformulaciones

“En un principio el proyecto contemplaba la personalización de cada una de las siluetas, con detalles de vestimenta, características físicas, sexo y edad, incluso con técnicas de collage, color y retrato”, recuerdan los artistas.¹⁰ Se preveía realizar una silueta por cada uno de los desaparecidos. Las Madres señalaron el inconveniente de que las listas disponibles de las víctimas eran muy incompletas, por lo que el grupo realizador resolvió que las siluetas fueran todas idénticas, sin inscripción alguna.

Los organizadores habían llevado a la plaza rollos de papel madera, diversas pinturas, aerosoles, pinceles y rodillos y unas 1.500 siluetas ya hechas, además de plantillas para generar una imagen uniforme. Pero el proceso mismo de producción colectiva a lo largo de la Marcha de la Resistencia transformó cualquier intención de homogeneidad.

Fueron las Abuelas de Plaza de Mayo las que señalaron, ya en plena jornada en la Plaza, que también debían estar representados los niños y las mujeres embarazadas. Entonces, Aguerreberry le colocó a Kexel un almohadón en el abdomen y trazó su silueta de perfil. Le agregó detalles como el vestido y el rodete, y así nació el molde para las siluetas de embarazadas. La hija mayor de Kexel, de apenas tres años, prestó su cuerpo para la plantilla de la silueta infantil. Los bebés se hicieron a mano alzada.

Aguerreberry recordaba la espontánea y masiva participación de los manifestantes, que pronto volvió “prescindibles” a los artistas: “calculo que a la media hora [de llegar] nosotros

¹⁰ Testimonio del grupo recogido por C. López Iglesias.

nos podíamos haber ido de la Plaza porque *no hacíamos falta para nada*.”¹¹ A pesar de la decisión de que las siluetas no tuvieran marca identificatoria, espontáneamente la gente les escribió el nombre de un desaparecido y la fecha de su desaparición, o las cubrió de consignas. Un manifestante impactado por lo que se estaba generando volvió con corazones rojos de papel que fue pegando en las siluetas que rodeaban la plaza.¹² Aparecieron demandas concretas de diferenciar o individualizar, dar una identidad precisa, una condición, un rasgo particular (narices, bocas, ojos). Que entre esa multitud de siluetas esté *mi* silueta, la de mi padre, madre o hijo, la de mi amigo o hermano desaparecido.

Poner el cuerpo

El Siluetazo produjo un impacto notable en la ciudad no sólo por la modalidad de producción sino por el efecto que causó su grito mudo desde las paredes de los edificios céntricos, a la mañana siguiente. La prensa señaló que los peatones manifestaban la incomodidad o extrañeza que les provocaba sentirse *mirados*, interpelados por esas figuras sin rostro. El periodista de *Paz y Justicia* escribió, por ejemplo, que las siluetas “parecían señalar desde las paredes a los culpables de

¹¹ Hernán Ameijeiras, “A diez años del Siluetazo”, en *La Maga*, Buenos Aires, 31 de marzo de 1993.

¹² Otra versión indica que los corazones fueron pintados con una plantilla y ténpera roja directamente sobre las siluetas.

su ausencia y reclamar silenciosamente justicia. Por un juego escenográfico, por primera vez parecían estar juntos las familias, los amigos, parte del pueblo que reaccionaba y los que se llevaron”.

Al pensar en esa interpelación muda, Grüner señala que la siluetas en tanto “idea de una forma objetivada que contiene un vacío que *nos mira* está vinculada (al menos *puede* ser vinculada) al concepto de arte aurático de Benjamin”, en el punto en que para el filósofo judío-alemán “la expectativa de que aquello que uno mira lo mira a uno proporciona el aura”.

Las siluetas ponían en evidencia *eso* que la opinión pública ignoraba o prefería ignorar, eso que se sabía y a la vez no se sabía: la magnitud del terror entre nosotros. Las siluetas horadaban el muro de silencio instalado en la sociedad durante la dictadura en torno a los efectos de la represión que puede sintetizarse en la expresión del sentido común autojustificador tan frecuente en la posdictadura: “Nosotros no sabíamos”.¹³

Grüner sitúa las siluetas como “intentos de representación de lo *desaparecido*: es decir, no simplemente de lo ‘ausente’ –puesto que, por definición, *toda* representación lo es de un objeto ausente–, sino de lo intencionalmente *ausentado*, lo hecho desaparecer”. La lógica en juego es –concluye– la de una *restitución* de la imagen como *sustitución* del cuerpo ausentado.

¿Qué pasa con esta capacidad de sustitución/restitución en relación a la práctica concreta del Siluetazo? Los manifestantes

¹³ Con ese título León Ferrari armó una obra-collage en base a recortes de noticias de diarios que durante 1976 informaban a la población de la aparición de cadáveres o presentación de *habeas corpus* en el país.

emplearon su propio cuerpo como molde, como una de las modalidades para marcar la silueta. “A medida que los rollos eran extendidos sobre el césped o las veredas, algunos jóvenes se acostaban sobre el papel y otros marcaban con lápiz el formato del cuerpo, que seguidamente era pintado”.¹⁴ La silueta se convierte de este modo en la huella de dos cuerpos ausentes, el de quien prestó su cuerpo para delinearla y –por transferencia– el cuerpo de un desaparecido, reconstruyendo así “los lazos rotos de solidaridad en un acto simbólico de fuerte emotividad”.¹⁵ La acción de *poner el cuerpo*¹⁶ porta una ambigüedad intrínseca: ocupar el lugar del ausente es aceptar que cualquiera de los allí presentes podría haber desaparecido, correr esa incierta y siniestra suerte. A la vez, encarnarlo es devolverle una corporeidad –y una vida– siquiera efímera. El cuerpo del manifestante en lugar del desaparecido como soporte vivo de la elaboración de la silueta¹⁷ es el rasgo del Siluetazo que habilita aquellas

¹⁴ Aguerreberry, Flores y Kexel, “Las siluetas”, texto incluido en este libro.

¹⁵ Roberto Amigo, “Aparición con vida: las siluetas de detenidos-desaparecidos”, texto incluido en este volumen. Véase también su artículo “La Plaza de Mayo, Plaza de las Madres. Estética y lucha de clases en el espacio urbano”. En AA.VV. *Ciudad/Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, CAIA, 1991, pp. 89-99.

¹⁶ Cuando en 1996 el artista Jorge Macchi fue consultado acerca del recuerdo que tenía del Siluetazo, llevado a cabo en tiempos en que todavía era alumno de la Escuela Pueyrredón, recordó su intervención en él como una de las personas cuya silueta fue dibujada, y dijo espontáneamente: “Yo puse el cuerpo; yo fui uno de los que puso el cuerpo...” (archivo Bruzzone de video).

¹⁷ En la identificación entre manifestante y desaparecido insiste la propuesta inicial de los artistas, cuando sugieren que cada manifestante aporte (y porte) una silueta.

lecturas que entienden la silueta como “una huella que respira. (...) ‘En cada silueta revivía un desaparecido’ (en palabras de Nora Cortiñas, Madre de Plaza de Mayo)”.¹⁸

Aparición con vida

Se suele entender a las siluetas como la concreción visual de la consigna “Aparición con vida”, levantada por las Madres desde 1980 (se coreaba en las marchas “con vida los llevaron, con vida los queremos”). Respondía en esa coyuntura a los rumores inciertos que circulaban acerca de que el aparato represivo mantenía detenidos con vida en campos clandestinos. Esta mínima esperanza de que algunos desaparecidos continuasen vivos empezó a esfumarse con el paso del tiempo, cuando esa expectativa se vio enfrentada al descubrimiento de fosas comunes de NN y a los primeros testimonios de los poquísimos sobrevivientes acerca de los cruentos métodos de exterminio. Pilar Calveiro reflexiona sobre la dificultad social de procesar esa espantosa verdad que enunciaban los sobrevivientes o reaparecidos cuya sola vida volvía sospechosos y más porque no hablaban de desaparecidos sino de muertos, de cuerpos sistemáticamente arrasados.¹⁹ Aún así la consigna “Aparición con vida” siguió siendo central en el discurso de las Madres por mucho tiempo, apelando ya no a la coyuntura

¹⁸ Gustavo Buntinx, “Desapariciones forzadas/ resurrecciones míticas”, texto incluido en este volumen.

¹⁹ Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*, Buenos Aires, Colihue, 1997.

política inmediata o a la exigencia de que sea el Estado el que reconozca su responsabilidad en el genocidio, sino más bien a la dimensión ética e incluso redentora de esa invocación.

En cuanto a la articulación entre esa consigna y la imagen de las siluetas se plantean distintas posiciones. Roberto Amigo señala que las siluetas “hicieron presente la ausencia de los cuerpos en una puesta escenográfica del terror del Estado”, mientras que Gustavo Buntinx considera que ratifican la esperanza de vida que alentaban las Madres. “No la mera ilustración artística de una consigna sino su realización viva”, afirma. Proponiendo una lectura inversa, Grüner opina que hay en las siluetas algo que “sobresalta al que las contempla: ellas reproducen el recurso habitual de la policía, que dibuja con tiza, en el suelo, el contorno del cadáver retirado de la escena del crimen”. Ello podría leerse como “un gesto *político* que arrebató al enemigo –a las llamadas ‘fuerzas del orden’– sus métodos de investigación, generando una contigüidad, como si les dijera: ‘Fueron ustedes’”. Pero también se trata de “un gesto *inconsciente* que admite, a veces en contradicción con el propio discurso que prefiere seguir hablando de ‘desaparecidos’, que esas siluetas representan *cadáveres*”. Por lo tanto, concluye Grüner, “el intento (consciente o inconsciente) de *representar* la desaparición, se realiza en función de *promover* la muerte del cuerpo material”.

Para evitar la nada improbable tentación de asociar las siluetas con la muerte, las Madres tacharon del proyecto presentado por los tres artistas la posibilidad de pegar siluetas en el piso (que figuraba entre otras varias opciones) y plantearon a los realizadores la exigencia previa de que las siluetas debían

estar de pie, erguidas, nunca yaciendo acostadas. Insisten en el carácter vital que debían tener las siluetas, planteando incluso su resquemor a que se realizaran impresiones en el piso para evitar asociaciones con la muerte. De modo que apenas elaboradas, los manifestantes las iban pegando en los edificios lindantes con la Plaza respetando esa condición. A pesar de estas prevenciones, la lectura que sugiere Grüner a fines de los noventa ya estuvo prefigurada en la misma III Marcha de la Resistencia, en el contrapunto entre las siluetas blancas y erguidas y una silueta negra, inscripta sobre el pavimento, que se enfrenta explícitamente a la consigna “Aparición con vida” con otra consigna: “Toda la verdad”. En los años ochenta actuó en Buenos Aires un grupo de artistas denominado primero Gas-Tar²⁰ y luego CAPaTaCo,²¹ varios de cuyos integrantes eran militantes del partido trotskista Movimiento al Socialismo. Este colectivo llevó a cabo una serie de intervenciones callejeras (gráficas, performáticas), en su mayor parte vinculadas a movilizaciones populares, por fuera del circuito artístico. A la consigna “Aparición con vida”, el MAS oponía entonces la exigencia “Toda la verdad”. A la sostenida interrogación sobre el destino de los desaparecidos o incluso a la secreta esperanza de su retorno, confrontaba la demanda de investigación y la

²⁰ Según distintas versiones, la sigla significaría “Grupo de artistas socialistas para la transformación del arte en revolucionario” o “Grupo de Artistas Socialistas-Taller de Arte Revolucionario”.

²¹ “Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común”, sigla que encierra un chiste en base al doble sentido de colectivo como grupo y como transporte público de pasajeros, estos últimos divididos entre las prohibitivas Tarifas Diferenciales y las más populares Tarifas Comunes.

denuncia a los responsables de esos asesinatos. En medio de miles de siluetas sobre las paredes, diferencian la silueta caída sobre el pavimento, trazada en el lugar preciso donde se produjo una muerte: la de Dalmiro Flores, un obrero asesinado por parapoliciales durante una masiva marcha contra la dictadura, el 16 de diciembre de 1982.²²

La silueta sobre el piso alude –ahora sí sin dudas– al procedimiento policial con el que se deja señalado el sitio donde cayó un abatido, antes de retirar su cuerpo. Gas-Tar elige entonces aludir a una víctima concreta de la represión, de cuyo destino se tiene triste certeza. Aunque, según Amigo, esta silueta inducía en su contraste con las otras a “una asociación inmediata: todos los desaparecidos están muertos, como Dalmiro Flores”.

Esta silueta no fue la única que apareció estampada directamente sobre el piso: pocos meses después del primer Siluetazo, la producción de siluetas se multiplica, en gran medida como efecto de los encuentros en el Obelisco organizados por el Frente por los Derechos Humanos, el nucleamiento que agrupó a artistas y activistas ligados a las Madres. Los días previos a la asunción de Alfonsín, el Frente organizó –por iniciativa de Fercho Czarni y otros jóvenes– un campamento de producción

²² Para evocar a los cinco asesinados que cayeron en las inmediaciones de la Plaza de Mayo a causa de la salvaje represión del tambaleante gobierno de De la Rúa en diciembre de 2001, el GAC realizó placas recordatorias renovadas mes a mes –ya que algunas eran removidas por la policía privada. El cemento y los azulejos son materiales menos efímeros que los de las siluetas pintadas sobre papel o trazadas en el pavimento, pero la asociación (y la proximidad geográfica) entre estas placas y la silueta de Dalmiro Flores es inevitable. La misma plaza, la misma represión salvaje, veinte años más tarde.



Gas-Tar, Silueta de Dalmiro Flores, Toda la verdad. Plaza de Mayo, 21 de septiembre de 1983.
DOMINGO OCARANZA BOUET



Siluetas serigrafiadas sobre el piso, en el Obelisco, marzo de 1984.
DOMINGO OCARANZA BOUET

de siluetas con el objetivo de que la madrugada del primer día de democracia los 30.000 desaparecidos estuvieran en las calles. A principios de marzo, esta iniciativa se repite en el Obelisco, al mismo tiempo que espontánea y por fuera de la pauta de las Madres, se producen siluetas en barrios y en ciudades del interior del país.

Las siluetas se vuelven así un signo autónomo para representar a los desaparecidos, no necesariamente asociado a la consigna “aparición con vida”.

La foto que ilustra esta página tomada en el Obelisco, fechada en marzo de 1984, muestra claramente rondas de siluetas pintadas directamente sobre el pavimento, realizadas con la técnica del stencil usada con frecuencia por CAPaTaCo seguramente por iniciativa de Fernando *Coco* Bedoya²³, lo que sugiere un matiz en la afirmación de que en los primeros siluetazos se respetó a rajatabla la indicación de que las siluetas estuviesen siempre erguidas.

Por otra parte, desde el primer Siluetazo en adelante se alteró la indicación inicial de las Madres de mantener anónimas las siluetas. Si ese parámetro ya se había roto espontáneamente en septiembre, en el segundo Siluetazo se trató de una decisión centralizada: Czarni recuerda que “usábamos la lista de los desaparecidos y a cada silueta se le iba poniendo un nombre”.²⁴ Estos datos, más que como gestos de indisciplina o

²³ En ese sentido apunta el testimonio de Fercho Czarny, incluido en este mismo volumen: “*Coco* Bedoya me vino a ver (...) y me planteó que era mucho más práctico en vez de pintar las siluetas en papel, hacerlas en serigrafía directamente sobre el pavimento”.

²⁴ Un procedimiento semejante se puede intuir en el primer Siluetazo, si se

descontrol ante la indiscutible autoridad moral de las Madres, pueden leerse como parte de las condiciones de producción de un sujeto colectivo difuso y disperso.

Las siluetas como (nuevo) arte

¿Qué aspectos del Siluetazo redefinen la práctica artística? Como señalan *Coco* Bedoya y Emei, aunque fuera transitoriamente, el Siluetazo implicó por su dinámica de creación colectiva la socialización de los medios de producción y circulación artísticos en la medida en que el espectador se incorpora como productor. El hecho visual “es hecho por todos y pertenece a todos”.²⁵ La dimensión participativa radical de esta práctica promueve la apropiación masiva de una idea o concepto, y de formas y técnicas artísticas sencillas pero contundentes en la repetición de una imagen.

Buntinx lee en la socialización efectiva de los medios de producción artística que implica el Siluetazo “una liquidación radical de la categoría moderna de arte como objeto-de-contemplación-pura, instancia-separada-de-la-vida”. Pero también la recuperación para el arte de una “dimensión mágico-religiosa que la modernidad le habría despojado”, reponiéndole a la imagen su carga aurática y su valor taumatúrgico y prodigioso.

observan algunas fotos (como la de tapa): un grupo de siluetas con nombres de desaparecidos cuyos apellidos empiezan con “A”, es decir que fueron confeccionadas a partir de una lista ordenada alfabéticamente.

²⁵ *Coco* Bedoya y Emei, texto del dossier de la revista *La Bizca*, incluido en este volumen.

Si esto fuera así, si el Siluetazo reactivara la dimensión ritual atribuida a la imagen (que se remonta muy atrás, a las pinturas rupestres y los íconos religiosos), ¿es lícito inscribir al Siluetazo dentro de la esfera autónoma que la Modernidad llama “arte”?

Para justificarlo, se puede inscribir el Siluetazo dentro de cierta genealogía de prácticas artísticas contrahegemónicas que cuestionan la carencia de función social del arte moderno. Esa es la apuesta de *Coco* Bedoya cuando ubica al Siluetazo como un eslabón en un linaje del arte latinoamericano vinculado a procesos políticos revolucionarios, que parte del muralismo mexicano, pasando por la experiencia de la gráfica durante la revolución cubana y por las brigadas muralistas chilenas en tiempos de la Unidad Popular.

Una relación más próxima puede establecerse con algunas manifestaciones de la vanguardia argentina de los años sesenta y setenta. En particular, por la inquietante e innegable familiaridad formal que guardan con el procedimiento de las siluetas, resuenan ciertas producciones de Alberto Greco y Luis Pazos. Greco realizó a principios de los sesenta, paralelamente a los más conocidos *vivo-dito*, lo que llama “incorporaciones de personajes a la tela”: apoyaba a una persona sobre una tela blanca y trazaba su contorno con pintura. El resultado es su silueta, que no es la representación o el retrato de la persona en cuestión, sino la huella de su acto de presencia pasado. Años más tarde, en la clausurada muestra “Panorama 72 de arte platense”, inaugurada en la Cueva del 11 en diciembre de 1972, Luis Pazos presentó una “sábana ensangrentada” –según la prensa–, en la que mostraba una silueta realizada en

pintura roja y chorreante tomada a partir del cuerpo (vivo, claro) de la artista Graciela Gutiérrez Marx. La silueta estaba acompañada por la consigna “No negociaremos la sangre derramada”, en alusión a la recientemente ocurrida masacre de Trelew.²⁶ Si en ambos casos, las siluetas a escala natural son resultado del acto de “poner el cuerpo”, en la obra de Pazos la explícita referencia política coloca la silueta vacía de la artista en el lugar de los dieciséis presos políticos asesinados en el penal de Rawson, sugiriendo una proximidad todavía mayor –y no sólo política– con el procedimiento que años más tarde devendría en el Siluetazo.

Lo cierto es que en los días de su realización, las siluetas no fueron presentadas por sus promotores ni leídas por sus testigos ni por la prensa como arte –salvo contadísimas excepciones, como la de E. Shaw en el *Buenos Aires Herald*, y la de Juan Carlos Romero en su *Informe Salvaje*, incluidos en este volumen. Se las consideró como una forma específicamente visual de lucha y memoria. Según el mismo Aguerreberry, no se trataría de arte sino un “sistema expresivo” ajeno al espacio artístico, ubicado en “otro de los campos que tienen que abordar los artistas: crear sistemas para que los demás se expresen. Nosotros [con el Siluetazo] encontramos uno”.²⁷

Los realizadores de la siluetas no tuvieron “conciencia artística de su acción”, no se definían como artistas ni creían estar

²⁶ Véase una crónica de esta exposición y su inmediata clausura en la revista 7 y 50, nº 4, La Plata, 1º de diciembre de 1972. Agradecemos al investigador Fernando Davis el señalamiento de esta poco conocida obra de Pazos.

²⁷ Véase la entrevista realizada por Hernán Ameijeiras en *La Maga*, incluida en este volumen.

haciendo arte. León Ferrari argumenta en ese sentido: “el Siluetazo (fue una) obra cumbre, formidable, no sólo políticamente sino también estéticamente. La cantidad de elementos que entraron en juego: una idea propuesta por artistas la lleva a cabo una multitud, que la realiza *sin ninguna intención artística*. No es que nos juntáramos para hacer una performance, no. No estábamos representando nada. Era una obra que todo el mundo sentía, cuyo material estaba dentro de la gente. *No importaba si era o no era arte*”.²⁸

Plantearnos esta tensión (si el Siluetazo fue entendido o no en ese momento dentro de los límites del arte, si es legítimo incluirlo retrospectivamente dentro de ese campo) permite pensar cómo se actualiza allí la utopía vanguardista de reintegrar el arte a la vida misma, y cómo los recursos o procedimientos “artísticos” que emplea adquieren una dimensión social inédita. No se trata –como advierte Roberto Amigo– de estetizar la praxis política ni de introducir un tema o intención políticos en el arte. El Siluetazo pone en cuestión la condición moderna del arte al socializar la producción, al buscar una inserción distinta a los restringidos circuitos artísticos, al replantearse sus alcances en “el intento de recomponer una *territorialidad social*”, concepto de Juan Carlos Marín que retoman tanto Amigo como Buntinx, en sus respectivos ensayos. Quizá deba atribuirse a la propia radicalidad artística del proyecto el hecho de que su estatuto artístico haya quedado invisibilizado para la historia del arte durante tanto tiempo.

²⁸ Entrevista a León Ferrari realizada por A. Longoni, Buenos Aires, 24 de mayo de 2005.

La toma de la Plaza

La Plaza de Mayo, concentración simbólica, administrativa y edilicia del poder político, religioso y financiero de la nación, es sin duda el lugar de la memoria más sobrecargado y conflictivo de la historia argentina. El lugar que bautizó a las Madres, el puñado de mujeres que sostuvieron la más valiente y sostenida lucha contra la dictadura genocida, hoy clama por ser re-nombrado por ellas y para ellas, como manifiesta la traza de los pañuelos blancos que, en el suelo de la plaza, en el círculo central donde se encuentra la Pirámide de Mayo, manos anónimas pintan y repintan cada tanto, en su homenaje.

Las Marchas de la Resistencia, que se vienen realizando anualmente desde 1981, implican tomas u ocupaciones de la Plaza de Mayo durante 24 horas, con una marcha de cierre hacia la Plaza Congreso.²⁹

La III Marcha de la Resistencia, en septiembre de 1983, marca el momento más alto de la lucha contra la dictadura –ya en retirada–, y la disputa por la reapropiación de la Plaza y el espacio público que encabezan las Madres. El primer Siluetazo se inscribe, entonces, en un capítulo crucial de la historia

²⁹ En diciembre de 2005, durante su discurso de cierre de la 25ª Marcha de Resistencia, Hebe de Bonafini anunció, causando un fuerte impacto simbólico, que se trataba de la última Marcha de la Resistencia, porque “le hemos ganado al verdugo” y “en la Casa Rosada ya no está el enemigo”. Un año más tarde, sin embargo, las Madres de Plaza de Mayo - Línea Fundadora y otros organismos de derechos humanos encabezaron nuevamente la 26ª Marcha de la Resistencia reclamando por la aparición con vida de Jorge Julio López, sobreviviente de los campos de exterminio de la dictadura, vuelto a desaparecer en septiembre de 2006 luego de testificar en el juicio al represor Miguel Etchecolatz.



Cordón policial durante la III Marcha de la Resistencia, 22 de septiembre de 1983.

EDUARDO GIL



Familia reclamando por la aparición con vida de su padre, 1982.
EDUARDO GIL

por la *apropiación* u *ocupación* de la Plaza de Mayo.³⁰ Amigo evalúa este acontecimiento en términos de una toma, no sólo política, sino también “una toma estética”. Una ofensiva en la apropiación del espacio urbano para lograr:

la conciencia del genocidio a partir del impacto de la imagen y de la transformación del espacio urbano. Los edificios que definen ideológicamente a la plaza son ocupados por las siluetas (...). El transeúnte ocasional recorre un espacio que no es el cotidiano, es el espacio de la victoria —aunque efímera— de la rebelión ante el poder.³¹

Buntinx señala un matiz de diferencia con él: “la toma de la Plaza tiene ciertamente una dimensión política y estética, pero al mismo tiempo *ritual*, en el sentido más cargado y antropológico del término. No se trata tan sólo de generar conciencia sobre el genocidio, sino de *revertirlo*: recuperar para una vida nueva a los seres queridos atrapados en las fronteras fantasmagóricas de la muerte. (...) Una experiencia mesiánico-política donde resurrección e insurrección se confunden. (...) Se trata de hacer del arte una fuerza actuante en la realidad concreta. Pero también un gesto mágico en esa dirección. Oponer al renovado poder político del imperio, un insospechado poder mítico: el pacto ritual con los muertos”.

³⁰ Los Siluetazos de diciembre de 1983 y marzo de 1984 se desplazaron al Obelisco, otro centro de la ciudad vinculado no tanto al poder político sino a la activa movida juvenil en los meses festivos de comienzos de la democracia.

³¹ Véase el texto de Roberto Amigo incluido en este libro.

La potencia resurreccional atribuida a las siluetas insiste en otras lecturas del Siluetazo, incluso la del propio Kexel, cuando alude a la presencia viva de los desaparecidos condensada en las siluetas: “Los desaparecidos. Desde donde sea que estén, no han dejado de luchar un solo instante. Ellos están más vivos que nosotros”.³²

Al cumplirse veinte años del Siluetazo, el CeDInCI³³ organizó una pequeña muestra en su sala de exposiciones, que se concretó a fines de 2003. La propuesta era sencilla: reunir las fotos que muestran las distintas fases de la acción del Siluetazo en una pared, y colocar las cinco o seis siluetas que se conservan en el archivo gracias a la donación de Alfredo Alonso y al préstamo de Juan Carlos Romero, en la otra. Kexel objetó la propuesta, argumentando que: “la exhibición de las siluetas originales en el interior de una sala (...) *traicionaba* el sentido mismo de su existencia. (...) Colgarlas de la pared es cosificarlas, privarlas del contexto y del contenido y de la *magia* que depositaron en ellas quienes las hicieron, quienes las pegaron en las paredes de la ciudad, quienes las portaron en el ámbito de las manifestaciones. (...) También me parece que resultaría en una *falta de respeto* imperdonable para con los mismos desaparecidos cuyos nombres figuren en esas siluetas. No son cosas y me llena de tristeza y de bronca que formen parte de una ‘colección’”. Flores, por su parte, aclaró en distintas ocasiones:

³² Guillermo Kexel, “Siluetas”, fragmentos redactados para el libro *Círculo de amor sobre la muerte*, de Matilde Mellibovsky, Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional, 1989.

³³ Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina.

“nosotros nos hemos siempre negado a exponer las siluetas, ya que lo que hay que exponer es el Siluetazo, todo el suceso”.³⁴

Más allá de la anécdota puntual, este intercambio de ideas sobre el ingreso del Siluetazo a espacios de exposición puede ayudarnos a pensar qué valores se le pueden atribuir hoy a las siluetas, ya no refiriéndonos al Siluetazo como acontecimiento histórico preciso sino a sus escasos restos materiales: documentos, fotos y unos pocos papeles pintados que algunos participantes del hecho guardaron por su pasión de documentar las luchas sociales. Señalamos, en principio, tres posibles argumentos en juego. Primero: se podría leer la exhibición de las siluetas como una operación tendiente a valorarlas como “obra de arte”, convertirlas en un “original” capaz de entrar en la colección de un museo y adquirir un precio dentro del mercado de arte. Segundo: se las conserva (y muestra) por considerarlas un documento, un registro histórico de una acción portentosa que ocurrió en un contexto irrepitible. Tercero: se entiende que las siluetas portan –por suplantación– a los desaparecidos, y su exhibición banalizaría la pulsión vital que generan.

Descartada la primera variante, no porque no exista como riesgo real y vigente sino porque no es lo que estuvo en juego en este caso concreto (dado que se trata de un espacio al

³⁴ Al cumplirse treinta años del golpe de Estado de 1976, Guillermo Kexel y Julio Flores –con la curaduría de Alberto Giudici– organizaron una muestra titulada “Silueteadas 83/84. una gesta popular” en la sala “Abraham Vigo” del Centro Cultural de la Cooperación. Consistió en una secuencia de fotos de aquellas jornadas callejeras de 1983 y principios de 1984, tomadas por Kexel (muchas de ellas hasta ahora inéditas y desconocidas) y un relevamiento de las repercusiones en los distintos medios de prensa del primer Siluetazo, preparado por Flores.

margen del circuito artístico que funciona en un centro de documentación independiente), creemos que en las últimas dos variantes están implícitas, de algún modo, lógicas diferentes para procesar colectivamente la desaparición. La última postura puede leerse asociada a la crítica que Buntinx formula en su texto a la labor del Equipo de Antropología Forense, dedicado a la paciente identificación de NN para posibilitar que finalmente los familiares recuperen sus restos y puedan visitar una tumba, además de que los huesos acribillados y fracturados constituyen la prueba de la existencia de un crimen y por lo tanto de un criminal. Buntinx insiste en que esa “pobre materialidad” (así llama a dar a los restos un nombre, una historia, un destino, un duelo), cubre involuntariamente “de connotaciones fúnebres las figuras antes resurreccionales”, y despoja al desaparecido del aura que sí le otorga la silueta. A esta lógica responde también la negativa terminante a mediados de los ochenta del sector de las Madres liderado por Hebe de Bonafini a la exhumación de las fosas comunes, así como a la reparación económica del Estado a las familias de las víctimas.

No admitir esas muertes, sostiene Pilar Calveiro, pone de manifiesto el drama del genocidio en su verdadera dimensión, al replicar en esa negativa a saber de allegados a las víctimas el funcionamiento del mismo poder desaparecedor al que las Madres, Hijos y demás familiares se enfrentaron (y se siguen enfrentando) con la mayor valentía.³⁵ Todavía la sociedad argentina parece debatirse en esa disyuntiva, en la que saber aparece asociado al terror paralizante y a la renuncia a luchar.

³⁵ Calveiro, op. cit.

Siluetas y fotos

El impacto simbólico producido por los primeros Siluetazos llevó a que decantara el recurso a las siluetas como forma reiterada de representar a los desaparecidos. Después de aquella primera vez de septiembre de 1983, mes a mes se repitieron pegatinas de siluetas en el centro de Buenos Aires, en barrios más alejados y en ciudades del interior del país. En los años siguientes se volvió a implementar el uso de siluetas en algunas movilizaciones de derechos humanos con diferentes variantes: las siluetas se realizaron sobre tela o cartón, se despegaron de los muros y fueron portadas como banderas o estandartes por los manifestantes. Quizá la mayor diferencia que puede establecerse entre esas nuevas marchas con siluetas y el Siluetazo es que la hechura o resolución de las figuras no corría por cuenta de la multitud ni su producción ocupaba el espacio público, sino que las figuras se llevaban ya terminadas homogéneamente por los organizadores de la marcha.

Se puede establecer también una clara continuidad entre el recurso de las siluetas, máscaras y manos. En la campaña internacional “Dele una mano a los desaparecidos” (verano 1984-85) y en la marcha de las máscaras blancas (1985), manos y máscaras vuelven a reforzar la asociación entre el cuerpo de los manifestantes y el de los desaparecidos que ya plantearon las siluetas. La multitud (dis)pone su mano o su rostro como antes puso el cuerpo.

Aunque éste no sea el lugar para desarrollarlo extensamente, no podemos dejar de señalar que esa matriz de representación no fue la única ni la primer estrategia visual a la que apeló el

movimiento de derechos humanos para darle visibilidad social al tema de los desaparecidos. El más temprano y persistente recurso fue a través de las fotos de los ausentes. Fotos extraídas del álbum familiar o del documento de identidad, cuyo efecto es evidenciar no exclusivamente las circunstancias que provocaron la ausencia de esas miles de personas sino el hecho de que tuvieron una vida, una identidad, un nombre, una biografía previa a la desaparición.

Esas fotos, que estamos tan habituados a ver cotidianamente y que sin embargo no dejan de conmovernos, interpelan al propio Estado desaparecedor, diciéndole: “aquí están los que usted niega reconocer, tienen existencia”. Ese mismo Estado desaparecedor ha sido antes el Estado identificador, en la medida en que es el que otorgó un documento de identidad y registró a esas personas.

Esgrimir esas fotos como respuesta al anonimato y la negación impuestos por el terrorismo de Estado es un impulso semejante al que llevó espontáneamente a los manifestantes a proporcionarle rasgos particulares a las siluetas en aquella jornada de septiembre de 1983: porque aunque las víctimas son 30.000 y la lucha por la justicia es una sola gesta compartida, el dolor de familiares y amigos tiene rostros, nombres e historias concretos.

El empleo de fotos se remonta al año 1977, cuando las primeras Madres portaban sobre su cuerpo o en sus manos las fotos de sus hijos desaparecidos. Desde entonces es frecuente este recurso, por ejemplo en la enorme bandera hecha en base a un collage infinito de fotos de rostros de desaparecidos que encabezó la marcha al cumplirse 20 años del golpe de Estado y

que acompaña desde entonces las marchas por los derechos humanos. O los avisos recordatorios que se publican diariamente en el periódico *Página/12*, en los que los deudos se dirigen a sus desaparecidos en segunda persona.³⁶ Las fotos también se usan en distintos proyectos artísticos, entre ellos la acción ocurrida en marzo de 1984, recién asumido el gobierno democrático, llevada a cabo en paralelo al tercer Siluetazo (en el Obelisco). El grupo de artistas Gas-Tar pidió a las Madres fotos de sus hijas y nietas, que se ampliaron y reprodujeron mediante xerografía.

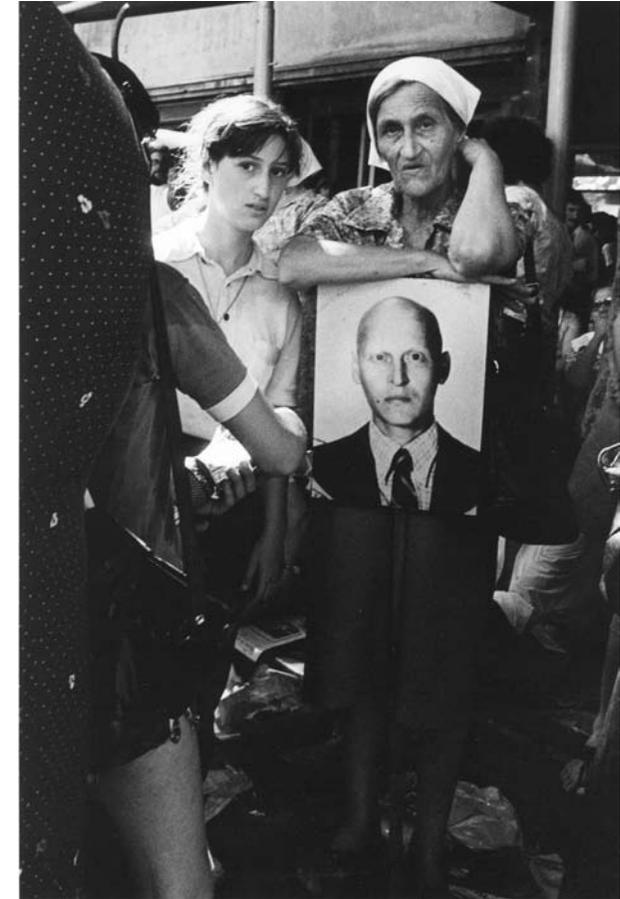
³⁶ En cuanto a la trascendencia de los “recordatorios” se puede señalar que, cuando Pablo Reinoso y Marcelo Brodsky se entrevistaron en París con Christian Boltanski para invitarlo a participar con una obra suya en el Parque de la Memoria, Boltanski, que descrea de la eficacia de esa clase de monumentos, les comentó otros proyectos artísticos en el campo del arte conceptual con ese mismo objetivo sugiriéndoles que pusieran “un aviso en los diarios todos los días, recordando a cada desaparecido, que eso podría ser más eficiente para recordar y para sensibilizar a la sociedad que construir un monumento que se iría haciendo cada vez más invisible”. Cuando le dijeron que ello desde hacía tiempo ya se hacía en nuestro país en el diario *Página/12*, le llamó la atención que su idea ya se hubiera puesto en práctica antes de que él la imaginara (cfr. *ramona* n°19/20, pp. 79 y ss.). Existen sobre los “recordatorios” diversos trabajos que se ocupan de ellos desde variados enfoques; podemos mencionar, en el campo de la plástica, por ej., la muestra de la artista Virginia Giannoni, “Poesía diaria. Porque el silencio es mortal”, en el Centro Cultural Gral. San Martín de la Ciudad de Buenos Aires en 2003, publicada como libro por Retina (Buenos Aires, 2007), el trabajo de tesis de Celina Van Dembroucke, “Réquiem en papel prensa. Los recordatorios de *Página/12* como género discursivo”, presentado en septiembre de 2004, en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos (inédito, una copia puede consultarse en el archivo del CeDInCI), tesis en la que se efectúa la cobertura más amplia que se registre hasta el momento de un fenómeno que requiere ser profundizado. Véase también el texto de Schindel incluido en este volumen.

Ese 8 de marzo, día internacional de la mujer, los rostros de mujeres y niñas desaparecidas llenaron los muros de la Avenida de Mayo. El álbum familiar se volvió un mural colectivo y callejero.

En los últimos años, son cada vez más los trabajos artísticos que emplean la fotografía para aludir a los ausentes, en muchos casos llevados a cabo por hijos de desaparecidos. Nuevas investigaciones en curso están siendo ocasión para un análisis más detallado y sutil del recurso fotográfico en la representación de los desaparecidos.

Contrapunto

“Mi amigo José” es el nombre de la videoinstalación (o página musical VHS) que Diana Aisenberg presentó en 2005 como primera entrada de la sección “nombres propios” de su *Diccionario de Historia del Arte*. En ella cuenta fragmentariamente una historia de vida, la de un querido amigo de su infancia, desaparecido siendo ambos adolescentes. El relato se construye a partir de pequeños rastros que le enviaron familiares y amigos de José: juguetes y objetos cotidianos que todavía conservan su madre y su hermana, detalles como el color de la colcha de su dormitorio, anécdotas divertidas sobre su empleo como heladero ambulante o el recuerdo de cómo entraba la luz por su ventana a la hora de la siesta. “Quisiera recopilar cualquier recuerdo afectivo, cotidiano, humano de esa persona que es él todavía hoy para mí”, decía su invitación a participar en este ejercicio de memoria.



Madre e hija llevan la foto de un familiar desaparecido en una manifestación, 1982.
EDUARDO GIL

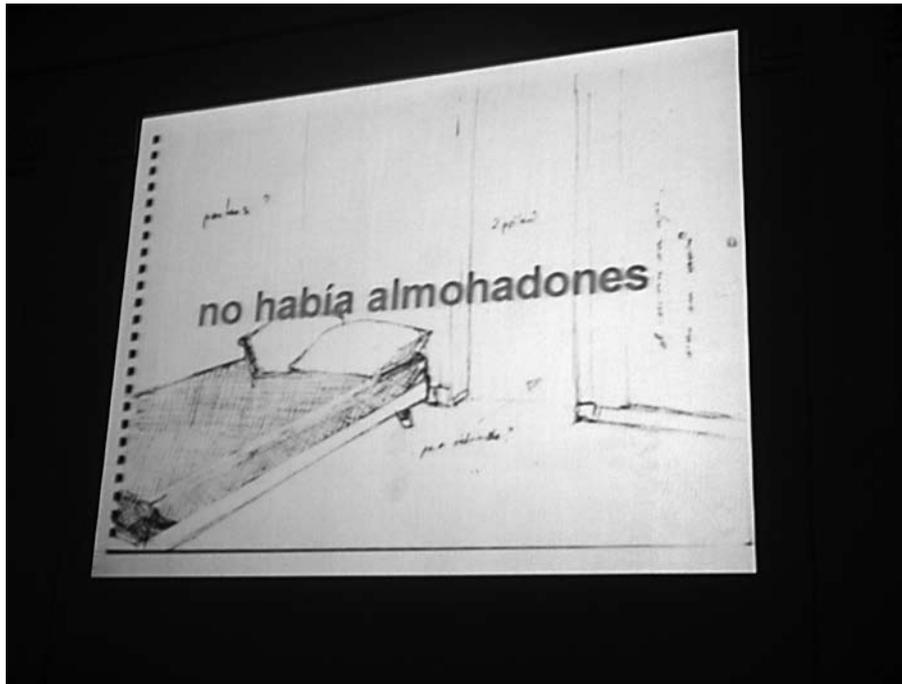


Imagen de una proyección de “José”, de Diana Aisenberg.

Un contrapunto entre las siluetas y “José” (por elegir una obra posible entre las muchas que sostienen otras formas de rememoración) permite distinguir estrategias de representación de los desaparecidos, a partir de una serie de oposiciones no excluyentes: lo masivo/lo particular, lo anónimo/el nombre propio, el reclamo de justicia/el recuerdo íntimo, la instancia irrevocable de la desaparición/la biografía previa. Ninguna de estas estrategias resulta en sí misma excluyente, más acertada o eficaz que la otra. Más bien, sus contrastes ayudan a pensar en los distintos momentos de la elaboración colectiva y personal de un duelo tan difícil.

Los treinta años del comienzo de la última dictadura militar se cumplieron en marzo de 2006 en medio de una profusión de manifestaciones (actos, publicaciones, muestras artísticas), muchas de ellas alentadas desde el Estado mismo. En ese marco, en el Centro Cultural Recoleta se presentó un conjunto de exposiciones bajo el título general de “Estéticas de la memoria”. Las reminiscencias a las siluetas fueron allí ciertamente abundantes, no sólo como registro de aquellas acciones callejeras de los ochenta, sino como forma más o menos convencionalizada de representar al desaparecido. En medio de esa profusión, quisiéramos llamar la atención sobre una silueta, la que construyó Javier Del Olmo (integrante de Arde! Arte). Su referencia al Siluetazo es inequívoca (en la escala natural, en la disposición en la pared a la altura del espectador), aunque esta vez la imagen fue construida con un sinfín de etiquetas autoadhesivas superpuestas. Cada una llevaba la impresión de un sello distinto: un nombre propio, el de una de las 1.888 víctimas de la represión política en democracia, entre 1984 y 2006, denunciados por la CORREPI.

Las siluetas persisten como un recurso consabido, reconocible, un código compartido para denunciar la existencia de los treinta mil desaparecidos, pero también una huella que se resignifica con la denuncia de nuevas víctimas de la impunidad, la persistencia de la represión, las nuevas formas de la desaparición, a lo largo de las últimas tres décadas.

Agradecimientos

Queremos agradecer a todos los autores que participan del volumen por la confianza depositada en nosotros cuando este libro no pasaba de ser un proyecto, y particularmente a Juan Carlos Romero y José Luis Meirás por los materiales que nos señalaron, a Eduardo Gil, por la generosidad con que nos brindó sus fotos, a los archivos de las Madres, Memoria Abierta y el CeDInCI, por las fotografías y documentos que nos facilitaron.

También, a Adriana Hidalgo y a Fabián Lebenglik, por su apoyo en la edición de este libro.

Por último, a Julio Flores y Guillermo Kexel por el impulso que dieron a la idea de gestar este trabajo colectivo, que queremos dedicar a la memoria de Rodolfo Aguerreberry.

A.L. y G.A.B.
Julio de 2005



Javier del Olmo, "1888", Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires), marzo de 2006.

MARTA FERNÁNDEZ

Nota de los compiladores

Los créditos de las fotos (autor y/o archivo de procedencia), siempre y cuando se hayan podido determinar, constan en letra mayúscula bajo el epígrafe correspondiente. Las fotos que acompañan el artículo de Guillermo Kexel (y son de su autoría) no llevan epígrafe por pedido expreso suyo.

Si bien el criterio general del libro es emplear las notas a pie de página, en dos casos excepcionales hubo que recurrir a las notas finales dada la extensión de las mismas (en el caso de Roberto Amigo) o al empleo de un sistema de citado propio no homologable con el de uso habitual (en el caso de Gustavo Buntinx).

PARTE I

DOCUMENTOS Y TESTIMONIOS

PROPUESTA PRESENTADA A LAS MADRES DE PLAZA
DE MAYO EN SEPTIEMBRE DE 1983¹

Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores, Guillermo Kexel²

Propuesta: realizar 30.000 imágenes de figuras humanas a tamaño natural realizadas por todas las entidades y militantes de distintos sectores que coincidan en reclamar por los derechos humanos.

Objetivos:

1) Reclamar por la aparición con vida de los detenidos por causas políticas y todas las otras exigencias que se hicieron cuando la marcha de repudio al “informe militar”.

2) Darle a una movilización otra posibilidad de expresión y perdurabilidad temporal.

3) Crear un hecho gráfico que golpee al gobierno a través de su magnitud física y desarrollo formal y por lo inusual renueve la atención de los medios de difusión.

4) Provocar una actividad aglutinante, que movilice desde muchos días antes de salir a la calle.

¹ El original de este documento puede consultarse en el Archivo de las Madres de Plaza de Mayo. Una fotocopia del mismo está disponible en el CeDInCI.

² Si bien el texto no lleva firma, fue redactado por los tres artistas involucrados en el proyecto.

Desarrollo de los objetivos:

Punto uno: su desarrollo quedará a cargo de cada entidad o sector político.

Punto dos: una movilización en la que cada manifestante se presente con una imagen “duplica” su presencia, agregando al reclamo verbal y de su presencia física, la presencia de un “ausente”. Más breve: el que “está” dibujado, “no está”.

La perdurabilidad temporal se daría en el hecho de que la manifestación al desconcentrarse deja (en lo posible pegados en el piso,³ paredes, árboles, envolviendo monumentos, y en todo lugar posible) las imágenes realizadas, con lo que volveríamos al esquema anterior: el que “está”, “no está”. En este caso, lo que no estaría sería la movilización y los desaparecidos reclamarían por sí mismos y por un período de tiempo tan prolongado como el que le llevaría a la dictadura hacerlos desaparecer nuevamente [*sigue una tachadura que no se entiende*].

Punto tres: la magnitud es un hecho matemático y meramente cuantitativo pero no desprovisto de carga emocional y política cuando excede ciertos límites. No es lo mismo 2 que 1.000.000 de cualquier cosa) y en este caso se suma a la multiplicidad de imágenes el espacio que pueden llegar a ocupar. Una simple cuenta nos mostraría que una silueta con las piernas y brazos medianamente abiertos se resuelve en un espacio de 2 m por 1 m; si multiplicamos 2 m² por 30.000 tenemos 60.000 m² de superficie. En otras palabras, seis manzanas. Se puede llegar a “forrar” un buen pedazo de Buenos Aires.

³ El texto tachado indica la marca de una intervención de las Madres sobre la propuesta presentada por los artistas.

Las técnicas: las técnicas a las que hacemos referencia permiten resolver una imagen y reproducirla una cierta cantidad de veces sin que sean necesarios conocimientos especiales de dibujo.

Variante:

1) Se unen los trozos de papel necesarios (en caso de que no se disponga de una bobina o rollo) para que se pueda acostar una persona encima y entrar de cuerpo completo.

2) Se marca la silueta con un marcador grueso u otro material indeleble. (Poner los pies como Chaplin).

3) Se levanta al compañero y se completa la imagen incorporándole los detalles con que se quiera completar [*los siguientes dos renglones están tachados*].

Variante:

1) Idem anterior.

2) Idem anterior.

3) Se recorta la silueta del compañero y se retira la parte interior. Apoyamos el “agujero” sobre otro papel y lo utilizamos de plantilla pintando su interior con rodillo semiseco o sopleteando con aerosol. Es conveniente en este caso reforzar los bordes con cinta de pintor o papel engomado.

La acción:

La distribución de la tarea y su promoción se hará a través de todas las organizaciones de los derechos humanos y de todos los partidos políticos que las apoyen.

Las imágenes se realizarán en las distintas Unidades Básicas y comités políticos, para lo que se realizará una convocatoria barrial.

Cada manifestante concurrirá a la movilización con su imagen enrollada y la transportará desplegada durante el transcurso de la misma. Durante la desconcentración cada manifestante deberá pegar su imagen (para lo que deberá tener su propio pegamento).

Es necesario sumar a esta convocatoria (preferiblemente a través de las organizaciones no políticas) a todos los artistas plásticos y a todas las instituciones vinculadas al quehacer plástico para contar con su participación.

Completaría esta idea la documentación audiovisual de este hecho. Ejemplo: cuadrillas de MANLIBA limpiando a los desaparecidos, daría lugar a una campaña posterior en los medios que se prendieran, con un costo político muy alto para el poder.

[En el dorso de la última hoja de este documento mecanografiado hay un listado manuscrito en el que se enumeran los diferentes sectores comprometidos o invitados a intervenir en la convocatoria. Se lee lo siguiente (omitiendo nombres propios, direcciones y teléfonos):

Bellas Artes coordinaría el taller.	JPTP
Centros de estudiantes secundarios	Intransigencia y Movilización
Actores (Lista Blanca)	Bellas Artes mañana
MAS	Comité de Paz
JUP	CTERA
Centro de Estudiantes de Sociología	Juventud Intransigente
Ingresantes Sociología	Movimiento Anarquista
Arquitectura	Familiares.]



Siluetas alrededor de un árbol, Plaza de Mayo, 22 de septiembre de 1983.
ALFREDO ALONSO, ARCHIVO CeDInCI

CARTA DE LAS MADRES DE PLAZA DE MAYO
CONVOCANDO AL SEGUNDO SILUETAZO¹

Buenos Aires, 29 de noviembre de 1983.

Sres.

De nuestra consideración:

Invitamos a acompañarnos a la concentración y marcha que efectuaremos el jueves 8 de diciembre en la Plaza de Mayo.

Concurriremos como es habitual a las 15 y 30 horas, pero en esta ocasión y dado el carácter especial que revista este encuentro, por ser el último que se realiza bajo la dictadura militar a la que enfrentamos todos estos años, nuestra permanencia se prolongará por varias horas.

Como siempre reclamaremos la aparición con vida de los “detenidos-desaparecidos” y el castigo a los responsables de esta gravísima violación a los derechos humanos.

Un grupo de apoyo está realizando en este momento 30.000 siluetas en papel, de tamaño natural, que representan a los

¹ Agradecemos a María Rosa Gómez el señalamiento de este documento en el Archivo de las Madres de Plaza de Mayo - Línea Fundadora.

“Desaparecidos”, como símbolo de su presencia y permanencia en la conciencia del pueblo argentino.

Descontamos su adhesión y agradecemos todo la colaboración que nos pueda brindar para la difusión y realización de este acto.

Madres de Plaza de Mayo

(Siguen firmas)

María del Rosario Cerruti
Secretaria

María Adela Gard de Antokoletz
Vicepresidenta



Multitud marchando junto a las Madres de Plaza de Mayo, 1982.
EDUARDO GIL

LAS SILUETAS

Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel

La idea

La iniciativa de la “Silueteada” surge en un grupo de artistas plásticos de diferentes tendencias políticas, compuesto por Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel en 1982. La intención era dimensionar la superficie que ocupan 30.000 cuerpos humanos. Originalmente la obra fue pensada para ser enviada al Salón de Objetos y Experiencias que realizaría la Fundación Esso, y que fuera suspendido cuando ocurrió la guerra de Malvinas.

Mas allá de la hipótesis de la realización de un salón libre y sin parámetros limitativos de lenguajes, en un país dependiente y bajo una dictadura, sabían que el carácter colectivo de su autoría, las dimensiones de ésta y su temática producirían un hecho político, fuera aceptada o rechazada la obra.

ALGUNOS CÁLCULOS

Superficie que ocuparía una silueta: 0,60 m x 1,80 m

Superficie que ocuparían 30.000 siluetas: 18.000 m x 1,80 m

Si cada silueta fuera el calco de una persona ¿cómo hacer 30.000 figuras? En 1982 ¿quién podría convocar a tantos participantes en una actividad artístico-política? ¿Quiénes, cuántos se atreverían a participar en un evento así?

El grupo debatió la idea de llevar la propuesta a las sociedades de artistas, los partidos políticos y los grupos defensores de los derechos humanos. Para el 21 de septiembre de 1983 las Madres de Plaza de Mayo convocan a la Tercera Marcha de la Resistencia. Inmediatamente Aguerreberry, Flores y Kexel reelaboran la idea y llevan a las Madres la propuesta de la “Silueteada” para realizar durante las 24 hs. de la marcha en la propia Plaza de Mayo.

“Cinco días antes de la marcha se presentó el proyecto a la comisión directiva de las Madres”, dice Kexel y continúa: “asistió una representación de la Juventud Peronista, Intransigencia y Movilización, para asegurar una cantidad mínima de 1.500 figuras que llevarían ya hechas a Plaza de Mayo. Por otro lado una coordinadora independiente centralizaría la tarea por parte de quienes no militaban en los partidos políticos”.¹

“Las Madres aceptaron el proyecto y, junto con las Abuelas de Plaza de Mayo y algunos independientes aportaron dinero para comprar materiales. El 20 de septiembre se comenzó la producción de las siluetas en los Centros de Estudiantes no legalizados de la Facultad de Arquitectura (UBA) y de la Escuela Nacional de Bellas Artes ‘Prilidiano Pueyrredón’, y en un local

¹ Kexel, Guillermo, en *Boletín* N°2, Publicación de los artistas del MAS, Buenos Aires, 1984.

de Intransigencia y Movilización Peronista; la idea era llegar a la Plaza de Mayo con siluetas listas para ser pegadas y allí también seguir elaborándolas”.²

La forma de realización fue explicitada en el documento presentado a las Madres por los artistas y en la convocatoria que se repartió al público para organizar la participación. Una de las formas de realización de la silueta es el recurso que se usa en las clases de plástica para que los chicos 5 a 9 años tomen conciencia de la imagen de su cuerpo y de sus proporciones al ser calcados ellos, o usando recortes de cartón. La técnica de trabajo debía ser muy simple para facilitar la participación, y por la contundencia que da la diversidad de imágenes semejantes. Finalmente la imagen y los procedimientos de realización fueron apropiados por los manifestantes en el taller que centralizó la actividad.

El hecho

“Mientras las mujeres y sus acompañantes efectuaban los giros paseando frente a la Casa de Gobierno entonando estribillos contra el gobierno y las Fuerzas Armadas, llevando carteles con las fotos adheridas de sus familiares desaparecidos, banderas argentinas y algunas uruguayas, más de doscientos estudiantes (...) se ubicaron en un sector para fabricar los carteles mencionados”, dice *La Prensa* el 22-9-83.

² Ameijeiras, Hernán; “Este año se cumple una década de ‘El siluetazo’”, en *La Maga*, Buenos Aires, 31 de marzo de 1993 (texto incluido en este volumen).

Y continuaba: “Para esta tarea llevaron al Paseo innumerables rollos de papel madera, toda clase de pinturas y aerosoles, pinceles y rodillos. A medida que los rollos eran extendidos sobre el césped o las veredas, algunos jóvenes se acostaban sobre el papel y otros marcaban con lápiz el formato del cuerpo, que seguidamente era pintado (...) y la inscripción “aparición con vida” o bien el nombre, apellido y fecha de desaparición (...). Instantes después, otros, munidos de recipientes con goma de pegar y pinceles, los adherían a cuanto elemento útil encontraban a su paso.”

Aguerreberry precisa mejor cómo se llega a la realización “la pobreza de materiales que teníamos era total: a la plaza llegamos con cuatro pinceles, seis bobinas de papel, dos tachos de látex y no sé qué más. (...) Se empezó a generar una dinámica donde la gente veía lo que estaba pasando y volvía a su casa a buscar algún pincel, o alguien ponía plata de su bolsillo para ir a comprar materiales. A la media hora de estar en la plaza nos podríamos haber ido porque no hacíamos falta para nada”.³

Entonces aparecieron las variantes para realizar las siluetas: pintando el fondo y dejando la figura en blanco o al revés, dibujando a mano alzada y rellenando luego y agregándole rasgos al rostro. A la realización de la imagen se sumaba la impronta dejada por la textura de la vereda de la plaza o el pavimento o el trazo del rodillo semisecco.

“La perspectiva conformaba un horizonte de siluetas semejantes, la cercanía acercaba la identificación, y con ella la comprensión del genocidio en una historia individual concreta. De

³ Ameijeiras, Hernán, Op. cit.

esta manera las siluetas conformaron un espacio escenográfico para el recorrido del transeunte. Un horizonte de siluetas erigidas. (...) Hubo una verdadera socialización de los medios de producción: se distribuyeron materiales, se montaron talleres en la plaza, se permitió que los manifestantes elaboraran sus propios materiales artísticos y estéticos de denuncia y, si a esto se le suma la apropiación de un espacio de poder como la Plaza de Mayo a través de un contenido de concientización muy claro sobre una situación de conflicto como es la de los detenidos-desaparecidos, vemos que el proceso alcanza una radicalidad inconmensurable en relación con otras prácticas artísticas en América Latina”, dice Amigo Cerisola.⁴

También afirma que “la toma de la Plaza de Mayo fue estética y política” porque ambas se produjeron simultáneamente. “Muy pocos de los manifestantes tenían una clara conciencia artística de lo que estaban realizando, creo que en toda esta práctica la cuestión política es fundante, pero lo que no se ve es que la cuestión estética también es fundante” y la “parte principal es la pegatina de las siluetas, (que) es fundamental para la apropiación de la Plaza. La toma política no se podría haber dado sin la toma estética, sobre todo porque la manera en que ésta se produce implica una recuperación de los lazos solidarios perdidos durante la dictadura”.⁵

⁴ Amigo Cerisola, Roberto en *Arte y Violencia*, Actas del XVIII Coloquio de Historia del Arte, San Miguel Allende, México, UNAM. 1994 (texto incluido en este volumen).

⁵ Entrevista a Roberto Amigo en: H. Ameijeiras, op. cit.

Conclusión

La participación de los manifestantes es absolutamente fundamental en la elaboración de la obra, en la impronta de la realización, en las múltiples modificaciones de las consignas recreando las propuestas e innovando en el acto de apropiación del signo tornado en índice y luego en símbolo. “Poniendo el cuerpo’ para representar a alguien que está desaparecido, (...) tanto en el sentido literal como en el figurado de esta expresión densa. (...) ‘Poner el cuerpo que ya no estaba, el cuerpo que sacaron...’ al decir de Flores es también llenar con la propia vida un vacío. (...) ‘Nos propusieron que expusieramos las siluetas’, continúa, ‘pero por si solas no funcionan, quedan tan cosificadas como cuando un cacharro quechua es separado de su contexto y es puesto en un museo dentro de un exhibidor’. El contexto aquí es en primer lugar esa dimensión participativa que diluye las autorías individuales en la tormenta de ideas y en la acción permanentemente reciclada” dice Gustavo Buntinx, y continúa, citando a Benjamin: “El aura no está en la imagensino en el ritual que la integra a su valor de culto”.⁶

“Haber tenido que desplazarse del campo puramente artístico al campo político para realizar la actividad fue lo que llevó al grupo a ‘enhebrar ese sistema expresivo’ al decir de Aguerreberry, recurriendo a la didáctica como un recurso técnico. Esto le crea a los miembros del grupo el interrogante



Restos persistentes de una silueta entre carteles publicitarios, días después del primer Siluetazo.

AUTOR DESCONOCIDO, ARCHIVO JUAN CARLOS ROMERO

⁶ Buntinx, Gustavo, “Desapariciones Forzadas / Resurrecciones Míticas”, en *Arte y poder*. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 1993 (texto incluido en este volumen).



Siluetas de embarazadas y niños, Plaza de Mayo, 22 de septiembre de 1983.
EDUARDO GIL

sobre si ‘crear sistemas para que los otros se expresen, no podría ser un campo de investigación válido para que aborden los artistas’⁷

Cabe consignar que las silueteadas que reunieron el mayor número de participantes fueron tres. La primera, como se ha dicho, en setiembre de 1983 convocada por Madres de Plaza de Mayo, durante la Tercera Marcha de la Resistencia. La segunda, en diciembre de ese mismo año, en ocasión de la asunción del Dr. Raúl Alfonsín como Presidente de la Nación, en la Plaza de la República. La tercera, en marzo de 1984, con motivo del octavo aniversario de la toma del poder por los militares del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, también en la Plaza de la República.

La segunda y la tercera silueteadas, multitudinarias, no fueron organizadas por los autores del proyecto, sino por un grupo de jóvenes militantes por los Derechos Humanos que trabajaban en estrecha colaboración con Madres de Plaza de Mayo.

Este texto fue elaborado en marzo de 1996 por Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel.

⁷ Ameijeiras, Hernán, op. cit.

SILUETAS

Julio Flores

La mirada y la necesidad

Nuestra mirada contamina el mundo de significados. Cuando lo miramos como a través de una cámara fotográfica, lo encuadramos y analizamos, leemos en él datos diversos que surgen de lo que reconocemos –aun sin conocerlo– y que en realidad sabemos desde antes, y al ordenarlo lo comprendemos. En *Las Ciudades Invisibles*, Ítalo Calvino hace decir a Marco Polo: “Nadie sabe mejor que tú, sabio Kublai, que no se debe confundir nunca la ciudad con las palabras que la describen”. Al mirar la ciudad (cualquier ciudad), un forastero sabría, con toda lógica, que de la Plaza Central nacen las Grandes Avenidas que nos llevan a los límites de la ciudad, y el forastero verá signos y pensará que “el ojo no ve cosas sino figuras que representan otras cosas”. En los monumentos y en los frentes de las casas verá ornatos de estatuas y escudos que representan escuadras y compases, ángeles y leones: signo de que algo –quién sabe qué– tiene por signo una escuadra, un compás, un ángel o un león. Los nombres de las plazas, las calles y las avenidas dirán que los Fundadores tuvieron ideales y que éstos estaban encarnados en hombres a

los que se homenajea al nombrarlos en cada espacio común.¹ En el pensamiento antiguo, cada sonido tiene un significado otorgado convencionalmente, y desde la escolástica a la filosofía contemporánea se desarrollaron teorías diversas sobre los nombres. Husserl distinguía entre nombrar y enunciar, Frege escribió sobre el sentido que toda nominación conlleva² y Kripke afirmó que nombrar algo es fijar la referencia de lo que se nombra. En la creación de las colonias, los topónimos son tan importantes para la afirmación de la identidad, que los invasores sustituyen los nombres locales por los de su propio país. Cuando se crea la Nación, los lugares se vuelven a nombrar y su última muerte ocurre cuando no aparece ni palabra ni imagen que refiera el hecho, la persona o el pueblo. Entonces, ¿dónde están representados nuestros intereses estéticos, nuestra identidad, nuestros símbolos? ¿Dónde estamos los que no libramos batallas ni arrastramos cañones entre los caballos y el olor de la pólvora, los que no creamos planes macros sino que apenas vamos librando nuestra batalla cotidiana para hacer nuestra historia pequeña que puede llegar a formar parte de la Historia Grande, como decía Rodolfo Kusch? La artista norteamericana Judith Baca llama a ese arte *cannon in the park* (cañón en el parque) ¿Será que hay hechos dignificables y otros que no lo son? ¿O al menos que importan poco? ¿Será así? ¿Qué participación en la estética del espacio público

¹ Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Ed. Siruela, 1998.

² Es aquello que el término denota (o refiere) –concepto parecido al de denotación (aunque a veces se dice que es aquello que “designa”)–, mientras que el sentido de un término es el modo como se refiere a un objeto, concepto parecido al de designación.

tienen derecho a tener los que no ejercen necesariamente presiones y poder sobre el estado, o fueron derrotados absolutamente? ¿Dónde están sus banderas, símbolos y nombres? En el debate de los setenta las palabras fueron reemplazadas por los gritos primero y por los tiros después, y las paredes escritas se tachaban para desdecir los reclamos. Pero antes que el país ardiera, los artistas habían mostrado al Tucumán Arde³ con un formato alternativo, independencia autogestiva y el apoyo de los sindicatos más combativos de la época, interviniendo con su producción las sedes de la CGT de los Argentinos de Buenos Aires y de Rosario y la Federación de Trabajadores del Azúcar (FOTIA).

Pero a los gritos –silenciados desde el '75 (el silencio es salud)– les siguió el silencio sepulcral que reprimía la palabra propia, la imagen que identifica o la música, representada por la incómoda expresión colectiva de los símbolos apropiados por el Mundial '78 (el gaucho, la bandera, el fútbol). La voluntad gregaria de vinculación tomó en aquellos días formatos asombrosos. José María Muñoz quería una composición estética de espectadores ordenados, para mostrar un circuito público derecho y humano. Pero cuando los resultados que supieron

³ Tucumán Arde. Buenos Aires, Tucumán y Rosario, 1968, realizada por N. Escandell, G. Carnevale, M. Gramuglia, M. Greimer, M. de Arechavala, E. Pomeranz, N. Rosa, A. Bortolotti, J. Lavarello, E. Giura, R. Elizalde, J. Rippa, R. Naranjo, N. Puzzolo, E. Favario, E. Ghiloni, J.P. Renzi, C. Schork, N. de Schork, D. De Nully Braun, R. Zara, O. Pidustwa, R. Pérez Cantón, S. López Dupuy, L. Ferrari, R. Jacoby, B. Balbé, G. Borthwick, J. Cohen y J. Conti. Para un estudio analítico de esta obra recomiendo la lectura de *Del Di Tella a Tucumán Arde*, de A. Longoni y M. Mestman, Buenos Aires, Ed. El cielo por asalto, 2000.

adquirir determinaron que éramos los mejores y apareció Clemente en el panel electrónico diciendo “tiren papelitos, muchachos”, la cancha y el país se llenaron. A esa hora, por un rato no se arrojaron cuerpos al río, ni se torturó o mató. La imagen que ellos habían creado debía cumplir su función encubridora. Los muertos se ocultaron con el eufemismo “desaparecidos”, y esa palabra ingresó del castellano al idioma internacional sin traducción. La dictadura actuó para cambiar a cada uno de nosotros y fuimos incorporando palabras que reemplazaron a otras: “mató mil” y “copado” por “muy bueno”, “aguante” por “¡bravo!, “¡fuerza!” o “¡valor!”, “transa” por “acuerdo” o “negociación”, “trucho” por “falso”, y en las canchas a los contrarios hoy se les promete “romper el culo”⁴, el “te vamos a matar”⁵ y hasta se determinó el terrible modelo metafórico “no existís”. Las artes visuales en Buenos Aires vivieron en los primeros años de la Dictadura con un discurso de siesta cuyo desvío mayor era el erotismo –con excepción de la obra de Carlos Alonso, Berni, Dowek, Norberto Gómez, Gorriarena, Vinci y unos pocos más– y la alteración formal no se alejaba de las cajas y las instalaciones. El rock era acallado en las radios y Teatro Abierto había sido dinamitado en el Picadero para renacer más tarde en muchas salas diferentes. Al poco tiempo se desarrolló Danza Abierta. En las calles reinaba el orden público y sólo algunos grupos grafiteros (abralapalabra y otros) interrumpían

⁴ “Despacito, despacito, despacito, les rompemos el...”

⁵ “Te ganamos en tu cancha/ te ganamos de local/ te tenemos de hijo/ te vamos a matar./ Porque tenemos aguante/ no hacemos la amistad/ son todos vigilantes/ los vamos a matar.”

los muros de la ciudad; en algunas cárceles, a la sombra de sus muros, se realizaron eventos secretos como Patio Abierto.

Los materiales teóricos críticos en Buenos Aires estaban desaparecidos, para la protección de sus dueños. Las vanguardias innovadoras eran promovidas por el Salón Esso y el Programa Coca-Cola en las Artes donde nadie discutía una censura y una autocensura velada que subyacía como herencia reinstalada en cada dictadura y en muchas democracias. Muchos artistas referentes se habían exiliado; debíamos remitirnos a los años setenta o descubrir en los diarios, entre líneas, las acciones contestatarias de los comités de exiliados latinoamericanos y de los grupos de apoyo a la lucha de resistencia contra la dictadura argentina. Extrañábamos la efervescencia innovadora de los setenta y parecía que el Proceso de Reconstrucción Nacional había hecho un corte profundo en el pensamiento y en la capacidad de innovación. Necesitábamos volver a la problemática que se permitía dudar de las validaciones que otorgaban los Museos. La represión había hecho del país un lugar sin capacidad de innovación cultural. Nuestra práctica docente nos obligó a olvidar cotidianamente los escritos innovadores del arte y de la sociedad para que los conceptos no saltaran escandalosamente en medio de nuestras clases. Autores como García Canclini, Lukács, Acha, Carpentier, Morin, Freud, Gramsci, Hausser, Freire y tantos otros a los que habíamos recurrido hasta marzo de 1976, también estaban desaparecidos de nuestros discursos. Al llegar el momento de tener que hacer una cita o fundamentación, los suplíamos por otros como Herbert Read, Piaget, etc.

Después supimos que en los países centrales el activismo y las propuestas alternativas estaban desactivados desde la época de

Vietnam (1965/73) hasta 1985, pero la “era Reagan” (1981/5) y su revolución conservadora activaron las prácticas sociales y artísticas de contestación. En EEUU el Estado, las Fundaciones y las grandes corporaciones ya habían observado en 1967 la necesidad de revalorar el espacio público con el arte contemporáneo ante la invasión de los problemas sociales. Incluso crearon planes como *Art in Public Place Program*, o tiempo después el *City Site: Artists and Urban Strategies*, con la intención de elaborar y desarrollar nuevos modelos exploratorios que ampliaran el horizonte del Arte en Espacios Públicos (AEP) e incorporaran los intereses de la comunidad y especialmente de los sectores críticos y marginados. Estos planes tuvieron la particularidad de guiar a los artistas, que trasladaron sus preocupaciones estéticas ejercidas en las galerías y museos al espacio público bajo el aliento y la visión de los curadores, los críticos, los directores de museos y los funcionarios que les aprobaban los planes y su financiamiento. Incluso surgieron programas para alentar la presentación de proyectos que pudieran ser instalados en forma estable en los espacios públicos y que tuvieran características de compromiso con el lugar. Esta relación entre los artistas, el circuito de arte, los críticos, el sistema de financiamiento y los administradores del espacio público produjo una innovación del arte diferente –tal vez más limitada– que la que venía sucediendo y se desarrollaría en nuestro país.

Cuando en julio de 1981 visitó mi taller la Prof. Nelly Pezazo, Directora del Museo Eduardo Sívori, me propuso participar de la próxima edición del Salón Esso de Experiencias Visuales que se realizaría en el Centro Cultural Recoleta en agosto-septiembre de 1982. Sería “completamente libre” –sin

divisiones de lenguajes artísticos– y no habría temas limitadores. La primera pregunta que me surgió fue: ¿es posible que exista un espacio de libertad en medio de una dictadura?⁶ ¿Se podría pensar una obra que requiriera la subversión de los órdenes propios de la producción artística contemporánea con un carácter tal que hiciera estallar el “modelo” de libertad en el marco de la opresión?

Pensar en grupo fue el principio de la alteración. Encontrar el tema entre Rodolfo Aguerreberry (1942/1997, docente de arte declarado prescindible⁷ en 1975 y artista), Guillermo Kexel (1953, diseñador, serígrafo y artista) y Julio Flores (1950, docente y artista) requirió un debate corto, pero la idea se iría transformando paso a paso a medida que se sumaron los convocadores y los demás participantes. Ante los hechos ocultos de aquella época, ¿podría haber un espacio de duda para no tomar tantas desapariciones de conocidos y amigos como lo más conmovedor y terrible que nos sucedía? A un problema de todos corresponde una expresión participativa apoyada en la innovación artística y la transformación social y tecnológica.⁸ Comenzaba a ser imprescindible responder con nuestras herramientas de producción, como cualquier trabajador, a la

⁶ Entre marzo de 1976 y diciembre de 1983 en la Argentina reinó el Proceso de Reorganización Nacional.

⁷ *Prescindible* es un eufemismo dirigido a declarar a alguien despedido del sistema formal de trabajo. Aguerreberry, sin embargo se desempeñó como coordinador de talleres creativos de plástica (actividad no oficial) en las Escuelas ORT desde 1976.

⁸ Benjamin, Walter, “El autor como productor” (1934) en *Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1975.

cultura del capitalismo y al arte que sentíamos que nos había impuesto el Proceso de Reorganización Nacional. Queríamos alterar con nuestra obra el espacio de exposición, considerar el cambio de los soportes, el modo de realización y también el contexto (como si siguiéramos el concepto de extrañamiento de Brecht⁹ o los fotomontajes de Heartfield), transformando nuestra conducta de creadores solitarios propia de un período en que el aislamiento fue un método generalizado de supervivencia. Descubro después que queríamos renovar el enfoque sobre la realidad, favoreciendo la sorpresa en cada nueva metáfora de la obra visual que recurre a los factores de discontinuidad narrativa, de predominio de la novedad formal y de progreso del discurso estético.

La imagen y el signo

Pero, ¿con qué signo o formato? ¿Cómo era el drama del familiar o amigo del desaparecido? ¿En qué se diferenciaba del drama del pariente del asesinado o del que es prisionero? ¿Cómo era el sentimiento, la idea de esas personas que ya sabían por comentarios de otros sobrevivientes o por diálogos ocultos que los desaparecidos no tendrían ni una tumba donde llorarlos y que la dictadura consideraba que “no tienen entidad”¹⁰? ¿Qué imagen

⁹ Brecht, Bertold, *Breviario de Estética Teatral*, Buenos Aires, La rosa blindada, 1963.

¹⁰ “Ni vivos ni muertos –dijo el Gral. Videla ante las cámaras de la TV extranjera–, desaparecidos, no tienen entidad”.

buscábamos los que reclamábamos por los que no estaban? ¿Era un drama nuestro e individual o un drama de muchos? ¿Pedíamos por nuestros amigos o por todos los desaparecidos? ¿Era un pedido solitario o nos acompañaría alguien?

Para darle imagen al ausente, debíamos presentar el cuerpo que no está o el espacio de ese cuerpo o de todos los cuerpos, al menos. Parafraseando al dictador: el que aparece es un desaparecido (y el lugar lo ocupa físicamente otro militante). Las imágenes tenían que ser diferentes pero iguales, porque todos habían padecido lo mismo pero no eran una masa anónima. Cómo encarar la realización de una representación de todas las personas que no están...

Un afiche del artista polaco Jerzy Spasky, publicado en el Correo de la UNESCO varios años antes, sugirió un principio de idea. En cada impreso había un dibujo de tantas figuras como muertos por día hubo en Auschwitz, con un epígrafe que decía: “Cada día en Auschwitz morían 2.370 personas, justo el número de figuras que aquí se reproducen”. El campo de concentración de Auschwitz funcionó durante 1688 días y ése fue exactamente el número de ejemplares que se imprimieron. En total, en el campo fueron asesinados unos cuatro millones de personas. En una carta al Correo de la UNESCO, Jerzy Skapski escribe: “Cuando terminé de pintar el cartel, sentí miedo de poner mi nombre en él. Porque ¿qué sentido pueden tener los nombres comparados con la vida de las gentes?” El concepto estético se basaba en el dimensionamiento numérico. Y la cantidad de desaparecidos en Argentina fue una incógnita durante mucho tiempo (¿ocho mil, doce mil, quince mil, veintiséis mil?)

Entonces comenzamos otro razonamiento: si una persona adulta mide en promedio una superficie de 1,75 x 0,60 m 30.000 personas, ¿qué superficie ocupan? Puestos uno al lado de otro serían 18 km (desde el Congreso Nacional hasta la ciudad de Ramos Mejía) y puestos acostados en fila –pie con cabeza– 52,5 km (Congreso-Luján). La idea entonces comenzó a formalizarse: haríamos a todos los desaparecidos. Conceptualmente, sería un *dimensionamiento espacial* que ayudaría a comprender la magnitud del hecho.

El trabajo podría imprimirse en serigrafía en una bobina de papel (o en un rollo de tela) de 0,60 x ¿52,5 km? Pero, ¿dónde poner a secar tantas estampas, cuánto pesaría si fuera papel o tela y cómo moverlo hasta el Centro Cultural? ¿Cuánto tiempo y material llevaría? Dos cosas quedaban absolutamente claras: con esa obra no seríamos aceptados en el Salón Esso (el tamaño la haría imposible de exponer desplegada, por lo que imaginamos crear un laberinto en la plaza que rodea al Centro Cultural Recoleta; el tema sería censurado y cuestionarían el carácter tricéfalo de la autoría) y además debíamos ocuparnos de nuestra seguridad para no terminar presos los tres. De todos modos, seguimos adelante con el concepto, buscando resolver los temas técnicos, hasta que el desembarco por la recuperación de Malvinas decidió a la Fundación Esso –como represalia– a no volver a producir actividades artísticas en la Argentina por algún tiempo. Esto resolvió muchas dudas.

En 1983, después de la derrota de Malvinas, retomamos la elaboración en otras condiciones. A fines de agosto de 1983 Kexel trajo la información de que las Madres de Plaza de Mayo planeaban hacer durante 24 horas la III Marcha de la

Resistencia como homenaje a los jóvenes desaparecidos, el día de la Primavera. El ámbito para la obra ahora sería la mismísima Plaza de Mayo y sus alrededores. Exponer en un contexto como el C. C. Recoleta o cualquier museo o galería donde la imagen sólo compite con sus pares y donde el público va a ver arte, es casi opuesto a intervenir un espacio cargado de comunicaciones como lo es la calle, donde el circuito de comunicación subyace a todo lo que vemos.

Los lugares públicos son el contexto de nuestra vida, y pareciera que son eternos, irreductibles e imposibles de cuestionar. En esos días, como hoy, la Plaza de Mayo era el espacio de manifestación más alto donde conviven la historia reciente y la del origen de nuestra identidad colectiva. Es un lugar cargado de significaciones prácticas de carácter vernáculo, psicológico, social, histórico, cultural, ceremonial, económico, político e histórico. Es el marco, y lo que allí ocurra estará condicionado –por ser en sí mismo una reserva de la memoria colectiva– por un contexto diferente del espacio reconocido de arte. No es cualquier espacio, es un lugar. Si se lo abandonara, no quedaría vacío: sería una ruina. Interrogarse ante los signos del espacio público es complejo para el habitante o forastero espectador, y cuando lo hace termina cuestionando su propia situación social, cultural y política.

Llegamos a la conclusión de que la obra debía abrirse con la participación de muchos autores. Si la hacíamos sólo nosotros, tendríamos que realizar 10.000 figuras cada uno, pero si reuníamos a 300 artistas y estudiantes de arte y cada uno hacía 100 figuras, se llegaría a las 30.000 necesarias, que serían pegadas en las paredes, árboles y cuanta cosa sirviera para fijarlas

en las calles del microcentro, representando a los desaparecidos. Una figura por cada desaparecido. Imaginábamos empapelar de ese modo la zona que rodea el centro del poder. Pero, ¿cómo hacer una convocatoria así en agosto de 1983, antes siquiera de que hubiera llamado a elecciones?

Corríamos el peligro de que, al recurrir a los partidos de la época, quisieran adueñarse de la idea; no queríamos que se dijera que eran los desaparecidos de la Juventud de X o del Partido Z y acabar llevando agua a sus molinos.¹¹ Las imágenes debían representarlos a todos.¹² Pero los dirigentes de los comités centrales, barriales, unidades básicas y sociedades de artistas no estaban interesados en ese momento en involucrarse en el proyecto. Otro tema –que no fue menor– era el de la autoría del proyecto, que desde el origen pretendimos que se diluyera entre la militancia, con el doble objeto de fundirnos en la actividad para que ésta naciera como de todos y preservar la seguridad personal para poder llevarlo a cabo.¹³ Esta decisión nos ponía en debilidad para lanzar la propuesta, ya que dificultaba el modo de hacer el llamado a los participantes. La convocatoria de las Madres y el Servicio de Paz y Justicia de

¹¹ Tiempo después, cuando recurrimos a las Sociedades de Artistas y a los partidos políticos para buscar apoyo, confirmamos que esa ayuda no vendría nunca de los dirigentes.

¹² En esos días era tema de discusión si quien se había exiliado tenía más o menos derechos y honores que quien se había quedado en el país.

¹³ A los pocos días de realizado el Siluetazo, el editorial del Diario *Clarín* comenta que una preocupación que se manifestó en la reunión del Gabinete de la dictadura fue cómo es posible que semejante hecho no hubiera sido detectado por ninguno de los servicios de inteligencia del Estado.

Pérez Esquivel resolvía la cuestión, porque no tenían intereses en la futura contienda electoral. Además, la manifestación aportaría un contexto diferente y más propicio que si fuera convocada desde el campo del arte o de la política partidista.

La idea adquiriría en ese marco la cualidad de instrumento de lucha. La *figura humana vacía y de tamaño natural* fue el signo que iba a representar a cada uno y a todos los que fueron víctimas de la desaparición. En el conjunto, cada figura debía verse *única, múltiple e irreplicable*, pero su procedimiento de realización debía ser *socializado* rápidamente para que todos pudieran participar dibujando, pintando o pegando, en esta movilización y en cualquier otra. De esta manera socializábamos también el rol del curador en el “montaje” de las imágenes, que interrumpían el espacio urbano con una propuesta abierta que se transformaría en una instalación colectiva, valorizando la *discontinuidad*¹⁴ *discursiva* y multiplicando el *impacto comunicacional*. Ése era el concepto plástico y significativo.

Cuando Kexel y Aguerreberry llevaron la propuesta y la explicaron a las Madres, el tema fue tratado en la mesa de coordinación cuidadosamente. El proyecto incluía la intención de “realizar 30.000 imágenes de tamaño natural elaboradas por todos las entidades y militantes de distintos sectores que coinciden en reclamar sobre los derechos humanos”. Los objetivos eran “reclamar por la aparición con vida de los desaparecidos, (...) darle a la manifestación otra posibilidad de expresión y perdurabilidad temporal, crear un hecho gráfico que golpee al Gobierno a través de su magnitud física y desarrollo formal y,

¹⁴ Benjamin, W., op. cit.

por lo inusual, renueve la atención de los medios de difusión y provoque un aglutinante, que movilice muchos días antes de salir a la calle”.¹⁵ El uso de la expresión plástica representaba otra herramienta que hasta ese momento no había sido considerada. Las Madres y las Abuelas no querían que las figuras tuvieran rostro ni nombre ni detalles en la vestimenta, pero sí que estuviera garantizada la imagen de la embarazada y de los niños; sólo debían tener la inscripción “aparición con vida” y pegarse erguidas,¹⁶ porque los desaparecidos debían ser considerados vivos. Solamente las agrupaciones estudiantiles de base, casi sin dirigentes, de los centros universitarios (todavía prohibidas) como Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, Arquitectura, Filosofía y Letras, Sociología y Farmacia (UBA) y la agrupación Intransigencia y Movilización¹⁷ de la Juventud Peronista se sumaron a la propuesta. El procedimiento del contorneado de la figura que realizábamos Aguerreberry y Flores desde 1974 en nuestro taller infantil propio, en IMEPA y en los cursos de Capacitación Docente en ORT¹⁸ fue el que ofreció

¹⁵ Del proyecto original presentado a las Madres de Plaza de Mayo.

¹⁶ Que las figuras estuvieran verticales fue la única consigna que se cumplió en todos los actos en que se realizaron siluetazos.

¹⁷ Intransigencia y Movilización Peronista era una agrupación que tenía un local semi clandestino en la calle Moreno, cerca del Departamento de Policía. Allí se realizaron muchísimas siluetas y se comenzó el trabajo de producción seriada con stenciles.

¹⁸ Instituto Municipal de Educación por el Arte de Avellaneda (IMEPA) y Fundación ORT de Argentina. En 1978 Flores había colaborado con un proyecto donde se utilizaba la silueta humana como autorretrato, como parte de la investigación médica oncológica con pacientes a término de un equipo encabezado por el Dr. Julio Correa en el Hospital Roffo.

más perspectiva de realización. La sencillez del procedimiento permitiría que cualquiera pudiera llevarlo a cabo, independientemente de sus conocimientos plásticos, en *dos pasos plásticos (contorneo y fondeado)* y en otro de intervención fundamental: *la pegatina en medio de la manifestación*. La capacidad de sistematización de Kexel diseñó el esquema de producción. Días antes del evento, con dinero aportado por las Madres de Plaza de Mayo y material de nuestros talleres, se compraron látex, pinceles, rodillos, papel y cartón con los que se hicieron las primeras siluetas en cartón por recorte que –a modo de stenciles– fueron usadas para imprimir en positivo y en negativo una cantidad de imágenes en el Ateneo Libertad,¹⁹ de Libertad 99, y que junto a las de los estudiantes llegaron a la Plaza en la tarde del 21 de septiembre de 1983 a las 15 hs.

La intervención urbana y el taller

Esa tarde, en la Plaza no había mucha gente cuando llegaron en una camioneta Kexel y Aguerreberry, que recordaba el pobre equipamiento de “cuatro pinceles, seis bobinas de papel, dos tachos de látex y alguna cosa más”. Un micro de Intransigencia y Movilización esperaba solitario en la Plaza donde venían las primeras siluetas.

¹⁹ El Ateneo Libertad era un espacio del final de la dictadura que estaba abierto a las actividades de derechos humanos y a las reuniones de los grupos que comenzaban a confluir hacia el proceso democrático. A ese lugar confluyeron los trabajos que realizaron las agrupaciones estudiantiles nombradas. Posteriormente fue un comité radical.

A la Plaza llegué más tarde cuando terminé mi tarea docente en la escuela primaria. Rápidamente se ordenó el espacio del taller, sobre Hipólito Yrigoyen y Defensa. Los materiales se ubicaron a un costado, junto al lugar donde el rollo de papel se cortaba con un hilo, luego estaba el sitio donde las personas se acostaban y eran contorneadas y finalmente el espacio para fondear y poner la frase “aparición con vida”. La llegada de la gente especializó la tarea y, como sucedió durante toda la jornada, la propuesta se modificó nuevamente: las propias Madres salían de la ronda para decir el nombre del hijo o nuer-a o nieto, a fin de que las figuras tuvieran identidad y fecha de desaparición, cambiando así la consigna impuesta por ellas mismas. Los estudiantes de Bellas Artes llegaban con rollos de estudios de figura humana descartados y los transformaban fondeando a rodillo; algunos dibujaban las figuras a mano alzada con detalles de caras y ropas, muchos imprimían las figuras con sténcil o hacían acostar a los familiares y amigos para calcar la silueta con un carbón o una tiza. Uno leía en voz alta los nombres de los desaparecidos y en otro lugar alguien los anotaba en las figuras; luego se estiraban los papeles para que se secaran y se les acomodaban piedras o pedazos de baldosas para que el viento de la primavera no los hiciera volar. La idea y la técnica estaban socializadas y las imágenes se habían diversificado naturalmente. El fondo a veces era la textura del rodillo y otras las baldosas de la plaza. El negro en algunas figuras era la silueta y en otras el resto del papel. La silueta de una embarazada que recortó Kexel dibujándose con un almohadón en el vientre fue muy usada en la Plaza. Personalmente, me mezclaba con los participantes como uno más,

alentando la intervención de los manifestantes y ayudando a los estudiantes en las primeras sistematizaciones de la actividad. Naturalmente, la gente se incorporó a la dinámica de la actividad adueñándose en todos los aspectos. Algunos lo hacían inmediatamente y otros que salían del trabajo en las oficinas del centro volvían a sus casas a cambiarse, retornaban con pinceles, pintura, papel y lo ponían a disposición de todos. La unidad de la diversidad pareció la constante del proyecto en esa cotidianeidad de Buenos Aires. Los desaparecidos reaparecían en las siluetas en una intertextualidad con las columnas de la Catedral, con la Pirámide de Mayo, con el Banco Nación, con el Cabildo, y comenzaban a extenderse hacia San Martín, Reconquista, Defensa y las empalizadas de Bolívar.

Los jóvenes se organizaron para salir a pegar en los alrededores de la Plaza y las Madres decidieron acompañar a cada grupo. Las zonas aledañas comenzaron a llenarse de las imágenes erguidas. 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 militantes 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. La intervención siguió extendiéndose hacia la Av. de Mayo, llegando casi hasta la Plaza de los Dos Congresos.

El Siluetazo se transformó en una toma simultáneamente estética y política, aunque muchos de los participantes no lo supieran, como dijo Roberto Amigo Cerisola, porque “la toma política no se podría haber dado sin la toma estética, sobre

todo porque la manera en que ésta se produce implica una recuperación de los lazos solidarios perdidos en la dictadura. Hay una recuperación de la solidaridad histórica”. “Fue una especie de apropiación”, decía Kexel; significaba decir: “Este espacio nos pertenece y les pertenece a los desaparecidos”. “Lo estético y lo político fueron una sola cosa. Al Siluetazo lo han transformado en un hecho significativo y simbólico, comunicante para una comunidad, y por consecuencia –no por propuesta– adquirió esa dimensión”, dije en la nota de *La Maga*.²⁰

Poner el cuerpo y el dedo índice

Las imágenes parecen grandes en nuestros talleres pero en la calle se empequeñecen. Son figuras de tamaño natural vacías que a veces resultan reversibles hasta que alguien, “el loco de los corazones”, pasa y les pega un pequeño corazón rojo definiendo qué es lleno y qué es vacío. Charly García o su diseñador lo ven y lo registran en la tapa de “Clics modernos”. Era la *presencia de la ausencia*. El concepto estaba concretado a las tres horas de haberse planteado. En una nota de Hernán Ameijeiras²¹ a los diez años de realizado el Siluetazo, Aguerreberry dijo: “Yo no puedo hablar de reacción, fue una cosa natural, se fueron sumando. Calculo que a la media hora nosotros nos podíamos haber ido de la Plaza porque no

²⁰ *La Maga*, 31 de marzo de 1993 (texto incluido en este volumen).

²¹ *Ibid.*

hacíamos falta para nada...”. Desde las 17 la plaza comenzó a llenarse con los que salían de las oficinas (de hacer trámites o de trabajar).

Quien esto escribe no puede negar que básicamente se dedicó a siluetear y dibujar a mano alzada arrodillado en el piso mientras llegaban estudiantes y trabajadores y se llevaban los papeles para fondearlos. Quería dibujar a algunos entrañables como Oesterheld, Walsh, Héctor Polito y mi amigo del alma y motor interno, Pablo Dorigo. De pronto la voz de un nene de seis años me dijo:

–¿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!

Atrás se instaló un matrimonio de norteos:

–¿Puede hacerme a mi hijo? Era morocho como yo pero de su edad –aclaró lentamente.

Obedecí.

Cuando le di el dibujo me preguntó:

–¿Cuánto es?

–Nada –le dije, sorprendido–, esto es una manifestación.

No se lo hace por plata.

–Disculpe, es que nunca habíamos venido y no sabíamos.

Me quedé pensando en algo que confirmé durante los días siguientes: el Siluetazo incorporaba a otros que por cultura o costumbre nunca se habían acercado a manifestar.

Atrás aparecieron tres hermanitos rubios con su mamá.

–Hacé a nuestros primitos y a los tíos.

–¿Cómo eran?– pregunté resignado.

–Como nosotras, *yo pongo el cuerpo* –dijo la mayor, y se acostó decididamente. Le siguieron los otros dos más chicos, y después la mamá. Algunos estudiantes de Bellas Artes se sumaron a siluetear. Era como volver al artista que trabaja por encargo. Para mí eso fue mucho y me fui a colaborar en otra zona del taller. Pero todo funcionaba solo.

Cada uno encontró el modo de *ponerse* en el lugar del desaparecido. Cuando comenzó a oscurecer, la pintura, los papeles, el engrudo, las tizas y carbonillas, los pinceles y los rodillos no daban para más. Alguien se acordó de un amigo con papelería industrial, otro de un vecino con pinturería; las Madres juntaron dinero entre los asistentes y al rato el taller había reemplazado los materiales.

Esa noche del 21 al 22 la realización de siluetas fue disminuyendo hasta detenerse hacia la medianoche, y continuaron las alteraciones del proyecto. En torno de la Pirámide de Mayo –la de los manuales de la escuela primaria– rodeada de imágenes, construyeron un círculo de velas a modo de oratorio, aparecieron guitarras y hubo un improvisado fogón con el que se esperó cantando y rezando hasta el amanecer. Según el diario *La Razón*, dominado por el gobierno militar, ese día en la Plaza hubo 3.000 manifestantes. *Crónica* y *La Voz* contaron 15.000. Hacia las 6 de la mañana salieron los últimos grupos a pegar. Fuimos advertidos de que si salían nuevamente habría detenciones. El tema ya estaba instalado en los medios, en las secciones de política y actualidad nacional, y ahora había que

cuidar a cada uno. El jueves 22 concluyó la ronda de las Madres con una marcha hacia el Congreso.

Entre los artistas asistentes que se habían acercado a participar comenzó a hablarse de la creación de un Frente de Artistas por los Derechos Humanos.²² Las fuerzas de represión no estaban preparadas para reprimir un hecho creativo y estético, y se decidieron por custodiar las paredes, alternándose a veces en la Avenida de Mayo con las siluetas pegadas el 21 de septiembre, como se ve en muchas fotografías publicadas en los diarios de la época. Se levantaron del piso todas las imágenes que no habían sido pegadas y muchos las usaron como ponchos enhebrándoselas por la cabeza para la marcha. Otras se fueron pegando a pesar de los policías, que en algunos casos recibían un brochazo por no apartarse y liberar las paredes.

Fernando Bedoya relacionó esta actividad con el muralismo mexicano y latinoamericano y con las acciones de los grupos colectivos de las décadas del setenta y ochenta, pero es dable atender a las diferencias que señala Cerisola cuando dice que, en los ejemplos mencionados, la obra era producida por los artistas, mientras que en el Siluetazo se genera una participación directa de los manifestantes en la realización y transformación, porque se socializan el concepto, la metodología y la técnica. De hecho, posteriormente hubo otros siluetazos en todas las ciudades del país, y los autores de la idea participamos como colaboradores aportando parte de nuestra experiencia e infraestructura y siendo observadores y fotógrafos para obtener

²² Días después, en la inauguración del Salón de Primavera de la SAAP, es uno de los temas que más se comenta como posibilidad de acción en un futuro cercano.

material didáctico con el cual poder explicar detalladamente toda la acción. Resultó muy extraño ese verano salir de vacaciones y encontrar siluetas en ciudades en las que nunca habíamos estado.

La crónica detallada publicada en *Clarín* y *La Nación* sobre la Marcha de la Resistencia amplificó la información y llevó el modo y la didáctica a todos lados. Supimos qué significaban esas figuras que aparecían periódicamente en las calles. Sabíamos qué representaban y qué reclamaban esas imágenes. Y hasta el forastero vio signos y supo que “el ojo no ve cosas sino figuras que representan otras cosas”.

Por los años de inicio de la democracia, la “mano de obra desocupada”, eufemismo que encubría a los servicios de inteligencia que actuaban en forma más o menos descontrolada, hizo pequeñas siluetas que enviaba a las casas de los militantes políticos con el nombre de ellos y una fecha de futura desaparición. En muchas publicaciones las siluetas dibujadas o en grisalla, o fotografías del Siluetazo, acompañaban los artículos sobre el descubrimiento de cuerpos en fosas comunes. Por esos días, las siluetas invadieron carteles, pancartas, afiches, y cuadros y esculturas de muchos artistas, como una forma de identificar la época, representando las marchas que recorrían el paisaje de las ciudades pidiendo por las más variadas necesidades insatisfechas, a las que se agregaba siempre el tema de los desaparecidos. Así las siluetas entraron en las obras de otros artistas y por ese proceso participaron por los más inimaginables Salones de Arte e incluso en catálogos de obras de terceros en el exterior.

En 1984, en una mesa redonda realizada en la Facultad de Filosofía y Letras donde intervinieron diferentes panelistas,

surgió la pregunta de cuál era la obra de arte más importante de los años de la dictadura reciente, y un joven crítico argentino radicado en Perú, Gustavo Buntinx, dijo que lo que más le interesaba era una obra producida por la acción popular y sin intervención de artistas: el Siluetazo, realizado por las Madres y las agrupaciones de defensa de los derechos humanos. Una de las asistentes, estudiante por esa época de la carrera de Historia del Arte y privadamente asistente a las clases de Flores,²³ explicó al crítico cuando terminó el evento el error de su afirmación y la diferencia que implicaba con la realidad. Buntinx se interesó en conocernos y dialogar con nosotros y así resurgieron las aproximaciones teóricas que habían sido iniciadas en un diálogo con Carlos López Iglesias en meses anteriores.

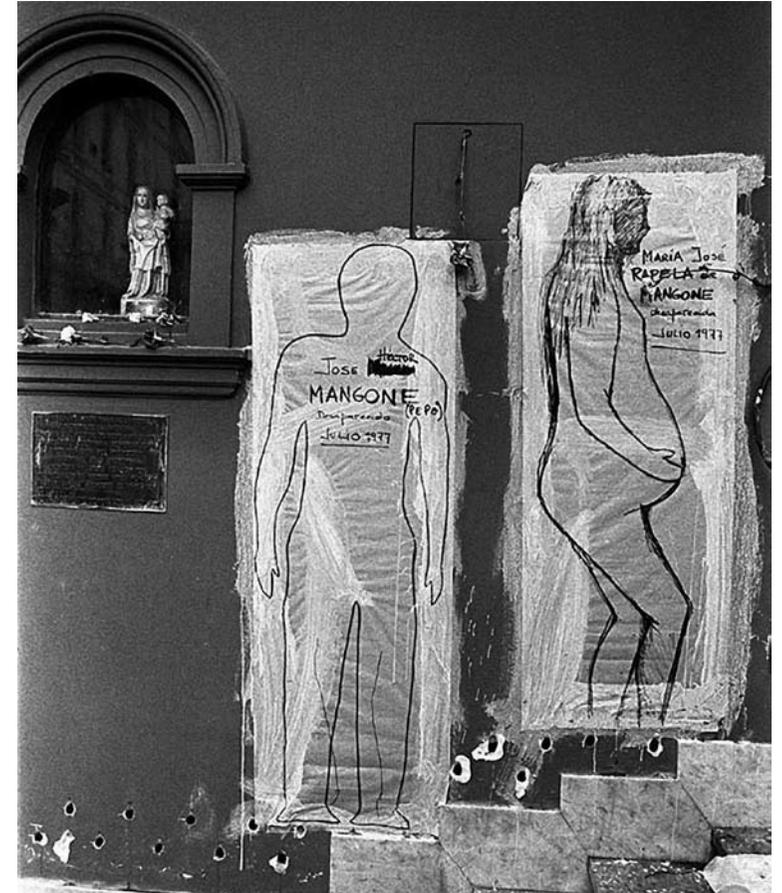
Fue con esas reflexiones como comenzaron a surgir en nuestra memoria los nombres de los teóricos del arte contemporáneo, y necesitamos conceptualizar el Siluetazo para transmitirlo con el objetivo de que tuviera continuidad en otros proyectos. Por esa época decidimos que las Siluetas nunca debían ser llevadas a la categoría de cuadro e instaladas en un Museo, aisladas del contexto de la actividad. Era el Siluetazo como manifestación lo que debía valorizarse.

Un espacio especial, por lo tanto, merece la explicación de por qué los autores decidieron perder el anonimato desviándose del acuerdo que habían establecido inicialmente. Es que comenzaban a circular rumores que afirmaban que la actividad había sido realizada por otros autores, y se le atribuían móviles artísticos y conceptuales que desvirtuaban el proyecto

²³ Aquella estudiante era la artista Marina De Caro.

original. Esta versión valorizaba, por ejemplo, el signo “Silueta” y la importancia del autor por sobre la acción del taller público con participación abierta, la movilización y la pegatina, y restaba mérito a la transformación que el signo había tenido en manos de los participantes a través de la socialización de la técnica y del procedimiento.

Esta experiencia mostró en 1983 un camino en el que los artistas, más que productores de la obra podrían serlo de los proyectos, como decía Aguerreberry,²⁴ que al generar la participación permitirían el desarrollo de la experiencia estética popular. Claro que para eso es indispensable pensar desde y con aquellos con los que se quiere estar. Simultáneamente en otros países, con otras realidades y problemas, otros artistas bucearon en las mismas problemáticas de realización. Cuando otros creadores hoy toman como paradigmas realizaciones como Tucumán Arde y el Siluetazo, están señalando de dónde viene el camino y preguntándose hacia dónde se sigue, y es muy bueno que no nos quedemos mirando el dedo índice.



Las dos siluetas de un matrimonio desaparecido, María y José Mangone, pegadas sobre un lateral de la Catedral, Plaza de Mayo, 22 de septiembre de 1983.
DANIEL GARCÍA, ARCHIVO MEMORIA ABIERTA

²⁴ *La Maga*, op. cit.

PRECISIONES¹

Guillermo Kexel

En la primera mitad de 1983, el proyecto Siluetas había terminado de adquirir sus principales características: los objetivos, el método, los materiales, la personalización de cada figura que se hiciera, el carácter participativo de la realización, la importancia de su difusión por los medios de prensa.

Pero tenía un serio defecto: era irrealizable.

En esa versión original había una condición autoimpuesta que nos impedía llevarla a cabo. La producción debía realizarse con la participación de mucha gente. Y ya habíamos descubierto que no teníamos la capacidad de convocatoria necesaria; sin mencionar el dinero para los materiales. Por eso llevamos la propuesta a las Madres.

Eso fue lo que puso la primera Silueteada en la calle.

Al incorporar el proyecto a la Tercera Marcha de la Resistencia, las Madres garantizaron el espacio, la seguridad, la repercusión en los medios y la financiación necesaria, junto con Abuelas y Familiares, para montar el primer taller en Plaza de Mayo. Pero hay algo más. Cuando les llevamos la propuesta,

¹ Por pedido expreso del autor de este artículo y de las fotos que ilustran esta nota, las imágenes van a continuación de su texto sin epígrafes [N. de E.].

pocos días antes de esa marcha, organizaron inmediatamente una reunión a puertas cerradas. Allí, en no más de cuarenta minutos, las Madres dieron los toques finales al proyecto y condicionaron lo que sería su forma definitiva.

- Las siluetas podrían pegarse en “paredes, árboles, monumentos y en todo lugar posible”, como decía nuestra propuesta, pero no en el piso (también lo decía y ellas lo tacharon). Con claridad meridiana interpretaron que la silueta en el suelo era símbolo de muerte y durante muchos años fue muy raro ver una silueta de desaparecido en el pavimento o las baldosas de una plaza. Sería interesante tratar de determinar si hubo posteriormente coincidencia entre la paulatina, y creciente, aparición de siluetas en el piso y la caída de una de las consignas históricas más fuertes que levantaron las Madres: “Aparición con vida”.
- La idea de agregar rasgos que convirtieran a las siluetas en personas también fue eliminada del proyecto. Con el argumento de que cada silueta debía representar a todos los desaparecidos, las Madres suprimieron uno de los últimos rastros visibles del origen artístico del proyecto y terminaron de limpiar el camino para que todos y cualquiera, sin entrenamiento específico, estuviera en condiciones de producir las imágenes.
- Por la misma razón tacharon la propuesta de que las siluetas salieran con nombre y apellido, aunque esta consigna no se respetó ya desde el primer día. Cuando aparecieron las primeras imágenes con identificación, las propias Madres suministraron listados que permitieron llevar un control de nombres

y fechas de desaparición. De todos modos, la mecánica misma de la producción generó un resultado gráfico imprevisto. Los que pintaban las siluetas trabajaban con rodillo o pincel y pintura negra, en cambio, los que ponían nombres lo hacían con marcador. A la larga, sin haberlo planeado, las siluetas resultaron anónimas al verlas desde cierta distancia aunque, de cerca, tienen nombre y apellido.

- Por último, las Madres impusieron que ninguna silueta contuviera consignas partidarias.

Párrafo aparte merece la participación de Abuelas y Familiares. Hasta dos o tres días antes de la Marcha, todas las siluetas y plantillas que se habían realizado eran de hombre o mujer. Fueron las Abuelas las que vinieron al local en el que estábamos trabajando y preguntaron dónde estaban las siluetas de las embarazadas y los niños desaparecidos. Nos tomaron por sorpresa. Ninguno de nosotros había pensado en eso. Su intervención, así como su contribución económica, garantizó aquella presencia fundamental desde el primer día en la calle.

No es difícil establecer la relevancia decisiva que tuvieron estas tres agrupaciones en la concreción de la primera Silueteada, pero no sería justo pasar por alto la importancia de una más: el FPDH.

El Frente por los Derechos Humanos, integrado por gente muy joven que daba apoyo a las Madres, de quienes sólo supe sus apodos, tomó como propio el proyecto de las siluetas y coordinó la realización de las Silueteadas de diciembre del '83 y marzo del '84. Asistí a alguna de sus reuniones para dar asesoría técnica, aunque pronto descubrí que casi no era necesario.

Ya sabían lo que tenían que saber. Ya tenían lo que hacía falta: la decisión, el empuje y la capacidad organizativa.

En alguna de esas reuniones surgió un recurso que sería fundamental en la segunda y tercera Silueteadas: la utilización de papel de diario. Alguien mencionó que en las rotativas no se podían utilizar las bobinas de papel hasta el final y que siempre quedaban muchos metros descartados. Salimos de madrugada con una de las Madres y volvimos con el auto cargado de cientos y cientos de metros de papel blanco listo para usar. Gratis. Y varios kilos de tinta de impresión que, diluida con kerosene, funciona como pintura y puede usarse con rodillo.

Los operarios de las rotativas, que fueron los únicos con los que tratamos, contribuyeron así a la realización de varios miles de siluetas que poblaron los barrios de la ciudad de Buenos Aires.

Después de veinte años, no tengo duda de que estoy olvidando a mucha gente. El que puso su vehículo cuando hizo falta, el que salió a pegar siluetas una noche y fue preso, el que puso los últimos pesos que tenía en el bolsillo para comprar un pincel, el que estropeó la única ropa que tenía para ir al trabajo, llena de pintura o engrudo.

Y toda esta gente no estaba en la estrategia de nadie. ¿Qué los movió? ¿Qué los llevó a poner en juego un pedazo, grande o pequeño, de sus vidas?

Después de tanto tiempo tengo una conclusión tentativa: no fueron las siluetas.

Las siluetas no son importantes. Los desaparecidos sí.

Podríamos pasar otros veinte años hablando de la importancia del símbolo, el signo y la señal mientras los desaparecidos siguen aquí, exigiendo justicia.







ENTREVISTA A FERCHO CZARNY¹
“UN *WOODSTOCK* DE PROTESTA”

–*Contame acerca de tu participación en el Siluetazo.*

–La primera vez que se hicieron siluetas, en la III Marcha de la Resistencia, no participé en nada de la organización previa. No me acuerdo si sabía de antemano que se iban a hacer las siluetas, o si cuando llegué vi que estaba ocurriendo eso. Cuando llegué a la Plaza todavía no pasaba nada, y ya era de noche cuando empezaron a hacerse las siluetas. Vi que había mucho caos y en un punto me metí a organizar, intuitivamente, no conocía a nadie.

–*¿Eras un militante independiente?*

–Sí. Tenía en esa época un *look* muy hippie, y parecía una persona honesta, la barba gigante, el pelo hasta la cintura. Un boludo cualquiera pero que no parecía un servicio... Bueno, veo todo ese caos, y empiezo a organizar: “che, por qué no salimos a pegar de tal forma o de tal otra”, organicé la lista de las personas y sus documentos –en esa época nos manejábamos así por seguridad–, distribuí los grupos que iban a pegar, y en alguna forma siento que participé en la producción allí, en la plaza misma. Pero no tuve nada que ver con la idea.

¹ Realizada por Ana Longoni, en Buenos Aires, 13 de julio de 2005.

—¿No venías del mundo del arte, ni eras estudiante de arte?

—No, era rockero.

—Así como vos, ¿hubo otros amigos tuyos que se sumaron?

—En esa marcha, no. Eso fue en septiembre. Fue un éxito la pegada de las siluetas. Y en algún punto, estaba contento de haber podido ayudar a concretarlo. Porque —ahora lo digo— se veía todo muy caótico, le faltaba el *manager*. La democracia empezaba en diciembre y les propongo a las Madres que hagamos 30.000 siluetas en el Obelisco, durante tres días. La idea es que cuando se fueran los milicos estuvieran todos los desaparecidos en la calle. Ahí yo ya estaba más ligado a las Madres. Me dijeron “adelante” y lo hicimos. La pregunta es cuál es el Siluetazo. ¿Es el que se hizo en Plaza de Mayo la primera vez o el del obelisco? La verdad es que yo no fui ningún ideólogo de las siluetas. Pero si hay que cobrar royalty... Cuando veo que los demás se lo adjudican, digo: “ey, si lo del obelisco fui yo el que le dijo a Hebe...”.

—¿Lo del obelisco no fue en marzo del '84?

—Lo que pasa es que después de la de diciembre, hubo otras producciones de siluetas en el obelisco. Esta que te digo fue en diciembre, la noche anterior a que asumiera Alfonsín.

—¿Kexel, Aguerreberry y Flores tuvieron que ver con ese segundo Siluetazo?

—Creo que sí. Yo sólo recuerdo a Kexel, soy muy desmemoriado, pero él estaba casado con la hermana de una novia mía. En mi acercamiento a los derechos humanos hay algo anecdótico anterior, las horas previas a las elecciones, en octubre creo, con unos amigos hicimos una fiesta por el levantamiento del estado de sitio. En Corrientes y Callao había un

local del Partido de la Liberación, y nos lo prestaron. Yo tenía mis contactos en Paz y Justicia y en las Madres, y me prestaron un megáfono, fuimos por todo el centro convocando a la gente y se armó un quilombo negro en la calle Corrientes. La cana no podía hacer nada porque se había levantado el estado de sitio hasta medianoche, y a esa hora tuvimos que cortarla. Esa fiesta fue lo primero que organicé. Fue muy loca la sensación durante cuatro o cinco horas de tomar la calle. Yo había tenido ya un acercamiento con la gente de los Encuentros en el Parque. Eran unas jornadas creativas en algunos parques, donde había posibilidad de jugar, dibujar, bailar. Lo organizaba gente ligada a Bellas Artes, el gordo Petro, Lito Setton, de la Belgrano creo que eran. Una vez en Parque Lezama, otra en Parque Avellaneda. Había vida, la gente se reunía a cantar, actuar. Otras jornadas parecidas fueron las del Color y la Forma en Recoleta.

Lo del obelisco fue así: con un muchacho estudiante de Arquitectura, el Tumba, —yo estudiaba psicología en esa época, no porque quisiera ser psicólogo sino porque en la facultad había lío y yo quería participar en política—, nos encontramos en un acto. Ahí conecto con el Tumba y calculo que con Guillermo Kexel también, les propongo a las Madres y ellas me dan el OK. Nos juntamos en el local del Ateneo de la Libertad, para organizar todo. Allí hicimos siluetas de cartón para usar de plantilla y que fuera más fácil hacer las siluetas. Bebés, niños, perfiles de embarazadas. Hablo con María del Rosario Cerruti, para que me haga una carta en nombre de Madres para pedir papel en el diario *La Voz*, los restos que se descartan de las bobinas. Tenía una amiga que era fotógrafa en

ese diario, me dijo con quien tenía que hablar para pedirlos. El final de la bobina no se usa para nada, y a veces son como doscientos metros de papel. Nos dieron varios restos de bobina, mucho papel.

—*¿No se usaron esos mismos rollos en septiembre?*

—No, eso fue en diciembre. En septiembre se usaba papel madera, no de diarios. Yo andaba con el coche de mi viejo, y pasó mi prima y le di las llaves para que fuera buscar alguna cosa a tal lugar. Conocimos a una chica que tenía una hermana desaparecida y ofreció su coche para lo que se necesitara. Era un jeep y fuimos a *La Voz* a buscar el papel. Me sentía James Deen arriba de ese auto.

—*Hay varias fotos del taller en el obelisco.*

—Eso de taller es una palabra más artística, yo pienso más en que fue un campamento que duró dos o tres días, haciendo siluetas, antes del 10 de diciembre. Hicimos prensa en algunos lugares, pero mucha cabida no nos dieron. Mucha gente que después apareció como progresista no publicó nada, y otros medios no progres nos dieron manija. Titularon “Están haciendo en el obelisco 30.000 siluetas”. Usábamos la lista de los desaparecidos y a cada silueta se le iba poniendo un nombre. Las siluetas se iban haciendo y pegando por el centro y por los barrios. Incluso vino gente del interior del país y se las llevaba. Uno confiaba en todo el mundo.

—*Además se empezaron a producir siluetas espontáneamente en todos lados.*

—Yo estaba de novio con una chica de Río Negro y su madre era militante, se enteraron y en Roca también hicieron siluetas.

—*¿Quiénes más participaron en la organización del Obelisco?*

—Tengo la sensación de que fue a pulmón mío lo del Obelisco. No es que yo estuviera en todo, pero operé en organizar, en conseguir lo que hacía falta. Creo que era un poco el rey, el gerente de esa producción. Estoy orgulloso de eso, de haber producido ese evento. También al Tumba lo tengo muy grabado: yo tenía el pelo largo rubio y él, largo negro. Éramos llamativos. Después mantuvimos una amistad que duró años. Cuando se hicieron las pegatinas nos querían llevar en cana, y Hebe me arrancó del brazo de un policía, y seguimos pegando. Creo que fue todo un día antes de que asumiera Alfonsín. Esa última noche de la dictadura, las Madres hicieron un acampe. Querían que la democracia empezara con las siluetas de los desaparecidos en la calle. Se pegaron siluetas por todos lados, hay fotos en el Albergue Warnes... Se organizaban grupos de salida de pegatinas, como en Plaza de Mayo. Si necesitábamos un triple, aparecía un vecino del barrio que colaboraba. “¿Quién tiene un coche?” “Yo.” “Bueno, juntate con tres personas y salí a pegar por allá.” Por suerte salió todo bien, porque tranquilamente el coche podía haber sido de un servicio, pero fue todo muy “paz y amor”, muy *hippie* todo. Lo nuestro fue muy voluntarista.

—*¿Como fue tu vínculo con las Madres? ¿Pusieron algún requisito para la realización de las siluetas?*

—Discusión no hubo ninguna. Les caí bien y confiaron en mí. Me dieron las llaves del local de Uruguay.

—*¿No les plantearon que las siluetas no se pegaran en el piso para que no aludieran a muertos?*

—Yo no me enteré, me estoy enterando ahora. Me acuerdo que cuando hicimos las siluetas en el obelisco *Coco* Bedoya me vino a ver —no sé si ya nos conocíamos o no— y me planteó que

era mucho más práctico en vez de pintar las siluetas en papel, hacerlas en serigrafía directamente sobre el pavimento.

—¿Te planteó la alternativa en términos técnicos o políticos?

—Tal vez sí, no lo recuerdo. Yo sé que *Coco* y Emei eran muy políticos y yo era muy *hippie*. De política entiendo poco y nada. Yo me puse al servicio de las Madres. Si las Madres me decían que en lugar de “aparición con vida” dijera “viva la libertad”, ningún problema. Me parecía que lo que importaba era operar para las Madres. Por suerte, no hubo discusiones en que yo haya propuesto algo y ellas hayan dicho que no. Siempre me dijeron que sí, o capaz que cambiábamos la idea inicial. Me acuerdo de una campaña basada en el tema de Charly García “Yo no quiero vivir paranoico”, y propusimos hacer un cartel con ese texto, y ellas propusieron que en vez de paranoico usáramos la palabra perseguido. El concepto era el mismo, y dije “¿por qué no?”. Si resonaba la canción de Charly igual. Así que las Madres me pueden haber dicho algo y yo lo aceptaba porque me parecía bien.

—¿Desde entonces tu vínculo con las Madres se volvió más orgánico?

—Yo fui el que organizó con las Madres un grupo con toda la gente que quería acercarse a ellas que se llamó Frente por los Derechos Humanos, y se hicieron algunas veces convocatorias con siluetas, pero a mí no me parecía bien repetir la idea. Es como cuando escuchás a un grupo tocando lo mismo que hace cuarenta años y decís “estás robando”. También organizamos las Jornadas Barriales por los Derechos Humanos. Usábamos las siluetas como difusión. En Parque Rivadavia, Parque Lezama y otros barrios, armábamos stands de todos los organismos

de derechos humanos (en esa época se llevaba todo el mundo bien), artistas, músicos... Era como ir a la Rural pero de derechos humanos. Yo trabajaba en una fábrica en esa época, y fue Rosa, una compañera de la fábrica, y se volvió loca: “La vi a Soledad Silveyra, charlamos de esto”. La problemática de los desaparecidos cara a cara, no por televisión. Lo que siento hoy es que las Madres me dieron rienda suelta, mucha libertad. Me dieron un poco de sogá y volé, demostré que era honesto y que lo podía hacer, y me dejaron dirigir. Idea que llevaba, idea que se concretaba. Por ahí me creía Gardel por ser la mano derecha de Hebe o de María del Rosario, y no lo era. En esa época discutía mucho con Emei y *Coco* porque tenían posiciones más políticas y yo era más *naif*. Se estaba ocupando la fábrica de la Ford y ellos vinieron a una reunión en el Servicio de Paz y Justicia a plantear que vayamos los del Frente a apoyarlos, y yo les dije que siguiesen ellos y me fui de la reunión. Yo quería hacer un grupo de apoyo a las Madres, y no para otra cosa. Quizá estuve equivocado o ahora actuaría distinto. Yo no me manejaba así, convocaba a la gente a partir de la agenda de amigos, diez, veinte, que a su vez llamaban cada uno a sus amigos, un efecto en cadena. Y lo de ellos me parecía muy manijero. Algo parecido pasó con la acción por Chile, contra Pinochet, años después. Unos amigos y yo habíamos organizado llevar tachos de pintura y tirárselos a la embajada.

—Como se hizo en los escraches años más tarde.

—Sí. Y al final, *Coco* propuso hacer una acción con velas y quedó “Una vela por Chile”. Con un grupo de seis amigas hicimos una enorme difusión por el circuito de la calle Corrientes, con megáfonos. Y es muy loco como se manejan

las versiones, porque quedó como una acción de CAPaTaCo. Emei insistía en que yo también firmara, pero a mí no me interesaba eso, marcar una propiedad privada. Ella decía que pusiera “artistas independientes” y yo no me sentía artista. A mí me importaba la lucha, y no quien la hiciera. Después, cuando otro se lo adueña, me da un poco de bronca. También me causa un poco de gracia que digan que Intransigencia y Movilización había puesto la plata para las siluetas del Obelisco...² Entonces, tendría que habérmela dado a mí, y no me dio nada. No hubo plata, sino papel regalado y tachos de pintura de imprenta usados con los restos que quedan, y por eso había una mezcla de pinturas tremenda.

—¿Te acordás de las pegatinas de fotos de desaparecidas que se hicieron el 8 de marzo del '84?

—Eso lo hizo Guillermo Kexel.

—¿No fueron los de CAPaTaCo?

—En ese momento eran bastante unidos. Se pegaban en una especie de collage en los kioscos de revistas. Tengo la imagen de Kexel sacándole fotos a los murales, incluso tengo un video. Y había un señor, que era padre de un desaparecido, que aportó los costos de las fotocopias.

Años después hicimos lo de las Manos. Esa fue también idea mía, la campaña “dele una mano a los desaparecidos”. Habían mandado unas manos desde Europa, recortadas. Y dije qué linda, y sentí lo mismo que con las siluetas: esto da para más.

² Esta agrupación política, en la que militaba Aguerreberry, colaboró activamente en la producción previa de siluetas en ocasión del primer Siluetazo (septiembre de 1983), de acuerdo al testimonio de G. Kexel [N. de E.].

Y se llegaron a juntar un millón de manos. Con las Madres hicimos un viaje de un mes de verano a toda la costa atlántica y llevamos los derechos humanos a la costa. Fue un furor lo de las Manos. Las colgamos desde Plaza de Mayo a Congreso, con tanza. Nos pasamos una noche midiendo cómo las íbamos a poner. Aportaba ideas así a las Madres, por ejemplo hacer una jornada de tres días con el primer proyecto de radio libre que hubo en Argentina: pusimos megáfonos por toda la calle Corrientes y Avenida de Mayo. También hicimos las máscaras. Las habían traído de Europa, las mandamos a hacer a una fábrica de caretas y las usamos en una marcha que terminaba en Tribunales. Raúl, un muchacho más grande que yo en ese entonces, y yo éramos los dos referentes del Frente, él más orgánico y yo más creativamente. También hay que mencionar a Pedro Lanteri. Incluso cuando hicimos las siluetas, todavía en dictadura, el clima era festivo, no estaba la sensación de riesgo. Quizá por inconsciente o por joven, pero no sentí miedo. Ya venían las elecciones, sentíamos que la dictadura se iba.

Cuando escucho hablar del Siluetazo me pregunto qué fue el Siluetazo, si fue lo que se hizo en la III Marcha de la Resistencia o lo que hicimos después en el Obelisco.

A mí me parece que tuvo más envergadura y masividad lo del Obelisco. A partir de lo que vi en septiembre en la Plaza, si fuera economista lo diría en estos términos: las siluetas eran un buen negocio, una idea muy potente y que se había quedado a mitad de camino o restringida a un grupito. Había que aprovecharla más, no había que dejarla morir. Había trascendido un 1% de lo que daba. Por eso le dije a las Madres que usáramos la idea de las siluetas para hacer algo más masivo. Yo

siempre tenía la idea de hacer un concierto de rock de tres días con muchos grupos, y en un punto el Siluetazo en el obelisco fue eso: hacer un *Woodstock* de protesta.



Multitud de jóvenes produciendo siluetas en el Obelisco, 8 de diciembre de 1983.

BRENNO QUARETTI, ARCHIVO CELS

SILUETAS: LA EXHIBICIÓN “ARTÍSTICA” DEL AÑO¹

Edward Shaw

El arte en la calle es una manifestación de democracia. La creatividad está emergiendo luego de puertas cerradas –y mentes cerradas–, encontrando su camino en medio del aire fresco. Tanto la extravagancia de Marta Minujin del Partenón construido con libros, que representa la consolidación del rasgo alocado de un genio, como las esquinas de las calles convertidas en espacios para muestras artísticas barriales, en las que el entusiasmo es mayor que el talento, todo ello es una saludable y feliz explosión de energías hasta ahora encerradas.

El amplio ganador de la mejor exhibición de arte en Argentina de 1983, una muestra que no se pudo prohibir, fue la invasión callejera de siluetas de quienes continúan desaparecidos. Los artistas anónimos, creadores de las multitudes de figuras, cuyos fragmentos aún cubren los muros de las calles, produjeron un dispositivo gráfico ante la tragedia que puede parangonarlos con el “Guernica” de Picasso. Ambas obras maestras fueron motivadas por la habilidad –y la necesidad– del hombre de tratar de encontrar desahogo en el arte ante

¹ Publicado en inglés en *Buenos Aires Herald*, Buenos Aires, 15 de enero de 1984. Trad. A.L.

acontecimientos externos que muestran el grado de locura que nosotros sufrimos aquí y Picasso realizó movilizado por su España natal.

Los “desaparecidos” –entre 8.000 y 30.000 personas que palpitaban como nosotros aún lo hacemos– han quizá perdido su identidad individual al tornarse bandera política.

Uno de los momentos más movilizantes de mi vida fue cuando participé en la larga marcha de Madres de Plaza de Mayo, el 8 de diciembre, antes del inicio del gobierno del Dr. Alfonsín. Un silencio casi absoluto, una letanía circular de energías contenidas, cada madre portando el retrato ampliado de su descendencia perdida. Fue allí que pude sentir el problema en sus bases individuales y no como una abstracción política que se conoce por los periódicos. A mí me extraña que ciertos sectores ignoren insensiblemente a los desaparecidos de Rusia, Europa Oriental, Cuba, Camboya. ¿Por qué la división de las víctimas de la desaparición en diferentes bandas políticas, con *slogans* partidarios escritos con grandes tipografías sobre las dramáticas causas por las que reclaman?

Todas estas consideraciones cesan cuando nos encontramos ante una silueta negra estampada en áspero papel madera y pegado azarosamente en una pared o sobre un cartel publicitario, siempre pintado directamente en la calle en contornos duros, shockeantes.

Los intelectuales ponderan el arte y tratan de refinarlo, intelectualizarlo, conceptualizarlo, y poco a poco las cualidades evanescentes de las creaciones artísticas se esfuman, y en su lugar aparece una imitación rígida y estructurada. Las limitaciones que vivió el arte en un gobierno de estado de sitio, *de*

facto, por un lado, puede generar productos magistrales en sus realizaciones desde la concepción y los medios, pero no desde la vibrante combinación de corazón e intensidad que nos resulta grandiosa en todos los campos, no sólo en el artístico.

Cuántas imágenes persisten en mi mente. Una silueta con un signo de interrogación marcado en la cabeza. El impactante conjunto de una figura femenina con dos corazones rojos. Otra mujer embarazada de perfil –una simple línea blanca pintada sobre el negro asfalto. Una figura horizontal pegada sobre un cartel publicitario debajo del cual la ciudad militarizada no logra aplacar el alarido de la imagen, que no cubre la palabra que titula el aviso: “Bienvenido”.

En la Avenida 9 de Julio, una secuencia de reproducciones de cuerpos a lo largo de una larga cuadra nos enfrenta, como en el siglo XVIII cuando el ejército atravesó el Valle de la Muerte, al acelerado tráfico sin rostro, concentrado en los asuntos mundanos. Bebés con su corta vida anotada con tinta negra dentro de su torso. Una familia, simbolizada con su silueta en el Banco Municipal. Muchas expresiones diferentes del sangriento golpe, un alarido escalofriante que cada uno de esas representaciones de papel significa.

Este es arte de expresión humana; no los rígidos o simplistas ejemplos del realismo socialista usualmente asociado al arte político de protesta.

Las primeras siluetas aparecieron casi espontáneamente a lo largo de Avenida de Mayo en ocasión de la prolongada marcha del 21 de septiembre de 1983. Esas primeras figuras fueron dibujadas a mano, sin la ayuda de los stencils que sí fueron imprescindibles para crear las 30.000 siluetas anunciadas para

mostrarse el 8 de diciembre.² Las primeras formas, hoy desintegradas, tocaban la más dramática dimensión. Esas imágenes rasgadas de personas trajeron a mi mente los ecos de varias historias de tortura.

Bajo el reciente régimen militar, el Congreso fue clausurado, pero continuó manteniendo 2.300 empleados. Similar situación se produjo en las cortes judiciales. Las muñecas de la justicia estuvieron esposadas. Muchos jueces recibieron sumarios sobre supuestos subversivos, pero los juicios eran tan inusuales como que la inflación alcanzara una cifra de un único dígito. Es asombroso que nos preocupara la batalla diaria por comer y mantuviésemos el rostro de una vida civilizada.

Los detalles de los dramas individuales de esos hombres, mujeres y niños nacidos o no nacidos pueden llegar a ser nunca conocidos. “Hombre muerto no habla”, dice el antiguo refrán. Y no contribuir a la apología puede mitigar nuestro involucramiento pasivo en este mini-holocausto de la arrasada Argentina.

Mientras muchos podamos recordar y perdonar, otro ejército se alista. Un ejército sin generales y con una única batalla por luchar. Su intención es identificar a cada una y todas las personas declaradas desaparecidas, determinar las circunstancias de su desaparición, y aplicar la justicia a los perpetradores de esos crímenes.

En Córdoba, vi siluetas pintadas en rojo en las paredes de los edificios públicos. El efecto era igualmente impactante y

² Este dato es impreciso, puesto que en muchos casos en septiembre de 1983 sí se utilizaron plantillas, como se puede desprender de otros testimonios escritos o fotográficos [N. de E.].

quizá más duro. Aquí, en la Capital, estoy aún sorprendido al ver el perfil de alguien que no está más, como si yo cruzara debajo de un puente, doblara la esquina y al girar me topara con una niña linda y real. Las formas comunican con la misma elocuencia de las pinturas primitivas de las cuevas de Lascaux. Son dibujados para transmitir un mensaje de la manera más directa posible. Hay una sola vía concebible de no entender estos dibujos. Muchos jueces han buscado ser capaces de actuar para aclarar el drama de tanta violencia y dolor. Innumerales abogados se enfrentaron a un sistema rígido, intentando ser oídos. Docenas de organizaciones –de una amplia gama de tendencias– volcaron sus energías hasta el agotamiento. Todos estos esfuerzos cristalizaron en la sostenida batalla de las Madres de Plaza de Mayo, quienes se instalan frente a la Casa Rosada todos los jueves desde hace varios años.

Fueron estas mujeres con sus pañuelos blancos y sus carteles con fotos de sus deudos las que llevaron el lamento a una imagen gráfica que lograron difundir en el mundo entero.

La suma de las simbólicas siluetas sintetiza su mensaje en la línea simple y continua de un grito que siempre producirá un coro de consignas contra los culpables. Las siluetas podrán desaparecer, como desaparecieron aquellos a quienes representan. Para muchos de los que las vimos, la idea de considerarlas como arte puede resultar sorprendente. Arte es vida, llevada a cabo aquí en su más alto grado.

INFORME SALVAJE¹

Juan Carlos Romero

Creo que en nuestro país estamos viviendo un acontecimiento inolvidable: las Madres de Plaza de Mayo en su esfuerzo por mantener y acrecentar el justo reclamo por los 30.000 detenidos desaparecidos están generando hechos políticos ligados al arte, nunca vistos. La participación y la creatividad unidas nos están demostrando que cuando el pueblo es sensibilizado por el llamado de quienes lo necesitan toma conciencia y genera acciones que son auténticas obras de arte. Hace propios los reclamos de las Madres y de un pasivo papel de espectador se transforma en verdadero actor.

¹ *Informe Salvaje*, año I núm. 1, Buenos Aires, 5 de mayo de 1985.



Collage de *Informe Salvaje* (frente y dorso).

LA LUCHA DE LOS ARTISTAS CONTRA EL OLVIDO¹

Juan Carlos Romero

Las treinta mil personas que ahora duermen
despertarán un día, en los bosques y cuando sus ojos
bien abiertos comprendan todo, se dormirán de nuevo...

Terezin, noviembre de 1944

Curiosa analogía histórica, el mismo número, con distinto destino. Los hijos judíos de Terezin, pueblo cercano a Praga, convertido en campo de concentración y antesala del exterminio, despedían a sus padres con estos poemas. A ellos les cosían una estrella de seis puntas con la intención de humillarlos.

Tres décadas después las madres de detenidos-desaparecidos argentinos eligieron pañuelos de tres puntas para reclamar por la aparición con vida de sus hijos.

Coincidencia de números y personajes. Los únicos protagonistas que no se diferenciaban en nada fueron los exterminadores, que en ambos casos eran militares con poder político y mucha impunidad.

¹ Originalmente publicado en el periódico *Madres de Plaza de Mayo*, n° 100, agosto de 1993.

Se dormirán de nuevo...

En más de una oportunidad pensaba si se puede ser artista con treinta mil desaparecidos en mi conciencia, ya que siempre sentí que hacer arte era un verdadero placer y goce mediante el acto creador. Entonces me pregunté cómo me verían en esa actitud los que cargan con el dolor y la humillación de no saber donde están las personas que más aman. De no saber si viven, si están muertos, y si están muertos, ¿por qué los mataron?, y si viven ¿por qué no aparecen?

comprendan todo...

Pero un día tuve en mis manos un libro con poemas y dibujos de niños de Terezin y comencé a ir a la Plaza de Mayo los jueves para acompañar a las Madres en sus rondas y allí percibí el significado del arte creador ya que estaban esos hijos soñando con sus muertos y esas madres deseando ver a sus hijos vivos, estaban buscando la alegría. En los dos extremos me estaban dando una lección de vida frente al sentimiento culpable que habían generado los represores con una fuerte sensación de muerte.

Y cuando sus ojos bien abiertos...

Así pude ver que en estos quince años de lucha contra el olvido y por la justicia, las Madres usaron y siguen creando formas artísticas para sus reclamos y protestas.

Primero fueron los pañuelos blancos en sus cabezas, después la ronda de los jueves en la plaza, acto reiterado, sistemático,

obsesivo, que, como en un teatro callejero, irán cambiando cada vez, sus protagonistas, que serán hombres, mujeres, jóvenes, adultos, ancianos, estudiantes, trabajadores que irán llegando de los mas diversos lugares.

Despertarán un día, en los bosques...

Luego fueron las siluetas de papel que en una jornada de diciembre de 1983, fantasmales, invadieron la plaza y alrededores y como muda presencia sólo se disolvieron al día siguiente por efecto de una lluvia que fue a completar un cuadro que se cerraba en una escena final trágica.

En 1985, como simbólicas guirnaldas se colgaron desde la Plaza de Mayo por Avenida de Mayo hasta la Plaza del Congreso, cientos y miles de manos dibujadas en pequeñas hojas, que en intensas jornadas, activos participantes apoyaron su mano para dibujar su contorno y dejar así su sello, mejor dicho la señal de su presencia comprometida.

En otra oportunidad, en 1987, la plaza fue invadida por una enorme cantidad de pañuelos triangulares, que definitivamente se convirtieron en el símbolo de las Madres y que llegados de todas partes del país y del mundo quedaron como banderas blancas cargadas de un extraño significado.

Siluetas rojas, impresas sobre diarios encolados, con el nombre y la fecha en que desaparecieron cada uno de los recordados, estaban atadas a los árboles de la plaza en una jornada de 1989.

las treinta mil personas que ahora duermen...

La Playa de Mayo, desde aquel año 1977, se ha ido convirtiendo con el tiempo en un enorme escenario, donde, cada vez las madres realizan una acción para evitar que nuestra traidora memoria no olvide a los treinta mil desaparecidos, ni los nombres de los que fueron sus verdugos.

La lucha contra el olvido en acciones creativas hace que consigan realizar el sueño de muchos artistas, obtener una participación activa de los espectadores para convertirlos así en actores comprometidos.

Todo habla de sus deseos de vida, de su lucha por vencer a la muerte.

¿Qué más se puede agregar a esta inolvidable y dolorosa lección de estética y compromiso con la vida?



Afiche participativo "No a la amnistía", diciembre de 1984.
FERNANDO BEDOYA

MADRES DE PLAZA DE MAYO:
UN ESPACIO ALTERNATIVO PARA LOS ARTISTAS
PLÁSTICOS¹

Investigación / coordinación general:
Laura Mango y Jorge Warley

Hasta hace unos meses, quien caminaba por las calles de Buenos Aires podía encontrar en las paredes una presencia inquietante. Una silueta borrosa. ¿Qué provocaba? ¿Angustia, atracción, rechazo, indiferencia? ¿Alguien se acercaba a ver el nombre que tenía inscripto en el pecho? ¿Alguien bajaba la vista ante la silueta de una mujer embarazada?

La silueta hablaba de dos cosas a la vez. Por un lado, denunciaba la ausencia de alguien; por el otro, reclamaba. Había un hueco que era necesario llenar. Bastaba leer el nombre inscripto para que ese vacío evocara un cuerpo, una fecha que hablaba del momento mismo de la desaparición.

¿Cómo interpretaba la gente esas figuras? ¿Como un afiche político más que servía para resumir una o varias consignas precisas? Pero la silueta hablaba desde lo anónimo, desde lo colectivo. En los rasgos imperfectos con que había sido trazada

¹ Dossier aparecido en *La Bizca* año I, n° 1, Buenos Aires, noviembre/diciembre 1985.

podía adivinarse la rapidez de su confección, las rugosidades de las baldosas sobre las cuales había sido desplegado el papel.

Es decir, una forma de creación (un sujeto colectivo), una forma de recepción, como los extremos de una forma nueva, no tradicional, de circulación de un mensaje.

¿Un fenómeno estético? No, político, que se suma a una serie de diferentes realizaciones que han ido configurando un espacio propio, casi como una “marca”.

¿Un fenómeno político? Estético, ya que se conforma desde el saqueo de la más diversa tradición plástica.

Detenerse a observar las producciones de los artistas plásticos que acompañan las diferentes campañas políticas de Madres de Plaza de Mayo requiere un nivel de análisis socio-político que permita ir creando la metodología para su abordaje, es decir, formas nuevas de interpretar ese fenómeno nuevo que ha sido sistemáticamente silenciado.

Tal vez sea necesario restringir el sentido de lo novedoso y ver más bien la constitución de una práctica que tiene sólidos antecedentes; una práctica en la que se desploma el viejo concepto de pocos que producen para muchos, para construir la utopía de que todo sujeto capaz de percibir es también capaz de crear.

Para conversar acerca de todas estas cuestiones nos entrevistamos con los artistas plásticos que, desde ya hace años, colaboran permanentemente con las Madres. Sobre la base de una serie de preguntas, cada uno de los diferentes grupos confeccionó un informe del trabajo realizado acercándonos también innumerable material gráfico, algunos de los breves comentarios que los medios gráficos publicaron aisladamente,

alguna reflexión personal. Dos de sus integrantes sirvieron como coordinadores.

Las últimas páginas de esta nota nos fueron entregadas la tarde del 5 de septiembre, mientras se levantaban las carpas en la Plaza de Congreso como actividad central llamada por las Madres para presionar por la sanción de la ley Napoli² y la libertad de todos los presos políticos.

CRONOLOGÍA MÍNIMA

- Por los cien artistas desaparecidos en Argentina. AIDA (Asociación Internacional en Defensa de los Artistas del mundo). Suiza, abril de 1982.
- Vía Crucis. Artistas Plásticos. Buenos Aires, abril de 1982.
- Siluetas. Tercera marcha de la resistencia. Argentina, diciembre de 1983.
- Murales-fotocopias. En el Día Internacional de la Mujer. “Madres de la Plaza, los artistas las abrazan”. Buenos Aires, marzo de 1984.
- Afiche para terminar entre todos. Cuarta marcha de la resistencia. Buenos Aires, diciembre 1984.
- Manos. “En el año de la juventud, déle una mano a los desaparecidos”. Campaña internacional (86 países). febrero / marzo de 1985.
- Máscaras. En “Los 450 jueves que devolvieron la dignidad”. Buenos Aires, abril de 1985.

² Proyecto de ley que permitió la liberación de 13 de los 17 presos políticos que todavía estaban en prisión en 1985.

- Un cartel al pecho por cada uno de los desaparecidos. Por el juicio y castigo a todos los culpables. Marcha convocada por Familiares en los comienzos del Juicio a la Juntas Militares. Buenos Aires, 1985.
- Títeres y quema de monstruos. Buenos Aires, 2 de Agosto de 1985.

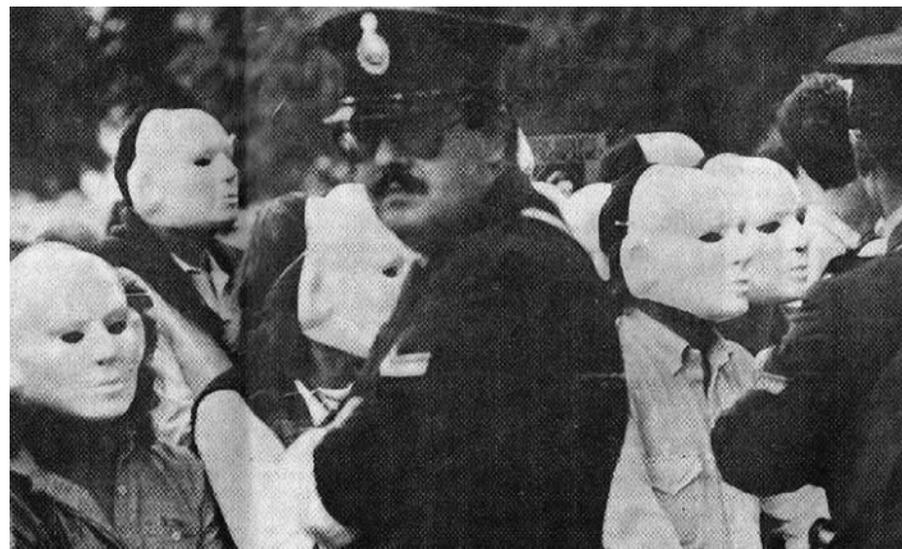
1. Nos Miran³ Guillermo Kexel

Crónica de un proceso de gestación

La idea de las siluetas surgió a mediados de 1983 en un grupo de artistas plásticos de diferentes tendencias políticas. Originalmente, la intención era producir una obra colectiva de grandes dimensiones sobre el tema de los desaparecidos que debía presentarse en el salón de la Fundación Esso, para Objetos y Experiencias.

Estas dos características, la dimensión y la autoría colectiva, la dejaban desde el vamos fuera del reglamento; el jurado y los organizadores se verían en la obligación de rechazarla, produciendo así un acontecimiento político (más aún por ser la fundación de origen yanqui). Pero aún en el caso de que fuera aceptada, sus dimensiones obligarían a exhibirla al aire libre,

³ Esta nota de Guillermo Kexel y la que sigue de Fernando Bedoya aparecieron también publicadas en *Boletín*, Publicación de los artistas del Movimiento al Socialismo, n° 2, s/d (c. 1984).



Marcha de las máscaras en Buenos Aires, abril de 1985.
DOMINGO OCARANZA BOUET



Aspecto de la campaña “Déle una mano a los desaparecidos”, Madres de Plaza de Mayo. Guirnaldas de siluetas de manos en la Avenida de Mayo, durante la movilización del 24 de marzo de 1985

por lo que los espectadores pasarían necesariamente por delante de cada una de las 30.000 siluetas.

Otro de los proyectos consistía en elaborar las figuras en forma seriada y después completar a mano los detalles de las facciones y la ropa, incluso con técnicas de *collage*.

Posteriormente, se centró la atención en la realización de las siluetas y se concluyó que si se hacían de forma dirigida habría que contar con cien jefes de grupo para coordinar a trescientos ayudantes o adherentes que hicieran una figura cada uno.

Desde el comienzo se desechó la impresión mecánica y se valorizó la participación de la mayor cantidad de gente posible con la consiguiente variedad de imágenes que esto produciría. Se discutió largamente si la conducción del proyecto debía llevarse a cabo centralizadamente para ganar eficiencia a costa de perder espontaneidad, o bien permitir que cada uno la llevara a cabo según sus necesidades y posibilidades de expresión.

De cualquier manera, el grupo que originó el proyecto carecía en sí mismo de poder de convocatoria y movilización de la gente, además de los recursos económicos que se requerían.

Se debatió la idea de llevar la propuesta a los partidos políticos y a los organismos defensores de los derechos humanos. La conclusión a la que se arribó fue la siguiente: se llevaría el proyecto a las Madres de Plaza de Mayo. Si ellas lo aprobaban, sería necesario que lanzaran una convocatoria tan amplia como fuera posible. En este punto ya estábamos en el mes de septiembre y ante la proximidad de la Marcha de la Resistencia, se decidió olvidar la intención primera del salón de la Fundación Esso e integrar las siluetas a la marcha de la siguiente manera:

llevar una cantidad de figuras ya hechas a Plaza de Mayo y material para seguir confeccionando siluetas con la participación de los manifestantes. Una vez que se desconcentrara la manifestación, quedarían las siluetas empapelando paredes, árboles y monumentos.

Cinco días antes de la marcha se presentó el proyecto a la comisión directiva de las Madres. Asistió una representación de la J.P. (Intransigencia y Movilización) para asegurar una cantidad mínima de 1.500 figuras que llevarían ya hechas a Plaza de Mayo. Por otro lado, una coordinadora independiente centralizaría la tarea por parte de quienes no militaran en los partidos políticos.

Las Madres aprobaron el proyecto en su totalidad y lo integraron a la convocatoria. Juntamente con las Abuelas de Plaza de Mayo y con algunos aportes de gente independiente, se financió la compra de los materiales. Se utilizó papel madera (kraft) de embalaje en bobinas de 86 cm de ancho y pintura al látex para la realización de las siluetas que se prepararon antes de concurrir a la marcha. Estos mismos materiales se llevaron a la Plaza de Mayo; para agilizar esta etapa previa se calaron en cartón aglomerado de fino espesor siluetas humanas tomadas del natural, mediante el procedimiento de acostar un compañero sobre el material y calar su contorno. Esas “matrices” se emplearon para pintar en rodillo semiseco las siluetas de un hombre, una mujer embarazada, un niño...

El 21 de septiembre, al comenzar la Marcha de la Resistencia, se llevan a la plaza las siluetas ya realizadas por IMP, centros de estudiantes y militantes independientes. Se colocan alrededor de la Pirámide de Mayo las bobinas de papel,

pinturas y rodillos y comienza a funcionar un taller improvisado que prácticamente no deja de trabajar durante las 24 horas en que se desarrolló la marcha.

* * *

Balance

Fernando Bedoya

El arte nunca es más fascinante, creativo, y liberador que cuando actúa en forma solidaria con la capacidad productiva y de conocimiento del pueblo.

Néstor García Canclini

El proceso seguido por este grupo de artistas plásticos da como resultado una obra ligada a lo popular,⁴ unida a la tradición latinoamericana de arte mural de masas realizado en las revoluciones mexicana y cubana, con las Brigadas Ramona Parra e Inti Peredo durante el gobierno de Salvador Allende y en experiencias similares llevadas a cabo en Perú y Brasil.⁵

⁴ “Lo que actualmente puede ayudarnos a identificar el carácter ‘popular’ de una práctica artística es que sea o represente una respuesta solidaria a una necesidad colectiva; es decir que forme y exprese la conciencia compartida de un conflicto y contribuya a superarlo”. Néstor García Canclini, *Arte Popular y Sociedad en América Latina*, México, Grijalbo, 1977.

⁵ En nuestro país se realizó durante la dictadura de Onganía la muestra “Tucumán Arde” en las instalaciones de la CGT (Rosario-Buenos Aires), que denunciaba el desmantelamiento de los ingenios azucareros. Aunque no se trataba de arte mural, se gestó como una toma de posición frente a la explotación y la miseria que sufrían miles de trabajadores.

El desarrollo de esta actividad con “las siluetas” muestra un avance conceptual y político de los artistas latinoamericanos, porque:

1) Unifica la praxis artística con la praxis política de las masas.

2) Comparte los medios de producción artística con el pueblo, y lo arranca de la pasividad a la que está condenado el espectador, convirtiéndolo en un productor colectivo de arte.

3) En las calles conquistadas por la movilización se levantan talleres espontáneos de producción artística.

4) La opinión pública resulta impactada y se concientiza. Miles de personas afectadas, ocasionales transeúntes, jóvenes independientes y activistas políticos participan solidariamente cortando papel, u ofreciendo su cuerpo para dibujar las figuras, mientras otros pintan y pegan sobre paredes y monumentos de la zona de Plaza de Mayo.

En la jornada por el Día de los Derechos Humanos, este hecho artístico-político se volvió a dar, extendiéndose a los barrios periféricos y a otras provincias (Córdoba, Santa Fe, etc.). Era habitual ante las imágenes ver a grupos de personas debatir el problema de los “detenidos-desaparecidos” o a la gente silenciosa completamente consternada por los datos que las figuras encerraban: edad, profesión, sexo, fecha de desaparición.

Los medios de comunicación masiva debieron registrar el hecho, y en el matutino de mayor circulación (*Clarín*) se destacó la siguiente frase del periodista que cubrió la nota: “las siluetas nos miran”. Los críticos especializados en arte y sus organismos mantuvieron un significativo silencio frente a esta experiencia y sus resultados.

Esta pequeña nota tiene la intención de valorizar este trabajo, que se insertó activamente en el contexto político argentino y en la tradición expresiva de América.

2. Rostros para una ausencia

Emei (Gas-Tar), agosto de 1985.

Queremos que nuestros hijos detenidos-desaparecidos
miren al pueblo para que no haya olvido. Para ello
trasladaremos sus fotografías a los muros de Buenos Aires.

De la convocatoria de Abuelas, Madres y
Familiares, marzo de 1984.

Durante el verano de 1983/1984, la lucha por los derechos humanos estaba en un *impasse*. Se tenían expectativas y se estaba a la espera de que el “flamante presidente” cumpliera sus promesas electoralistas. Estas mismas ilusiones de que los reclamos iban a ser escuchados posibilitaron lo que culminaría con el acto del 8 de marzo de 1984 bajo el lema: “Madres de la Plaza, los artistas las abrazan”.

En este contexto, un grupo de artistas visuales (Gas-Tar), cuyas preocupaciones pasaban por ligar el arte a las luchas, reconocieron en las Madres –que posibilitaron la jornada de siluetas– un soporte social y un polo alternativo para la concreción de obras que fueran más allá de las limitaciones de la producción individual y del consumo pasivo.

Llevaban las fotos de sus hijos e hijas en pancartas, prendidas en sus ropas y pañuelos, o simplemente tomadas con



Afiche de la campaña “Déle una mano a los desaparecidos”, que logró reunir un millón de manos en el verano 1984-85.
DOMINGO OCARANZA BOUET



Aspecto del primer Siluetazo. Plaza de Mayo, 21 de septiembre de 1983.
EDUARDO GIL

las manos para que, pudiendo ser reconocidos, se les informe acerca de su paradero y también como prueba de que quien estaba ahí representado tenía una existencia real. Eran ellas mismas un implacable álbum de fotos ambulatorias. Se les propuso, entonces, trasladar las fotos-carnet desde Hipólito Yrigoyen⁶ a los muros de la ciudad, ampliadas y reproducidas en xerografía; se redactó una convocatoria⁷ que fue entregada a la agencia DYN y a Noticias Argentinas, pero no fue publicada por los medios. El 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer, se llenó el camino desde el Congreso⁸ hasta la Plaza de Mayo con murales de mujeres y niñas detenidas-desaparecidas que

⁶ Calle del Barrio Congreso donde está ubicada la sede de la Casa de las Madres de Plaza de Mayo [N. de E.].

⁷ El texto de la convocatoria es el que sigue:

Abuelas de Plaza de Mayo. Familiares de desaparecidos y detenidos por razones políticas. Madres de Plaza de Mayo.

Convocamos a la juventud para participar en la realización de murales que nos mostrarán el rostro de miles de hombres, mujeres y niños detenidos-desaparecidos por obra de la cruel represión desatada por las FF AA argentinas. Queremos que nuestros hijos detenidos-desaparecidos miren al pueblo, para que no haya olvido. Para ello trasladaremos sus fotografías a los muros de Buenos Aires.

Todo el país está comprometido a revertir la historia nacional reclamando justicia como único camino para lograr Democracia y Libertad.

Para hacer esta tarea nos reunimos en Hipólito Yrigoyen 1442 todos los días de 10 a 20 horas.

Los partidos políticos y grupos independientes que se solidaricen con esta acción, pueden recoger el material en la misma dirección o en Montevideo 459 y Riobamba 34.

⁸ Ese día la “Multisectorial de mujeres políticas y feministas”, negándose a dar la palabra a Hebe de Bonafini, en aras de la “unidad” realizaba su acto en el Congreso.

llevaban una consigna impresa en planograf “FF. AA.: respondan por los detenidos desaparecidos” y “No a los tribunales militares”. Esta tarea fue garantizada por el Frente de Derechos Humanos y otros compañeros que se acercaron atraídos por la convocatoria que se difundía desde el acto.

El trabajo se realizó de la siguiente manera:

1) Se eligieron las fotos más grandes y nítidas, aquellas cuyo contraste permitiera su ampliación y reducción en xerox.

2) 50 fotos de hombres, 50 de mujeres y 25 de niños con sus nombres y fechas de desaparición, fueron ampliadas a 30 x 42 cm y se reprodujeron 150 de cada una.

3) Se imprimió la consigna con tipografía embalaje. Otro artista acercó un impreso que aclaraba: “Estas son sólo algunas de las miles de personas detenidas-desaparecidas por las FF AA entre 1976 y 1983”.

4) Para la pegatina del día del acto se usaron 22 kg de harina común.

5) Además de los monumentos y paredes que unen las respectivas plazas, los propietarios de los quioscos de revistas se solidarizaron con la acción y permitieron que cubriéramos sus puestos con las fotocopias.

6) Con posterioridad a la marcha, además de los murales, se realizaron dos biombos-color de fotocopias coloreadas transportables, con los que se salió a juntar las firmas de un petitorio: “Para garantizar la vida y la libertad de cada ciudadano”.

7) Los murales se entregaban a las organizaciones que los solicitaran, con un juego de consignas y una copia del petitorio.

8) Las fotocopias (excepto el papel puesto por Madres) fueron cotizadas por el padre de un desaparecido.

9) Fue general en las pegatinas que el público se uniera y dejara sus datos para participar.

10) Se trabajó en la Capital Federal, el Gran Buenos Aires y en algunas provincias con los desaparecidos del lugar.

11) Terminada la jornada del acto, se iluminaron fotocopias con crayones, pastel y fibras.

Esta campaña coincidió con una muestra de artistas plásticos por los derechos humanos que se estaba realizando en el Teatro San Martín (entrada Sarmiento)⁹ organizada por la Asamblea (APDH), quienes no permitieron que colocáramos bajo los cuadros una fotocopia. Entonces se construyó un biombo y entre los activistas y el público que pasaba se realizó un mural-pintado frente al teatro.

Después de una semana de esta actividad, muchas Madres pidieron que las fotocopias no se pintaran, sacrificándose así el aspecto participativo del trabajo.

Finalmente, el 24 de marzo, en repudio al golpe de 1976, se realizó otra jornada de siluetas trabajadas con plantillas. Su simplicidad se completó con la individuación de las fotos.



Gas-Tar, murales con fotocopias de fotos de mujeres y niñas desaparecidas en Avenida de Mayo, 8 de Marzo de 2007.
DOMINGO OCARANZA BOUET

⁹ Se refiere al Centro Cultural Gral. San Martín [N. de E.].



Afiche participativo “No a la amnistía”, realizado en ocasión de la IV Marcha de la Resistencia, diciembre de 1984.

FERNANDO BEDOYA

3. No a la amnistía. Un afiche para la participación

Fernando Bedoya

Cuarta Marcha de la Resistencia

Por aquellos meses anteriores al cambio de la situación política, Hebe de Bonafini insistía en sus declaraciones en que no había que representar más ausencias ni trasladar más retratos a los muros pues urgía mostrarle al pueblo quiénes eran los responsables del terror, los autores de tantos crímenes genocidas.

Los organismos dejaron a nuestro criterio la imagen que representaría este nuevo concepto. Presentamos la consigna “No a la amnistía” con la que encabezamos los afiches, invirtiendo la “S” con letras grandes, ésas de embalaje. Un segundo texto, violento, afilado y en sentido vertical, contenido entre alambres de púas alertaba: “Genocidas”. A sus costados dos objetos metálicos parecidos a un emblema. Algo heráldico en cuyo interior habitaban una foto irreconocible de Videla con la cara arrancada y una mancha cuya imagen (un represor de perfil) sugería que podía ser alguien de la gendarmería, del ejército, de un grupo de tareas con grado subalterno, en definitiva, aquellos representantes de la “obediencia debida”. La boca abierta a la manera de las víboras era intervenida desde el fondo por un “perro rabioso”.¹⁰ Para mostrar esa igualdad

¹⁰ “La saga de los perros”, *Crónica*, 7 de enero de 1985, reproduce las declaraciones de Hebe de Bonafini en respuesta a las afirmaciones del ministro Antonio Troccoli respecto a que los desaparecidos estarían fuera del país o habrían sido ejecutados sin el debido proceso: “(El ministro Troccoli) debe saber que no es un simple perro el que atacó, sino un ejército de perros asesinos al que el

entre los que dieron las órdenes y los que las cumplieron, se recortaron las figuras, dejando un aura a su alrededor, con una “yilé”¹¹ de filo intacto. El afiche terminaba dejando en su parte inferior 15 cm de papel en blanco.

El 21 de diciembre se trasladó una mesa de impresión serigráfica a la Plaza de Mayo y se circunscribió un espacio para usarlo como taller. Se usó papel kraft de 60 cm de ancho, en bobina. Se imprimieron aproximadamente 3.500 afiches, algunos en degradé, otros en negro. El proceso mismo de la impresión generó tres grupos de trabajo cuyos integrantes cambiaban permanentemente pues estaban integrados por manifestantes. Uno de ellos se dedicó a la impresión mecanizada del afiche; otro, al trabajo sobre el afiche mismo para lo que utilizaron desde hisopos improvisados hasta los propios dedos entintados. Simultáneamente un compañero gritaba las listas de represores. Un relevamiento de la participación consignó los siguientes resultados: manchas, tachaduras, monigotes, svásticas, calaveras, rejas, frases, textos y consignas. Un último grupo trabajó en la pegatina. Durante la marcha circuló una alcancía que autofinanció el trabajo.

La Marcha de la Resistencia se realizaba por cuarta vez consecutiva (primera bajo el régimen constitucional)¹² en un clima

pueblo mantiene con mucho esfuerzo y, por lo tanto, no vamos a permitir que continúen asesinando ni los dogos ni sus dueños”.

¹¹ Gillette, hoja de afeitar [N. de E.].

¹² Marchas de la Resistencia. En la madrugada del 2 de diciembre de 1981, 150 mujeres vivieron horas dramáticas, tensas porque se temía que el gobierno militar lanzara una nueva escalada de violencia represiva. Pero nadie se movió de la plaza y Madres conquistaron así su derecho a ser, en la arena política nacional,

de desesperanza e ilusiones sembradas por el oficialismo (el Consejo Supremo de las FF AA o los tribunales militares, más la cortina de humo de la CONADEP). La debilidad del gobierno permitió que el aparato represivo intacto retomara la iniciativa, como lo demuestran los centenares de atentados ocurridos en 1984.

En otra área sensible de los derechos humanos, 47 días de huelga de hambre y 20.000 manifestantes en las calles de Buenos Aires no lograron torcer la decisión política de mantener como rehenes a los presos políticos. Así llegamos al 20-21 de diciembre, día de la marcha que pretendió ser invalidada por la llamada Marcha de la Democracia que empezaría en el mismo lugar al terminar la de la Resistencia. La confusión generada por la realización de los dos actos el mismo día se reflejó en el único medio que se ocupó del hecho artístico. *Tiempo Argentino* del 22 de diciembre de 1984 atribuye el afiche al contexto de la Marcha de la Resistencia y titula: “Una vez más dañan el frente de la Catedral”. Más abajo, afirma: “concluida la marcha, comenzará hoy un nuevo *lavado de cara* para la catedral que en forma sistemática se convierte en el blanco preferido de los activistas de las organizaciones de los derechos humanos”.

las primeras defensoras ineludibles de la vida. Al año siguiente, la marcha se amplió por la participación de Familiares y Abuelas y se realizó en la Avenida de Mayo. Un mes antes de las elecciones de 1983 se realizó la tercera marcha. Los militares en aparente repliegue, derrotados, habían dejado paso a las fuerzas políticas que intensificaron su campaña electoral. Un masivo antiimperialismo, combinado con la retirada del terror, permitió una situación excepcional. Espectacularmente varias ciudades del país fueron pobladas de siluetas.

4. En el año de la Juventud... Déle una mano a los desaparecidos

No a la Amnistía. Juicio y castigo a todos los culpables

Convocada por Madres, la campaña de las manos culminaría el 21 de marzo con una marcha de repudio al golpe militar. 50.000 personas, entre organismos de derechos humanos, partidos políticos, sindicatos y centros de estudiantes. 90.000 manos como una sola unían el Congreso con la casa de gobierno transformándose en una gigantesca caverna llena de vida. Y casi 1.000.000 más de manos recogidas a lo largo y a lo ancho de nuestro territorio y de 86 países. Algunas de estas naciones tomaron la iniciativa a partir de publicaciones argentinas. En otras, como en el caso de Australia, la actividad se inició a través del contacto de gente que, habiéndose sumado a la campaña en la calle, envió luego la hoja a sus parientes. Otros, como en Zaire, adonde no se sabe cómo llegó (lo que demuestra la repercusión mundial de las Madres), avalaban la certeza del mensaje político y reafirmaban que el único camino para enjuiciar y castigar a la bestia y alejar a los fantasmas del golpe era la movilización.

La campaña de las manos se instrumentó como continuación de la labor de difusión que tuvo uno de sus picos más relevantes en la pegatina de miles de siluetas de los detenidos-desaparecidos sobre los muros de la ciudad. Este fue un hecho que quedó en la memoria de las luchas de la resistencia por el inusitado grado de participación que generó.

La actividad consistió en dibujar sobre papel el contorno de las manos de quienes quisieran participar en este acto de



Afiche participativo "No a la amnistía", diciembre de 1984.
FERNANDO BEDOYA



Afiche participativo "No a la amnistía", diciembre de 1984.
FERNANDO BEDOYA

verdadera creación colectiva. Las manos de papel se unieron posteriormente con un cordel, formando una línea simbólica que enlazó la Plaza del Congreso con la Plaza de Mayo. Dar la mano a los desaparecidos significó rescatar sus figuras como militantes populares. Cada una de las manos es un habitante que participó, una persona que ejerció su derecho, que decidió, que hizo la democracia. Son la expresión de una necesidad y de un deseo: "Justicia". Porque sin Justicia no hay garantías. Porque la Justicia no es divisible, la hay o no la hay. Lo sintieron y lo expresaron así. Algunos todavía con miedo; otros, con afecto; otros, dudando (¿para qué si nadie nos hace caso?); otros, simplemente por solidaridad; muchos, con plena conciencia. Este hermoso símbolo de las manos expresó el deseo de participar, la necesidad de hacerlo. Fue el aprendizaje que no hicimos antes porque nos engañaron muchas veces. Hoy, con dolor enorme, estamos aprendiendo a reconstruir un pueblo. Esta campaña no fue electoral. No ofreció nada, ni vendió, ni compró. Expresó, sí, el deseo profundo de lograr de una vez por todas el país que merecemos y que inevitablemente debemos hacer entre todos.

Los transeúntes se habían habituado a ver las mesas instaladas en el obelisco, en la peatonal de Mar del Plata, Córdoba, Rosario, Mendoza y Tucumán. En cada jornada, se repitieron los hechos conmovedores. Desde los padres que explicaban a sus pequeños hijos el porqué de la campaña y los instaban a poner sus manos, en un gesto que promete generaciones comprometidas con la lucha por la vida, hasta hombres y mujeres que colocaban consignas y nombres de desaparecidos en los papeles confeccionados por otras manos solidarias. Porque la gente no

sólo dio su mano, sino muchas veces también un texto: poemas que en este momento un equipo está recopilando con la idea de publicarlos. “¿Dónde están? ¿Dónde están?”, clamaba un mensaje y otro: “Que nunca más vuelva el horror”. La mano del niño Sebastián Gallego de 11 años reclamaba: “Lucha y esperanza para que aparezcan los chicos desaparecidos”. Otra, de Valeria Barbieri, de 10 años: “Castigo a los culpables que torturaron y secuestraron chicos como yo”. En otra, llegada de Trenque Lauquen, se podía leer: “No te conozco. Sé que estás en algún lugar. Pero ahí donde estés quiero que sepas que seguiremos peleando por vos”. Hubo una mano famosa, la de Sandro Pertini (presidente de Italia) que la ofreció con este texto: “Esta es mi mano izquierda, la mano del corazón, colmado de angustia por la suerte cruel de los desaparecidos”. Hubo también un mensaje llegado de la Cárcel de Córdoba (Unidad N° 1): “Nosotros fuimos fieles testigos de cómo, desde 1976 hasta 1981, años de muerte en esta cárcel, se masacró a nuestro pueblo”. Lo firmaba Jorge Quiroga, número de prontuario 048947. En la pequeña mano de un pibe de 9 años pudo descubrirse otro mensaje, quizá el más terrible: “Nunca quiero desaparecer”.

Más de 200 jóvenes, los espléndidos jóvenes del Frente por los Derechos Humanos, lo hicieron posible. Ellos pegaron estas manos una por una, las unieron en cadenas y tendieron estos puentes solidarios sobre las calles de la ciudad. No importaron las noches sin dormir, las dificultades, el agotamiento. Nada importó fuera de esa hermosa locura de las manos invadiendo el mundo y despertando conciencias.

Un millón de manos diciendo “No a la impunidad de los genocidas” es un *referéndum*. No olvidemos tampoco

que todavía hay presos políticos en nuestras cárceles, y que se siguen agregando más pues la “Doctrina de la Seguridad Nacional”, que no ha sido erradicada, exige rehenes, y estos presos políticos (los que quedan de la dictadura y estos nuevos por igual) son rehenes que tratarán de utilizar para hacer un canje. *Y no vamos a dejar de servir para ello.*¹³

5. Máscaras

Oswaldo Bayer

Los 450 jueves que nos devolvieron la dignidad

“Cuatrocientos cincuenta jueves de lluvias y fríos, de despiadados soles, de palos y prisiones, de sorpresas e hipocresías, de las cobardes alusiones de los ‘muy hombres’. (...)”

Recorrieron cuatrocientos cincuenta jueves. Y el último jueves del octavo año eran miles en la Plaza de Mayo y trajeron a sus hijos que no están. Las máscaras que crearon nuestros artistas plásticos encarnaban un símbolo. Un rayo que penetró resallante en la conciencia de un país agredido y degradado hasta el hartazgo. La voz de Hebe lo dijo con estas palabras: ‘Cada uno de estos jóvenes que están con nosotros aquí, representan

¹³ En base a fragmentos extraídos de las siguientes publicaciones: *Madres de Plaza de Mayo*, n° 3, p. 13, “Dele una mano a los desaparecidos” y “Editorial: Madres + Manos = Juicio y Castigo”; n° 4, “Editorial: las manos son por Usted”; n° 5, p. 10: “El triunfo de la memoria”, p. 12: “Los que hicieron posible la marcha”. *Boletín*, publicación de los artistas del Movimiento al Socialismo, n° 6, p. 20: “Un millón de manos. Reportaje a Pedro Lanteri”, *La Voz*, 24 de enero de 1985.

a los miles y miles de hijos que nos fueron quitados. No son sus rostros pero llevan el mismo corazón ardiente que aquellos queridos seres que hoy no tenemos pero que están presentes en cada uno de los jóvenes que son solidarios con nuestro dolor. Nos llevaron a los nuestros y nos nacieron miles de hijos. Y con ellos, el compromiso de por vida de que seguiremos aquí, en esta plaza, firmes, cada vez más firmes, cada vez más fuertes, como las rocas”¹⁴.

6. Títeres y saurios

Informe del Frente de Trabajadores del Teatro de Títeres

Castigo a los culpables

El muñeco, como elemento histórico de la expresión producida por los pueblos, adquiere en el hecho social y colectivo su raíz y su contenido, y en ello su posibilidad de activar en la realidad, en el hecho político que motoriza su producción.

Los titiriteros movilizados por la consigna “no a la amnistía” generan el Frente, iniciando su actividad con la construcción de un milico de espuma de nylon encarcelado entre rejas de tacuara, de tres metros de alto. Esta idea surge de la discusión acerca de cómo representar con el títere la consigna de la marcha.

El Frente, compuesto por compañeros del FPDH y del MAS, llega al acuerdo de activar en la marcha de la siguiente



Afiche de la campaña “Déle una mano a los desaparecidos”, verano 1984-85.
DOMINGO OCARANZA BOUET

¹⁴ Fragmento de: Osvaldo Bayer, “Los 450 jueves que nos devolvieron la dignidad”, en: *Madres de Plaza de Mayo*, n° 6, Buenos Aires, mayo de 1985.



Títeres gigantes en la Plaza de Mayo.
DOMINGO OCARANZA BOUET

manera: primero, iniciarla acompañando la columna de las Madres; luego, salir de ella y detener el muñeco en la vereda de forma tal que las distintas columnas, a su paso, pudieran participar del trabajo, completando el hecho teatral al responder espontáneamente ante el títere pues esta presencia provocaría que se cambiaran las consignas coreadas por aquellas alusivas al juicio y castigo de los represores. La marcha se finalizaría dentro de la columna del MAS.

No a la impunidad

En la última marcha del 2 de agosto, los titiriteros independientes y los del MAS construyeron dos muñecos: un Alfonsín-FMI, de telgopor, entretela y tacuara, y un servicio que llevaba en sus manos una bolsa de NN, con los que se actuó toda la marcha desde la columna del MAS

El Frente construyó los muñecos sobre la base del análisis de los hechos de la realidad que movilizaron esa marcha y su relación con otros reclamos de la clase trabajadora y de sectores populares. Unió la imagen de Alfonsín y del FMI en un mismo capitalista con un austral¹⁵ en el sombrero y un guardaespaldas servicio custodiándolos. El trabajo teatral, que aparentemente se reducía a la actuación del títere de seis metros (saludos radicales, saludos al servicio, etc.), se completó con la participación mímica de la gente que observaba desde

¹⁵ Moneda argentina por un breve período, que dio nombre al plan económico del ministro Sourrouille [N. de E.]

las veredas y los edificios, y que expresaron, involuntariamente, asombro, alegría, agresión contra la caricaturesca unión de Alfonsín con el FMI.

(...)

Consideraciones finales

Fernando Bedoya / Emei

“El olvido es una forma de muerte siempre presente en la vida. El olvido es también el gran problema de la política. El totalitarismo priva a los hombres de memoria y por lo tanto los convierte en un país de niños. Creo que en nuestro país estamos viviendo un acontecimiento inolvidable; las Madres de Plaza de Mayo en su esfuerzo por mantener y acrecentar el justo reclamo por los 30.000 detenidos-desaparecidos están generando hechos políticos ligados al arte nunca vistos.

La participación y la creatividad unidas nos están demostrando que, cuando el pueblo es sensibilizado por el llamado de quienes lo necesitan, toma conciencia y genera acciones que son verdaderas obras de arte. Hace propios los reclamos de las Madres y de un pasivo papel de espectador se transforma en un verdadero actor”.

El párrafo citado pertenece al “Informe salvaje” presentado por Juan Carlos Romero en una mesa de Arte y Política del evento “Menos de 30” (Buenos Aires, 5 de mayo de 1985).

Rescatamos también el artículo de M. López, “Plástica y derechos humanos. El arte y la sociedad”, publicado en el diario *La Voz* el 2 de enero de 1985:

“Cabalgando sobre un tiempo de crisis, algunas obras de arte van encontrando un camino que durante mucho tiempo no pasó más allá de la mesa de café. Su función, su significado, el alcance de la estética como una labor intimista y honda del ser, esa expresión individual y solitaria (muchas veces ajena al quehacer cotidiano del hombre común) está siendo revalorizado no para despojarla de su contenido estético, sino para sumarlo a la lucha de una sociedad que busca respuestas a profundos interrogantes.

En el plano de las artes plásticas es donde posiblemente esa conjugación se visualice con mayor claridad. Desde las figuras que poblaron la ciudad de Buenos Aires en las largas marchas por los derechos humanos, que perfilaron una de las formas dinámicas de esclarecimiento y también de lucha (idea surgida en el seno de un grupo de artistas plásticos de distinta militancia política pero un mismo compromiso social) hasta la del grupo Gas-Tar, quienes perfilaron en planografía caras de genocidas, para que posteriormente cada uno de los ciudadanos participantes en la última marcha de la resistencia pudiera poner el nombre y el apellido de quienes mutilaron siete años de historia argentina, la función social del artista plástico se está arraigando en el seno del pueblo y en el vértice mismo de su lucha.

Por supuesto que esta función del artista es ajena a la de aquellos mandarines del arte que se regodean en mercados de turbios valores. Este quehacer fuera del ámbito clásico está entroncado con los grabados de Guadalupe Posadas en el México de la insurrección campesina, con los grabados de Goya y los afiches de la Revolución Española, pero fundamentalmente

con una nueva forma expresiva que necesita la participación efectiva para ejecutar la obra de arte.

El grupo Gas-Tar también participó activamente en la marcha del 9 de marzo de 1984. Su objetivo era que la ciudad de Buenos Aires apareciera con la cara de todos los desaparecidos. Para lograrlo se imprimieron miles de afiches que se distribuyeron en la marcha. De esa manera la ciudad amaneció tomada por quienes todavía, después de un año de democracia, reclamaban la justicia que no les otorgaron.

Desde la vieja 'Menesunda', *happening* de la burguesía, que se arrogaba la vida y la muerte del arte a gusto y placer de mercaderes y críticos, con el fondo del Di Tella que desapareció al igual que sus catastróficos vaticinios, hasta los actuales mercaderes, los mismos que se enriquecieron con la dictadura y ahora propugnan nuevas estéticas, y que con la democracia creen haber descubierto incluso que existe una América Latina. El arte de elite se aleja cada vez más del que, entre errores, triunfos y polémicas, intenta un acercamiento vital con quien es al fin y al cabo su único destinatario: el pueblo”.

Estos dos artículos, escritos al calor de la lucha, aclaran por un lado el sentido de los hechos que analizan y, por otro, la tendencia de artistas y activistas a buscar nuevas formas expresivas y de lucha que les permitan trascender cierta creatividad tolerada y controlada por los canales oficiales de distribución, superando así su dependencia, descontextualización y no-información.

“Existe –señala Gustavo Buntinx, crítico argentino residente en Perú, en un editorial de la revista *U-tópicos entornoalovisual*– por cierto, una práctica ideológica de la cultura en la que

los artistas (a quienes en estos casos preferimos llamar operadores culturales) intentan evadir la producción única de objetos y mensajes destinados al consumo pasivo de los receptores. En esa actitud dirigida a la elaboración de situaciones antes que de obras, en ese tránsito de la cultura como espectáculo a la cultura como acción, el arte nominalmente dejaría de ser un sucedáneo infame para convertirse en práctica crítica y vital de lo cotidiano. Este es el horizonte de las propuestas no objetuales que procuran trasladar la rebeldía del estilo al propio material del discurso artístico. Sin embargo, el arte también se apoya en la compleja trama de relaciones sociales y económicas que en última instancia hace posible el universo segregado de la representación. Hoy es ya evidente que, para ser efectiva la negación del soporte físico, debe integrarse a la subversión de aquel amplio soporte que le da origen. Es en esta tarea, en este desbordar los límites entre vida material y cultura, que se nos revela una labor creativa y un camino de retorno al marxismo crítico”.

Además del claro contenido social e ideológico de las diversas manifestaciones plásticas que analizamos, éstas han conformado también un lenguaje que se ha ido puliendo y simplificando. Trazos firmes y seguros de quien tiene contacto con los materiales plásticos combinados con esas líneas tímidas, dudosas, repasadas varias veces como las de un primitivo, son los que hemos encontrado, y que demuestran la diferente actitud psicológica de cada participante. El lenguaje de las siluetas y las manos está lleno de relaciones cotidianas (“¿me das una mano?”), elementos de la señalización urbana (semáforos para el paso peatonal), los típicos dibujos a tiza sobre el piso cuando se investiga una muerte, e incluso referencias históricas (es evidente el parecido

de estos trabajos con las pinturas rupestres). Creemos que es la propia realidad, en el más amplio sentido, la que brinda ciertas representaciones inmediatas para las ausencias. Así resultan notables las manifestaciones realizadas en Francia, Holanda, Suiza, por AIDA (Asociación para la Defensa de Artistas de todo el mundo, fundada por Ariane Mouchkine y Claude Lelouch en octubre de 1979) quienes en acción de solidaridad con los 100 artistas argentinos desaparecidos se montaron representaciones plásticas y auditivas donde encontramos, entre otros signos, las máscaras y las siluetas que posteriormente acompañaron a las Madres en los “450 jueves que nos devolvieron la dignidad”. Setecientas personas desfilaron en Ginebra entre el 25 y el 28 de marzo de 1982 portando pinturas, pancartas y máscaras; la jornada terminaba en una capilla donde estaban ubicados cien teléfonos con el nombre de cada artista desaparecido y que en ningún momento dejaban de sonar.

Simultáneamente, en Argentina, por iniciativa del hijo de un miembro de las Madres, un maestro de pintura, se generó como actividad la implementación de un “Vía Crucis del detenido-desaparecido”, en la Semana del Desaparecido; esta actividad se frustró porque el día en que pensaba llevarse a cabo coincidió con el de la toma de las Malvinas, y las Madres no quisieron arriesgarse a sufrir las provocaciones de los grupos nacionalistas que merodeaban por la Plaza de Mayo. Este proyecto terminó, finalmente, como una exposición en la antigua casa de las Madres.

A partir de aquel evento, las actividades plásticas desarrolladas fueron cada vez más y de mayor envergadura. Además de las detalladas en la página anterior, valdría la pena agregar las “Jor-

nadas Mensuales” que, sobre la base de actividades multidisciplinarias, se llevaron adelante en los parques Lezama, Rivadavia y Avellaneda, las que se hicieron alrededor de la proyección de “Todo es ausencia”, la película de Rodolfo Jun y Osvaldo Bayer, las sentadas en el Obelisco, Callao y Corrientes, etc., al grito de “Presos en la calle, ¡ya!”, convocadas por el Frente por los Derechos Humanos. Es interesante señalar que el FPDH se gestó en combinación de tareas artísticas y políticas.

Si tuviéramos que sintetizar en unos pocos puntos las características de todos estos fenómenos plásticos, destacaríamos los siguientes:

- Los trabajos son financiados por los organismos de derechos humanos.
- Son generados por artistas, que se ubican como tales en la estructura social.
- El lenguaje es casi primitivo, elemental, pero directamente ligado a reivindicaciones muy concretas de la vida cotidiana.
- Son realizados en talleres espontáneos. Hay una “apropiación” de lugares como la Plaza de Mayo, la del Congreso, veredas, monumentos, etc.
- Se trabaja con lo que venga: hisopos, pinceles, rodillos, marcadores; si no hay nada de esto, con el dedo.
- Los grupos de producción son rotativos y, aunque sea transitoriamente, los medios de producción artística son socializados.
- El objeto plástico es hecho por todos.
- Al estar realizado sobre un soporte físico, que por lo general es papel, que después será pegado en paredes, monumentos,

etc., el objeto plástico pertenece a todos. El valor emergente de los trabajos es el de la solidaridad y el de la concientización.

Hay que destacar también el impacto visual que produce la monumentalidad de estas creaciones (90.000 manos pegadas, 30.000 siluetas, 15.000 fotocopias-fotografías) y el efecto que produce la repetición constante y obsesiva de ciertas formas, las consignas-reclamos son el ejemplo más claro (mientras terminábamos esta nota nuevamente volvía a aparecer la consigna “Libertad a los presos políticos”, en el campamento “Justicia y libertad” levantado por 48 horas en la Plaza del Congreso, para reclamar por la sanción de la Ley Nápoli que dejaría en libertad a 13 de los 17 presos políticos que quedan en las cárceles de nuestro país. Esta actividad terminará el viernes 6 de septiembre a las 18 horas, en una marcha convocada por todos los organismos de derechos humanos. Durante el campamento se están pegando papeles sobre las baldosas de la plazoleta dando forma a una especie de laberinto; en estos papeles se pinta un palote por cada minuto de campamento y cada cinco palotes se tacha, como una alusión y expresión solidaria con el modo tradicional de marcar el tiempo en la cárcel).

No podemos terminar estas observaciones sin hacer alusión a la necesidad de unir a todos los artistas dispersos alrededor de este circuito alternativo que señala la reconstrucción del arte con la vida por medio de la lucha.



Hebe de Bonafini, junto a Fernando *Coco* Bedoya, serigrafiando en la Plaza de Mayo.

DOMINGO OCARANZA BOUET

ESTE AÑO SE CUMPLE UNA DÉCADA DE
“EL SILUETAZO”

Hernán Ameijeiras¹

“A ‘El Siluetazo’ lo han transformado en un hecho significativo y simbólico, en una imagen comunicante y con contenido que hace posibles las fantasías de un sector social; y, como tal, cuando a algo lo llamo así, lo llamo arte”, dice el artista plástico Julio Flores, que junto a sus colegas Guillermo Kexel y Rodolfo Aguerreberry impulsaron la realización de siluetas humanas durante la Tercera Marcha de la Resistencia que las Madres de Plaza de Mayo y otras organizaciones llevaron adelante el 21 de septiembre de 1983. Para el investigador de arte Igor Cerisola,² la toma política de la Plaza de Mayo sólo ocurrió cuando se produjo la toma estética. En este informe, Flores, Aguerreberry y Kexel recuerdan lo que sucedió entonces y Cerisola analiza lo que pasó en aquella marcha que ha entrado a la historia de la política pero no en la del arte.

Luego de la III Marcha de la Resistencia, las siluetas de seres humanos empezaron a ser utilizadas en diversas movilizaciones, con un contenido simbólico muy claro que Flores,

¹ Aparecido en *La Maga*, nº 63, Buenos Aires, 31 de marzo de 1993, pp. 10-11.

² Seudónimo de Roberto Amigo [N. de E.].

Aguerreberry y Kexel ya le habían dado cuando pensaron, en 1982, en la obra que presentarían en el salón *Objetos y Experiencias de la Fundación Esso*. “Queríamos enviar un trabajo que se llevara a las patadas con el espíritu aparentemente tan liberal del salón, en el que estaba prácticamente todo permitido”, recuerdan los artistas.

“Lo que por entonces había de fondo era una sensación muy terrible respecto de lo que la desaparición significa”, dice Kexel (40 años). Un afiche del plástico polaco Jerzy Skapski, en el que se reproducían 2.370 figuras humanas –la cantidad de personas que morían diariamente en los campos de concentración de Auschwitz–, ofició de disparador de la idea de las siluetas. Pero todos los proyectos debieron ser archivados.

Cuando las Madres de Plaza de Mayo decidieron llevar adelante, el 21 de septiembre del '83, la III Marcha de la Resistencia –la primera fue en diciembre del '81, esta vez en la Avenida de Mayo, porque la policía les impidió entrar en la plaza–, los tres artistas vieron la posibilidad de dar cuerpo al proyecto que había quedado trunco: “Nos habíamos quedado con las ideas para el Salón sin lugar donde volcarlas, y eso realmente quemaba”, recuerdan los plásticos.

Sin embargo, Flores, Kexel y Aguerreberry habían intentado, poco antes de que se hiciera la marcha, interesar a los partidos políticos y a diversas organizaciones. “Yo fui al Partido Comunista y me dijeron que tenían que esperar para reunirse y tratar el tema, y estábamos a cuatro días de la marcha. Fui también a la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos –evoca Kexel– y no me dieron ni cinco de bola. Salvo Intransigencia y Movilización –una agrupación de la Juventud Peronista–,

los organismos de derechos humanos o algunos centros de estudiantes, el resto de las organizaciones carecía de los reflejos necesarios para lanzarse a una aventura como aquella”. Con todo, dice Flores, mucha de la gente que participó de la experiencia lo hizo inorgánicamente, pasando por encima de las organizaciones a las que pertenecían.

Los tres artistas llevaron una propuesta escrita a las Madres de Plaza de Mayo, en la que detallaban su intención de “realizar 30.000 imágenes de figuras humanas a tamaño natural elaboradas por todas las entidades y militantes de distintos sectores que coincidan en reclamar por los derechos humanos”. Los objetivos, según consta en la propuesta, eran los de “reclamar por la aparición con vida de los desaparecidos (...); darle a la movilización otra posibilidad de expresión y perdurabilidad temporal; crear un hecho gráfico que golpee al Gobierno a través de su magnitud física y desarrollo formal y, por lo inusual, renueve la atención de los medios de difusión y provoque una actividad aglutinante, que movilice muchos días antes de salir a la calle”.

Las Madres aceptaron el proyecto y, junto con las Abuelas de Plaza de Mayo, aportaron el dinero para comprar los materiales. El 20 de septiembre se comenzaron a producir siluetas en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, en un local de Intransigencia y Movilización y en la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón; la idea era llegar a la Plaza de Mayo con siluetas listas para ser pegadas y allí también seguir elaborándolas.

El 21 comenzó la III Marcha de la Resistencia, que esta vez incluyó un taller improvisado junto a la Pirámide de Mayo.

Aguerreberrry (51 años) recuerda que “la pobreza de los materiales que teníamos era total: a la plaza llegaron cuatro pinceles, seis bobinas de papel, dos tachos de látex y no sé qué más”. Los artistas señalan que “se empezó a generar una dinámica, la gente veía lo que estaba pasando y volvía a su casa a buscar algún pincel, o alguien ponía plata de su bolsillo para ir a comprar materiales. A la media hora de estar en la plaza nos podríamos haber ido porque no hacíamos falta para nada”.

“Era una especie de taller fábrica, no un taller artístico. Era un trabajo mecánico: unos cortaban papel de las bobinas, otros se acostaban para marcar su silueta” sostienen los plásticos, y Aguerreberrry agrega: “como un sistema capitalista de producción en serie”.

Mientras se iban produciendo siluetas, diversos grupos –cada uno acompañado con dos Madres a manera de custodios– salían a pegarlas en las paredes de los alrededores de la plaza y por la Avenida de Mayo, casi hasta la Plaza de los Dos Congresos.

Igor Cerisola, un investigador de arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires que estudió el tema en profundidad, apunta que en aquella experiencia “hubo una verdadera socialización de los medios de producción: se distribuyeron materiales, se montaron talleres en la plaza, se permitió que los manifestantes elaboraran sus propios materiales artísticos y estéticos de denuncia y, si a esto se le suma la apropiación de un espacio de poder como la Plaza de Mayo a través de un contenido de concientización muy claro sobre una situación de conflicto como es la de los detenidos desaparecidos, vemos que el proceso alcanza una radicalidad

inconmensurable en relación con otras prácticas artísticas en América Latina”.

Para Cerisola, la toma de la Plaza de Mayo fue estética y política, “porque ambas se produjeron simultáneamente. Muy pocos de los manifestantes tenían una clara conciencia artística de lo que estaban realizando; creo que en toda esta práctica la cuestión política es fundante, pero lo que no se ve es que la cuestión estética también es fundante”.

“La toma estética, cuya parte principal es la pegatina de las siluetas, es fundamental para la definitiva apropiación de la Plaza –opina Cerisola. La toma política no se podría haber dado sin la toma estética, sobre todo porque la manera en que ésta se produce implica una recuperación de los lazos solidarios perdidos durante la dictadura. Hay una recuperación de la solidaridad histórica”.

Durante aquel 21 de septiembre –día de la primavera y del estudiante– la plaza fue ocupada por los manifestantes. Los diarios de entonces no se pusieron de acuerdo sobre la cantidad de personas que participaron: desde las 3.000 que contó *La Razón* hasta las 15.000 que vieron *Crónica* y *La Voz*. En la madrugada del 22 la actividad disminuyó, y cerca de las seis de la mañana salieron los últimos grupos encargados de pegar las siluetas. “Los hechos ya estaban en los medios de comunicación y, además, un comisario advirtió que, si salía alguien más a pegar siluetas, se lo iban a llevar preso –dicen Kexel, Flores y Aguerreberrry. Como teníamos el triunfo en la mano, era ridículo arriesgar gente”.

“Como artistas y docentes –dice Kexel– estuvimos funcionando, en lo de las siluetas, como transmisores de un mecanismo

de expresión. Si se quiere tomar aquello como un acontecimiento artístico, artistas fueron todos los que hicieron las siluetas y las pegaron e, incluso, los que las convirtieron en otra cosa, como sucedió con el loco de los corazones: era un tipo que apareció en la plaza con un cartón recortado en forma de corazón y pintura roja; sin preguntarle nada a nadie, el tipo fue pasando por todos lados poniendo corazones a todas las siluetas; ése, para mí, es un artista hecho y derecho. Lo que ocurrió entonces fue la provocación de un sistema expresivo, que la gente agarró y convirtió en la silueteada”.

“El hecho de haber tenido que conectarnos con el espacio no artístico para realizar la experiencia –dice Aguerreberry– nos llevó a ir enhebrando ese sistema expresivo, que a mí me crea el interrogante sobre si no es otro de los campos que tienen que abordar los artistas: crear sistemas para que los demás se expresen. Nosotros encontramos uno, no sé si da para encontrar más”.

“Hubo una socialización de todo: de las ideas, de la técnica –opina Flores (42 años). El trabajo hubiera sido imposible sin la participación de los demás, y este es un concepto clave. Varias veces nos propusieron que expusiéramos las siluetas, pero por sí solas no funcionan, quedan cosificadas; tan cosificadas como cuando un ánfora quechua, que era usada para lo cotidiano, es separada de su contexto y puesta en un museo dentro de un exhibidor cerrado”.

Aguerreberry prefiere tomar el Siluetazo como un hecho político. “Me parece arriesgado decir que se construyó una estética, no sé si el término estético corresponde en este caso y yo lo veo riesgoso desde el punto de vista de que abriría la

puerta para que esto entre en la discusión de la historia del arte. Y yo no sé si está en la historia del arte, pero sí creo que está en la historia de la política”. A Kexel, en cambio, le agrada la figura de la toma estética: “Resulta muy ilustrativa respecto de lo que fue aquello: fue una especie de apropiación, significaba decir: ‘Este espacio nos pertenece y le pertenece a los desaparecidos’”.

“A mí me parecería fantástico que, en este caso, lo estético y lo político haya sido una sola cosa –completa Flores. Creo que se dieron diversas cuestiones que escapan a la decisión nuestra de decir que fue un hecho artístico o no. Al Siluetazo lo han transformado en un hecho significativo y simbólico, en una imagen comunicante y con contenido que hace posibles las fantasías de un sector social. Y, como tal, no puedo evitar decir que, cuando a algo lo llamo así, lo llamo arte. Pero es una consecuencia, no una propuesta. Lo que queda claro es que hubo comunicación y emoción, y que la frase de (Wassily) Kandinsky –*toda obra de arte es hija de su tiempo y madre de nuestros sentimientos*– le cae como anillo al dedo. Yo creo que hubo un hecho estético”.

El investigador de la UBA sostiene que el caso del Siluetazo es diferente al de otros grupos como el Huayco en el Perú o aquellos que emergieron en Chile al final de la dictadura de Pinochet. “La característica que los une a todos es que las experiencias son realizadas en la calle y apuntan a determinados grados de conciencia y reivindicaciones democráticas. Pero lo del Siluetazo fue muy diferente, ya que participaron no sólo los artistas, mientras que lo en lo de Huayco o los grupos chilenos durante la dictadura de Pinochet eran únicamente plásticos”.

El artista Fernando Bedoya, en un escrito realizado a raíz del Siluetazo, señala que “el proceso seguido por este grupo de artistas plásticos da como resultado una obra ligada a lo popular, unida a la tradición latinoamericana de arte mural de masas realizado en las revoluciones mexicana y cubana, con las Brigadas Ramona Parra e Inti Peredo durante el gobierno de Salvador Allende y en experiencias similares llevadas a cabo en Perú y en Brasil”. Bedoya encabeza su texto con una cita del teórico Néstor García Canclini: “El arte nunca es más fascinante, creativo y liberador que cuando actúa en forma solidaria con la capacidad productiva y de conocimiento del pueblo”.

Una imagen vacía “cargada de muerte”

Julio Flores, Guillermo Kexel y Rodolfo Aguerreberry dicen que se les ocurrió trabajar con siluetas humanas a partir de sus experiencias como docentes de arte. “Para nosotros era muy común que hiciéramos acostar a un chico en el suelo para realizar una silueta con un objetivo didáctico que suele ser el reconocimiento del esquema corporal, el manejo de texturas, etcétera. Además –señalan los plásticos–, vimos que era una posibilidad expresiva a la que podía acceder cualquiera que no tuviera desarrollada ninguna habilidad artística”. Según agregan, “antes del Siluetazo, esa práctica era muy usual pero después de aquello, cuando proponemos ese ejercicio, los alumnos dicen: ‘Ah, vamos a hacer la silueta de los desaparecidos’. Esa es la reacción; la silueta vacía ha quedado cargada de muerte”.

Los artistas recuerdan que una de las ideas primarias antes de la Marcha de la Resistencia era la de agregar a las siluetas rasgos distintivos –ropa, barba, pelo–. “Las Madres de Plaza de Mayo descartaron la idea –señalan Kexel, Flores y Aguerreberry–, pero finalmente la propia gente, durante la Marcha, dejó de lado eso”. Así, recuerdan que mientras estaban realizando siluetas, a Flores se le acercó un chico y le pidió a su papá, y lo mismo sucedió con una familia que le solicitó que representara a un primo desaparecido.

Para Igor Cerisola, el antecedente de la silueta se puede rastrear en los contornos que la policía dibuja en los cuerpos de los abatidos. Otro antecedente, según el investigador, se encuentra en la utilización de las siluetas por parte de los movimientos antinucleares europeos. “Pero en el caso del Siluetazo, el impacto de esa imagen fue tan grande que se siguió utilizando en diversas marchas que se realizaron posteriormente”, concluye Cerisola.



Siluetas sobre las columnas de la Catedral, Plaza de Mayo, 21 de septiembre de 1983.
EDUARDO GIL

PARTE II
LECTURAS DEL SILUETAZO

APARICIÓN CON VIDA:
LAS SILUETAS DE LOS DETENIDOS-DESAPARECIDOS*
Roberto Amigo

A Claudio Adur,
historiador del arte detenido-desaparecido

La Plaza de las Madres

La Plaza de Mayo es un espacio urbano dominado en su centro por la Pirámide de Mayo, monumento conmemorativo de la revolución de 1810. Escenario de la historia argentina, es el lugar privilegiado de las manifestaciones políticas; además, para sectores de la clase obrera, tiene un valor simbólico: el de su ingreso a la historia política en alianza con su líder Juan D. Perón.

Los edificios definen la plaza porteña como “centro del poder”: la Casa Rosada, la catedral de Buenos Aires, la Municipalidad, el Banco de la Nación, ministerios y, en sus cercanías, edificios militares, la sede de la inteligencia de Estado, entidades financieras. La Avenida de Mayo la conecta con el Palacio Legislativo frente a la Plaza de los Dos Congresos. El trayecto entre ambas plazas fue el recorrido habitual de las manifestaciones del movimiento por los Derechos Humanos.¹

Un sábado 30 de abril de 1977, un pequeño grupo conformado por catorce mujeres redactó un pedido de audiencia con

el general Jorge Rafael Videla, cabeza de la junta militar que realizó el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 contra un gobierno elegido democráticamente. Eran madres de detenidos-desaparecidos que deseaban averiguar el paradero de sus hijos. Amas de casa de distinta extracción social sin experiencia política que optaron por la acción directa, agotadas por la complicidad judicial y eclesiástica con el régimen militar. Toda reunión era una actividad ilegal en una ciudad sometida a un feroz dispositivo represor.² La Plaza de Mayo fue el escenario elegido desde donde romper el muro de silencio sobre las desapariciones de sus hijos y recomponer una territorialidad social.³ Fue el lugar simbólico de oposición a la consolidación de un consenso hegemónico para la dictadura instauradora del sistema de terror que planificó la represión generalizada y selectiva con el fin de aniquilamiento de la vanguardia obrero-estudiantil y su influencia.⁴

Las Madres fueron las reservas estratégicas de la lucha popular.⁵ La represión contra ellas fue brutal, también fueron secuestradas y desaparecidas. En 1979 con el comienzo de la recomposición de las fuerzas populares su lucha fue menos solitaria. En 1980 retomaron la plaza, en la que habían mantenido su presencia con apariciones sorprendidas:

“Dijimos ‘tenemos que ir pase lo que pase’. Y volvimos a la Plaza, y la retomamos, Porque tomamos desprevenida a la policía, porque fuimos un jueves que ellos no pensaban, en la tarde, a la misma hora de siempre, a las tres y media. Al otro día pusieron policía como para la guerra, hasta en los árboles con ametralladoras apuntando para abajo. Pero igual nos quedamos.

Nos golpearon, nos pusieron perros, pero igual dijimos que no podíamos dejar de ir, y que esa Plaza había que conservarla porque era la lucha, porque era el futuro”.⁶

La idea de la posesión de la plaza por parte de las Madres se potenció en las Marchas de la Resistencia (apropiar durante 24 horas la Plaza de Mayo mediante una consigna). La realización de la primera (11 de diciembre de 1981) fue favorecida por el conflicto de gobierno que llevó al general Galtieri al ejecutivo y también porque la agudización de la crisis económica había impulsado un aumento de los conflictos gremiales moleculares y dispersos, luego unificados en la huelga general del 22 de julio de 1981 y en la marcha de San Cayetano.⁷

La huelga general con movilización del 30 de marzo de 1982 fue reprimida violentamente por la dictadura. Dos días después la ocupación militar de las Islas Malvinas inició la guerra contra Inglaterra. El desarrollo del conflicto aceleró el proceso de descomposición del régimen e impulsó la salida de las masas a la calle con movilizaciones y reuniones de distinto carácter.⁸ La derrota humillante en la guerra, la crisis económica y la difusión de los hechos del terrorismo de Estado sumergieron a la dictadura en una fase terminal, sin posibilidad de construir un consenso social post-Malvinas para su continuidad. Se inició un periodo de movilizaciones callejeras con reclamos gremiales, barriales y de derechos humanos. En este contexto, bajo el gobierno militar de transición del general Bignone, comenzó a cobrar importancia la Convocatoria Multipartidaria, un nucleamiento de partidos burgueses que había sido constituido en 1981 para negociar un gobierno cívico militar.

El 1º de diciembre, la Segunda Marcha de la Resistencia, convocada junto con otros organismos, fue impedida de llegar a la Plaza de Mayo por la policía que lanzó sus caballos contra los manifestantes, la jornada de veinticuatro horas se concretó en la misma Avenida de Mayo entre las calles Perú y Chacabuco. El gobierno militar desplegó un brutal aparato represivo, acorde con las diversas estrategias de salida al régimen que se fueron formando con las masas en la calle desde junio de 1982.

En el periodo de transición hacia las elecciones democráticas, la conciencia del genocidio adquirió carácter masivo; y los medios gráficos, otrora cómplices de la dictadura militar, comenzaron a publicar de manera sensacionalista relatos del terror. Las madres obtuvieron, entonces, un amplio reconocimiento de una sociedad que buscaba expiar la culpa de su complicidad de silencio con el régimen militar.

A principios de 1983 se anunció el calendario electoral. La actividad febril de los partidos políticos en su reorganización no ocultó los grandes conflictos en herencia: la crisis económica, las consecuencias de la guerra de Malvinas, los presos políticos y los detenidos-desaparecidos.

El Siluetazo

Las acusaciones del radicalismo a un acuerdo militar-sindical, y los cien años de democracia prometidos con seducción por su candidato Raúl Alfonsín mientras recitaba el preámbulo constitucional, marcaron el ritmo de la campaña electoral.

Antes de su retirada del gobierno, los militares redactaron un documento militar sobre la represión (28 de abril de 1983) y luego una Ley de Autoamnistía (nº 22.924), que a pesar del repudio masivo fue aprobada el 23 de septiembre de 1983 y posteriormente derogada por el gobierno democrático.⁹

La primera marcha fue el 19 de agosto y participaron aproximadamente treinta mil manifestantes, la segunda fue la Tercera Marcha de la Resistencia, convocada por las Madres y otros organismos, en el clima electoral previo al sufragio del 30 de octubre.

La difusión gráfica de la marcha fue un afiche con las madres en su ronda habitual teniendo como fondo al Casa Rosada (imagen que fue utilizada como soporte para distintos textos de convocatoria). Los volantes estaban encabezados: “POR LA APARICIÓN CON VIDA DE LOS DETENIDOS-DESAPARECIDOS”, y luego un programa ético-político del pensamiento de los detenidos-desaparecidos basado en cuatro puntos: “Lucidez, Justicia, Dignidad, Amor a la Patria”.¹⁰ Un volante más pequeño anunciaba:

Por la Aparición con vida de los Detenidos-Desaparecidos.
Desde el 21 de Setiembre a las 15:30 hs. al jueves 22 en PLAZA DE MAYO.

Marchemos juntos, las MADRES y el PUEBLO, para que nuestros hijos secuestrados por esta tiranía infame y sangrienta, APAREZCAN CON VIDA.

SEPA EL PUEBLO, que cada detenido-desaparecido ha sido parte de una generación pensante, que disentía, evolucionaba

y luchaba junto a su pueblo, en un país que denigrarían las FF AA
LUCHEMOS JUNTOS, y así todos ellos aparecerán con vida.

Si entre 1977 y 1982 la acción de las Madres de Plaza de Mayo contra el régimen militar era defensiva, intentando la recuperación de una territorialidad social, en la nueva relación de fuerzas post-Malvinas adquirió características ofensivas que alcanzaron su máximo grado de ataque en la apropiación de la Plaza de Mayo durante la Tercera Marcha de la Resistencia. La imagen de apropiación se relaciona con la ruptura de una relación social. La apropiación, define Marín, es el núcleo central del ataque, “puede producirse sin que se use en absoluto un arma o una fuerza armada, ni el más mínimo gesto de violencia. Un ataque puede ser también la desobediencia”.¹¹ La apropiación de Plaza de Mayo fue singular ya que no fue sólo una toma política, fue también una toma estética: el Siluetazo.¹²

El origen del proyecto

En las manifestaciones de apoyo a las Madres realizadas en Europa fueron habituales las expresiones de solidaridad de los artistas. La AIDA (Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Desaparición en el Mundo), fundada en París en 1979, realizó en 14 de noviembre de 1981 una marcha con diez mil manifestantes por los “cien artistas argentinos detenidos-desaparecidos”. Los manifestantes vestidos de

negro llevaban una bufanda blanca en homenaje a las madres y portaban una gran banderola, entre otras, con la pintura de tres figuras de busto con las cabezas como rostros vacíos. La imagen estaba enmarcada por la misma pregunta en distinto idioma: “¿DÓNDE ESTAN?” es la parte superior y “OUSONT-ILS?” en la inferior.¹³

En apoyo a la Semana Mundial del Detenido-Desaparecido (23 al 29 de mayo de 1982) AIDA-Suiza organizó una marcha silenciosa durante la cual los manifestantes vestidos de negro ocultaban su rostro con máscaras blancas, colgando de sus cuellos carteles con los datos de los detenidos-desaparecidos.¹⁴ En una banderola habían pintado unas pequeñas siluetas humanas con los brazos pegados al cuerpo y las piernas unidas como referencia a los detenidos-desaparecidos. Estas acciones muestran una cierta semejanza con las realizadas por los movimientos pacifistas y antinucleares.

Impactante dentro de los actos de AIDA fue la instalación de cien teléfonos con una ficha con los nombres de artistas detenidos-desaparecidos que sonaban continua y estridentemente sin nadie que los atendiese.¹⁵ En la misma fecha, artistas plásticos expusieron sus obras en la casa de las Madres con “motivos que simbolizan el *via crucis* de nuestros detenidos-desaparecidos: La búsqueda, El suplicio, La Verónica, etcétera”.¹⁶

Las Madres, en su antigua casa de la calle Uruguay, realizaron en 1982 otra exposición impactante: la de objetos de uso diario o creaciones artísticas de sus hijos detenidos-desaparecidos; esta muestra materializó la relación presencia-ausencia, una de las claves posibles para leer las siluetas de detenidos-desaparecidos.

El proyecto de producción de siluetas de detenidos-desaparecidos fue iniciativa de Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. Fue una idea de larga maduración. Para estos artistas cobra importancia como antecedente una práctica pedagógica de reconocimiento corporal llevada a cabo por ellos con sus alumnos al hacerles dibujar en contorno de otro estudiante acostado sobre un papel. El detonante de la idea, sin embargo, fue la reproducción de una obra del artista polaco Jerzy Skapski sobre el genocidio realizado por los nazis en Auschwitz reproducida en la revista *El Correo de la UNESCO* de octubre de 1978: un afiche compuesto a partir de veinticuatro hileras de siluetas de mujeres, hombres y niños con un texto explicativo:

CADA DÍA EN AUSCHWITZ morían 2.370 personas, justo el número de figuras que aquí se reproducen. El campo de concentración de Auschwitz funcionó durante 1.688 días, y ése es exactamente el número de ejemplares que se han impreso de este cartel. En total perecieron en el campo unos cuatro millones de seres humanos.

La representación de un genocidio a partir de las siluetas de las víctimas y el señalar la cantidad de las mismas en una relación numérica con su reproductibilidad se conservaron en el Siluetazo. No hay que olvidar que la comparación de la dictadura militar argentina con los nazis y de la Escuela de Mecánica de la Armada con Auschwitz era un lugar común en 1983.

Por otra parte, las siluetas tienen una relación conflictiva con “la silueta policial”: el contorno del cuerpo de un abatido

realizado con tiza para señalar el lugar que ocupaba una vez retirado el cadáver.

En los tramos iniciales de la elaboración del proyecto figura una idea de Guillermo Kexel apuntada en el mes de marzo de 1983 en su agenda de trabajo. Un dibujo proyectual de un laberinto de paredes de papel de 10m con 600 afiches de siluetas de detenidos-desaparecidos cada una. En esta hoja, Kexel escribió:

“-Permitir a los espectadores (cuánto más a los realizadores) visualizar el espacio físico que pueden ocupar 30.000 seres humanos.

-Debe poder montarse y desmontarse con rapidez y simplicidad, para que funcione lo más parecido posible a una manifestación callejera.”

Y luego “presentarla en todos los salones de plástica, aun en aquellos con restricción de tamaños o temas o géneros”. En este sentido, según el mismo Kexel:

La idea de las siluetas surgió a mediados de 1983 en un grupo de artistas plásticos de diferentes tendencias políticas. Originariamente la idea era producir una obra colectiva de grandes dimensiones sobre el tema de los desaparecidos que debían presentarse ante el salón de la Fundación ESSO, para Objetos y Experiencias. Estas dos características, la dimensión y la autoría colectiva, la dejaban desde el vamos fuera del reglamento; el jurado y los organizadores se verían en la obligación de rechazarla produciendo así un acontecimiento político.¹⁷

El proyecto planteado de esta manera por Flores, Kexel y Aguerreberry compartía la estrategia de participación en los espacios plásticos burgueses configurada por los artistas de la etapa de politización previa al golpe militar. Al profundizar la idea que sustentaba el proyecto (la visualización de los detenidos-desaparecidos) los artistas modificaron su perspectiva y al haber abandonado la iniciativa de generar un hecho político participando en el campo de las artes plásticas realizaron un cambio radical, que no está dado por el cambio de escenario sino por el mecanismo elegido para producir las siluetas de detenidos-desaparecidos: la intervención de manifestantes.

Este cambio pareciera estar sujeto a las nuevas formas de sociabilidad política generadas en la década de los ochenta. Si el proyecto inicial estaba vinculado a las formas de participación política previas al golpe militar, la realización se emparenta con los nuevos patrones post-Malvinas.¹⁸

A la vez, la acción de los manifestantes en esta toma estética permite diferenciar la cualidad específica de estas prácticas estético-políticas con respecto a otro tipo de intervenciones en las que prima la vinculación conceptual arte-vida y su consecuencia, la estetización de la acción política, y además diferenciarlas de las acciones realizadas por grupos de artistas plásticos en intervenciones político-callejeras sin participación de manifestantes. El punto clave es que los manifestantes que las realizaban, salvo el pequeño grupo de artistas plásticos generadores del proyecto, no tenían conciencia artística de su acción, primando el reclamo y la lucha política. Por este motivo he propuesto denominar *acciones estéticas de praxis política* a

este tipo de intervenciones donde los manifestantes transforman estéticamente la realidad con un objetivo político sin ser conscientes del carácter artístico de su práctica.

La propuesta mecanografiada llevada a la Asociación Madres de Plaza de Mayo por los artistas es un documento clave. El encabezamiento era el siguiente: “realizar 30.000 imágenes de figuras humanas a tamaño natural realizadas por todas las entidades y militantes de distintos sectores que coincidan en reclamar por los derechos humanos”. Luego se especificaron los cuatro objetivos de la acción:

- 1) Reclamar por la aparición con vida de los desaparecidos por causas políticas y todas las otras exigencias que se hicieron cuando la marcha de repudio al “informe militar”;
- 2) Darle a una movilización otra posibilidad de expresión y perdurabilidad temporal;
- 3) Crear un hecho gráfico que golpee al gobierno a través de su magnitud física y desarrollo formal y por lo inusual renueve la atención de los medios de difusión;
- 4) Provocar una actividad aglutinante, que movilice desde muchos días antes de salir a la calle.

En esta enumeración de los objetivos los artistas plantearon la vinculación imagen-consigna, la duración y carácter de la movilización, y la importancia de la repercusión en los medios masivos. En el desarrollo de estos puntos apuntaron a la construcción de una solidaridad reestructuradora de los lazos rotos entre los militantes actuales y los de la generación anterior:

Una movilización en la que cada manifestante se presente con una imagen, “duplica” su presencia, agregando, agregando (*sic*) al reclamo verbal y de su presencia física, la presencia de un “ausente”. (...) Los desaparecidos reclamarían por sí mismos y por periodo de tiempo tan prolongado como el que le llevaría a la dictadura hacerlos desaparecer nuevamente.

El tamaño del papel debía ser apto para que “se pueda acostar un compañero y entre de cuerpo completo”, inmediatamente “se le marca la silueta con un marcador grueso u otro material indeleble”.

Otra técnica propuesta era la realización de una plantilla mediante el recorte de la silueta de un manifestante, quedando el vacío donde estuvo el cuerpo. Luego se procedía a pintar el interior sobre otro papel con rodillo o sopleteando con aerosol.

Finalmente se completaba la imagen con diversos detalles para una individualización y naturalización de las siluetas. En la discusión de esta propuesta, las Madres insistieron en mantener el carácter anónimo de las siluetas rechazando personificaciones. Los artistas también proyectaron el espacio urbano a ocupar: “una figura con las piernas y brazos medianamente abiertos se resuelve en un espacio de 2m x 1m, si multiplicamos 2 m² x 30.000 tenemos 60.000 m² de superficie”.

Una cuestión interesante de la propuesta: no contemplaba la realización de las siluetas en la marcha, sino que cada manifestante debía llevar su duplicado enrollado a la plaza y luego de desplazarse con la silueta pegarlo en algún muro. Los manifestantes eran entendidos como militantes de agrupaciones políticas y organizaciones de DDHH. Esto fue reflejo, por un

lado, de la partidización de la política originada en la transición democrática y, por el otro, de la conciencia de una acción colectiva debía tener una organización para concretarla.¹⁹

La propuesta fue aceptada por las madres, quienes se preocuparon por remarcar el carácter vital que debían tener las siluetas negándose a que se realizaran impresiones en el piso para evitar asociaciones con la muerte. También remarcaron su negativa a la inclusión de leyendas políticas partidarias en las siluetas de detenidos-desaparecidos y, como ya comenté, a la individualización de las mismas.

El texto de la convocatoria para coordinar la actividad sostuvo ya la idea de la confección de siluetas durante la marcha:

Se habilitará una zona de la misma plaza para que durante esas 24 horas se sigan produciendo figuras (...). La consigna es entonces: que cada uno de los asistentes a la Marcha de la Resistencia vaya provisto de su silueta y todo el material que pueda conseguir para hacer más en la plaza.

Y a la vez llamaba a producir siluetas a “todas las entidades, militantes y particulares, partidos políticos, centros de estudiantes, organismos de Derechos Humanos y trabajadores que coinciden en reclamar por los desaparecidos”.

La realización

De todas las acciones estéticas vinculadas con las Madres, sin duda el Siluetazo fue la de mayor repercusión en la prensa

y, a la vez, determinó algunas prácticas posteriores vinculadas a la imagen de las siluetas.

El diario *La Prensa* (22 de septiembre de 1983) hizo la crónica de la ocupación de la plaza:²⁰

La ronda, que ocupó una superficie mayor que en todos los casos anteriores, se conformó sobre las aceras perimetrales de la plaza, lindando con la avenida Rivadavia, las calles Hipólito Yrigoyen, Balcarce y la prolongación imaginaria de la calle Defensa, completando de esa manera un círculo que ocupaba la mitad de la plaza (...). Aproximadamente a las 17:30 (...) redujeron el parámetro de giro al que utilizan desde hace casi siete años: sólo alrededor de la Pirámide de Mayo. Alrededor de las 19:30, en la Plaza de Mayo, cuando se retiró la última manifestación gremial quedaron unas 4.000 personas que seguían caminando alrededor de la Pirámide de Mayo, con un sector ampliado hasta el monumento al general Manuel Belgrano.

Y al día siguiente continuó con la descripción de la toma:

Alrededor de 1.000 personas permanecieron en la Plaza de Mayo durante la noche del miércoles y la madrugada de ayer (...). Con las primeras luces del día del ayer, la plaza presentaba un panorama desolador. Los edificios (...) irreproducibles hacia los militares y el gobierno. No fueron excepción a esta acción el monumento a Belgrano, la Pirámide de Mayo, el Cabildo y la Municipalidad. Cientos de jóvenes dormitaban en colchonetas y sacos y los jardines prácticamente

destrozados estaban cubiertos por vasos plásticos, desperdicios y panfletos que eran llevados por el viento de un lado a otro.

Esta indignación del cronista fue compartida por el del diario *La Nación* (23 de septiembre de 1983).

La Voz (23 de septiembre de 1983), diario vinculado a Intransigencia y Movilización, expresó su simpatía con la marcha describiéndola heroicamente:

Jóvenes y madres, con pañuelos blancos en la cabeza, que permanecieron toda la noche en la manifestación, trataban ayer de recuperar fuerzas durmiendo en bancos y canteros mientras incesantemente otros grupos seguían caminando con las fotos de sus familiares desaparecidos.

Agrupaciones políticas, principalmente Intransigencia y Movilización Peronista, y centros de estudiantes de distintas facultades concurren con siluetas de detenidos-desaparecidos ya elaboradas. De acuerdo con el borrador final de la propuesta, se instaló un taller en la Plaza de Mayo durante la movilización para realizar las treinta mil figuras que cambiaron la fisonomía del centro de la ciudad.

El taller se constituyó como una intensa experiencia colectiva, en donde se reconstruyeron los lazos de solidaridad rotos por la dictadura militar. El taller montado en la plaza y la distribución de las siluetas fueron resaltados por los sorprendidos cronistas de los diarios burgueses, que además publicaron fotos de las mismas:

Mientras las mujeres y sus acompañantes efectuaban los giros pasando frente a Casa de Gobierno, entonando estribillos contra el Gobierno y las fuerzas armadas, llevando carteles con las fotos adheridas de sus familiares desaparecidos, banderas argentinas y algunas uruguayas, más de doscientos estudiantes universitarios –especialmente de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo– se ubicaron en un sector para fabricar los carteles mencionados. Para esta tarea llevaron al Paseo innumerables rollos de papel madera, toda clase de pinturas y aerosoles, pinceles y rodillos. A medida que los rollos eran extendidos sobre el césped o las veredas, algunos jóvenes se acostaban sobre el papel, y otros marcaban con lápiz el formato del cuerpo, que seguidamente era pintado con colores diversos y la inscripción “aparición con vida” o bien el nombre, apellido y fecha de desaparición de alguna persona.

Instantes después, otros, munidos de recipientes con goma de pegar y pinceles los adherían a cuanto elemento útil encontraban a su paso. (*La Prensa*, 22 de septiembre de 1983).

Como relata la crónica, el manifestante colocaba su cuerpo sobre el papel de embalaje y el contorno dibujado conformaba la silueta de un detenido-desaparecido, reconstruyendo así los lazos rotos de solidaridad en un acto simbólico de fuerte emotividad. Fue habitual la escritura de consignas y leyendas en el mismo soporte, por ejemplo: “aparición con vida”; “¿dónde está?”; “cárcel a los genocidas”; “juicio y castigo”; “ni olvido ni perdón”; “30.000 desaparecidos”; “justicia”, etc. Éstas inscripciones se relacionaban con los *graffiti* partidarios en los

mismos muros donde eran colocadas las siluetas de detenidos-desaparecidos.

Los materiales y los instrumentos de trabajo fueron socializados generando un espacio de libertad (que fue sentida en la plaza como anuncio de la que debía generar la democracia), que permitió la elaboración de la propuesta inicial según el deseo y la necesidad de los participantes. Por ejemplo, el anonimato de las siluetas se modificó durante la marcha al solicitar los manifestantes la inscripción del nombre y fecha de detención de un detenido-desaparecido amigo o familiar en una silueta. También se dibujaron rasgos: ojos, narices, etc., llegando en algunos casos a la naturalización. Durante la acción las Madres indicaron que no había siluetas de embarazadas; entonces un artista se colocó un almohadón sobre su vientre mientras otro de perfil dibujaba su contorno. Se realizaron también siluetas de bebés gateando a mano alzada, y otras que eran el estilizado dibujo infantil de cuerpo por palotes. Otros manifestantes troquelaron una ronda infantil de siluetas de detenidos-desaparecidos y las colocaron en un árbol como en un juego. Un manifestante, llamado afectuosamente “el loco de los corazones”, sufrió tal impacto que regresó a la movilización con corazones rojos hechos en papel y los fue pegando en las siluetas negras y blancas que rodeaban la plaza.²¹

Es interesante notar cómo las diversas técnicas –luego se utilizó una plantilla– determinaron la calidad formal de las siluetas: el *frottage*, por ejemplo, resaltaba las texturas del pavimento de las baldosas de la plaza. Pero la variedad más destacable era la que dependía de la emoción del realizador,

puesto que en las siluetas se visualizaba la carga afectiva del manifestante.

La distribución de las siluetas fue realizada por los mismos productores-manifestantes dirigidos por los organizadores para cubrir el área urbana propuesta. La pegatina de las siluetas asumió la parte fundamental de la toma estética: la conciencia del genocidio a partir del impacto de la imagen por la transformación del espacio urbano. *La Prensa* realizó un inventario de la colocación de las siluetas:

Fueron fijados en árboles y columnas del paseo y los frentes de edificios públicos, comercios y casas particulares que se levantan en las adyacencias y especialmente en los muros de la Municipalidad, la Catedral, instituciones bancarias y a lo largo de la Avenida de Mayo desde Bolívar hacia el oeste (...) Es de destacar que los edificios de la Catedral Metropolitana, Ministerio de Economía, Acción Social, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y varios bancos y compañías de seguros, ubicadas cerca de la Plaza de Mayo, quedaron con sus muros totalmente empapelados con las figuras antes citadas, donde se reclamaba por los desaparecidos. (*La Prensa*, 22 de septiembre de 1983).

Otro aspecto de la marcha fue el feroz dispositivo represivo, que en algunos momentos llegó a arrancar las siluetas. Los diarios de diversa tendencia dieron cuenta del episodio:

Otras de las formas que asumió la protesta fue la realización de una pegatina de numerosos carteles en las paredes cercanas,

que tenían dibujada una silueta humana, pintada de negro, con los datos completos de algún desaparecido (...) Esta novedad tuvo gran repercusión entre los transeúntes que confesaban sentirse “mirados” por esas figuras. No faltó quien diga que en unas horas, la policía los iba a despegar. Una Madre que estaba al lado contestó enseguida: “también a los carteles los van a tener que hacer desaparecer”. (*Clarín*, 22 de septiembre de 1983).²²

La perspectiva conformaba un horizonte de siluetas semejantes, la cercanía acercaba la identificación, y con ella la comprensión del genocidio en una historia individual concreta.²³ De esta manera las siluetas conformaron un espacio escenográfico para el recorrido del transeúnte. Un horizonte de siluetas erguidas reclamaban la *Aparición con vida*. El espacio resignificado de la plaza fue recorrido por manifestantes portando pancartas con los nombres o las fotos de los detenidos-desaparecidos, acompañados con el sonido de los bombos y los cantos contrarios a la dictadura. El fervor crecía a cada hora asemejando la lucha a la fiesta.²⁴ Por ello el transeúnte ocasional atravesaba un espacio que no era el cotidiano, era el espacio de la victoria, aunque efímera, de la rebelión ante el poder.

La consigna: aparición con vida

La III Marcha de la Resistencia fue convocada con dos consignas centrales: “Juicio y castigo a los culpables” y “Aparición con vida”. Estas consignas expresaban el eje de la situación-

conflicto planteada: la primera contra la autoamnistía de la dictadura militar y la política de amnistía parcial del proyecto radical; la segunda como consigna ética central en la acción de las Madres de Plaza de Mayo. Es conveniente señalar su origen y significado, como lo expresa Hebe de Bonafini:

Fue el 5 de diciembre de 1980, en Suecia. Y recuerdo la fecha con precisión porque un grupo de Madres de Plaza de Mayo y algunos representantes de organismos de derechos humanos habíamos viajado a ese país para acompañar a Adolfo Pérez Esquivel, a quien le habían dado el Premio Nobel de la Paz. En esa ocasión alguna gente encabezada por Emilio Mignone y su mujer empezó a decir que todos los desaparecidos estaban muertos. Ante afirmación tan rotunda, las Madres decidimos oponernos e hicimos un comunicado (...) donde por primera vez se levanta textualmente la APARICIÓN CON VIDA.²⁵

En 1983 había indicios ciertos de la posibilidad de detenidos-desaparecidos con vida. Sin embargo, la consigna no estaba sujeta a esas señales sino a una demanda central cuya respuesta implicaba la resolución del conflicto mediante el juicio de los culpables.²⁶

Si el Siluetazo fue la materialización de la consigna “Aparición con vida”, otra silueta realizada en la misma plaza durante la marcha permite profundizar en la relación imagen-consigna.

La silueta de Dalmiro Flores

Durante la marcha, un grupo de artistas realizó una silueta de características especiales. Imprimieron sobre el pavimento siluetas iguales reconstruyendo el recorrido posible de Dalmiro Flores, un obrero asesinado por paramilitares desde un Ford Falcon, en la Marcha de la Multipartidaria, el 16 de diciembre de 1982.

La silueta de Dalmiro Flores presentaba un rostro sintéticamente resuelto mediante una cruz. El texto que la acompañaba, por plantilla, “TODA LA VERDAD. DALMIRO FLORES” dentro del contorno de la silueta, y la fecha “16 de diciembre de 1982” por debajo de la misma. El recorrido imaginado fue realizado mediante cuatro impresiones (con un calado de polipropileno) desde el suelo del pórtico de la Catedral de Buenos Aires hasta el lugar donde fue asesinado Flores, frente al Cabildo.

La consigna “Toda la Verdad” era levantada por el Movimiento al Socialismo (MAS), partido de orientación trotskista dirigido por Nahuel Moreno, cuyo tronco principal era el Partido Socialista de los Trabajadores, activo en la década de los setenta, y que tendrá influencia en el movimiento obrero y en el estudiantil en la década de los ochenta. El MAS era opositor a la consigna “Aparición con vida”, considerándola una línea política de la... ¡Iglesia!²⁷

La elección del asesinato de un manifestante obrero para elaborar una silueta y ubicarla en el lugar donde había quedado el cuerpo muerto apuntaba a una asociación inmediata: todos los desaparecidos están muertos, como Dalmiro Flores. La impresión horizontal afirmaba la idea del contorno del cuerpo

de un abatido, al modo de los efectuados por la policía. De esta manera se contrapuso a las siluetas de detenidos-desaparecidos pegadas verticalmente en los muros para afirmar la condición vital de las mismas.

La apropiación del pavimento como soporte permitió superar lo efímero de las siluetas realizadas sobre papel y, de esta manera, profundizar la apropiación al dejar una señal urbana. Durante la III Marcha de la Resistencia, la silueta de Dalmiro Flores fue subsumida por el horizonte de siluetas realizado por los manifestantes en una acción colectiva. La socialización de los medios artísticos producida durante el Siluetazo (la participación espontánea de los activistas superó las instancias organizativas y directivas de los generadores de la propuesta) expresó el carácter radical de la apropiación del espacio urbano. La silueta de Dalmiro Flores, por el contrario, fue resultado de la acción de un grupo de artistas partidarios que actuaban en el ámbito de la movilización respondiendo a la convocatoria de las acciones estéticas en la lucha del movimiento por los derechos humanos.²⁸

La desconcentración

La marcha de cierre se inició a las 15:30 del 22 de septiembre, cuando la columna de las madres se dirigió hacia la Plaza de los Dos Congresos llevando un inmenso cartel con la inscripción: “QUE APAREZCAN CON VIDA LOS 30.000 DESAPARECIDOS”. Sobre sus cabezas, cubiertas con pañuelos blancos, las pancartas con las fotos de sus hijos.

Un poco más atrás un estandarte, “NIÑOS DESAPARECIDOS”, con una treintena de fotos. Luego las distintas banderas partidarias que habían cruzado el espacio aéreo de la Plaza de Mayo. A las 16:50 un grupo de manifestantes quemó un muñeco con la leyenda “Videla, Massera, asesinos”.

La marcha, lenta y emotiva, reiteró algunos de los cantos que dieron fuerza durante la larga jornada. Fue el momento de mayor concentración; en la cantidad de manifestantes las cifras difieren, aunque el número de asistentes otorgado por los distintos diarios fue casi un paralelo con el grado de complicidad con el régimen militar. En verdad, el número total de manifestantes era imposible de calcular por la circulación y renovación de los mismos en una movilización que duró veinticuatro horas.²⁹

Una lluvia torrencial impulsó una rápida dispersión en la Plaza de los Dos Congresos, acelerando el deterioro del efímero soporte del papel de embalaje de las siluetas de detenidos-desaparecidos.

Las siluetas de detenidos-desaparecidos en democracia

En el comienzo del periodo alfonsinista, el objetivo de todas las acciones estéticas fue hacer presentes a los detenidos-desaparecidos. Las siluetas habían cobrado una fuerza simbólica de enorme magnitud, su impacto para la conciencia del genocidio llevó a las Madres, a los artistas y al Frente de Apoyo a las Madres de Plaza de Mayo, constituido en parte al calor de estas actividades, a producir siluetas en diversas manifestaciones.

Así, el éxito del Siluetazo determinó la continuidad de la realización de acciones estéticas con siluetas.

Se realizaron acciones con las fotos de los detenidos-desaparecidos, por ejemplo, el 8 de marzo de 1984, por el Día Internacional de la Mujer.³⁰ Las fotos que eran portadas por los manifestantes en pancartas se trasladaron a los muros apropiando y transformando el espacio urbano, en una idea conceptualmente derivada del efecto producido en los espectadores por el horizonte de siluetas de detenidos-desaparecidos; tampoco podemos descartar que esta acción fuese consecuencia de la individualización de las siluetas.³¹

Pero me interesa señalar que hasta el comienzo del funcionamiento de la CONADEP, en el que hay un cambio en la estrategia política de las Madres y consecuentemente en sus propuestas estéticas, se realizaron varias acciones con los carteles de siluetas. El cambio en la “estrategia estético-política” de las Madres se apoyó en la necesidad de difundir los nombres de todos los responsables del terrorismo de Estado. En su informe, la CONADEP se ocupó más en detallar el horror de las vivencias de los detenidos-desaparecidos y sus familiares que en denunciar a los genocidas.

Prácticamente hasta el cambio de estrategia se hicieron “siluetazos” mensualmente a partir de pegatinas en los barrios. Entre las acciones estéticas con siluetas se destacó la del 8 de diciembre de 1983, el último jueves de la dictadura.

El Boletín de las Madres de Plaza de Mayo informó con respecto a esta marcha que se prolongó desde las 16 hasta las 20 horas:

Las Madres de Plaza de Mayo realizaron una nueva y singular ronda, la última bajo el Proceso de Reorganización Nacional y también en conmemoración del aniversario del Día Universal de los DERECHOS HUMANOS. Militantes de juventudes políticas confeccionaron 30.000 figuras que simbolizan otros tantos detenidos-desaparecidos en Argentina desde el 24 de marzo de 1976.³²

Los diarios que cubrieron la movilización no refirieron la producción de siluetas. Éstas también se produjeron y pegaron en la Plaza de la República, ya que en sus cercanías se hospedaba Raúl Alfonsín esperando la transmisión del mando presidencial. Así, cuando el 10 de diciembre, en un coche abierto, se dirigió al principal momento de su carrera política, posiblemente haya visto las siluetas de los detenidos-desaparecidos demandando justicia.³³

En 1984, en repudio al golpe militar de marzo de 1976, se realizó el “siluetazo del obelisco”, denominado así porque el principal taller de producción se ubicó en la Plaza de la República. En esta jornada prevaleció el trabajo con moldes; y se pintaron siluetas de detenidos-desaparecidos (hombres, mujeres, niños, embarazadas) sobre el pavimento de la rotonda seca que rodea al césped de la plaza, completándose con los *graffiti* “Aparición y castigo a los culpables”, “Justicia civil a los responsables del genocidio”, “No a los tribunales militares”. Continuando con el proceso de individualización, algunas siluetas llevaban las fotos de detenidos-desaparecidos utilizadas el 8 de marzo.

La impresión de siluetas en el pavimento fue un recurso para superar la brevedad temporal de la duración de los murales de

papel que eran inmediatamente limpiados por el servicio municipal o las mismas fuerzas represoras. Por ello las Madres en el perímetro de su ronda pintaron con látex blanco unas siluetas que alternaban con pañuelos, garantizando una presencia simbólica continua en la Plaza de Mayo.

Durante 1985 y 1986, el Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común (CAPaTaCo) realizó en diversos lugares de Buenos Aires jornadas de velas encendidas contra la dictadura de Pinochet, denominadas “VELAS x CHILE”. El 11 de septiembre de 1986 la velas conformaron una enorme silueta en la Plaza de la República. Algunos integrantes de este colectivo habían participado en la realización de la silueta de Dalmiro Flores.

La marcha de las siluetas rojas

Cinco años más tarde el país ha cambiado notablemente. Los episodios de Semana Santa de 1987 –amotinamiento de militares acusados de violaciones a los derechos humanos– y la claudicación de Alfonsín a los reclamos de los sublevados con el dictado de la Ley de Obediencia Debida fueron el comienzo de la desmovilización de una ciudadanía desmoralizada. La toma armada del cuartel militar de La Tablada el 23 de febrero de 1989 por un pequeño grupo armado que estaba convencido de frenar un golpe de Estado tuvo como respuesta del gobierno radical una represión violenta de los derechos humanos. En La Tablada, el ejército utilizó los métodos habituales de la dictadura militar: desapariciones y fusilamientos.

Los sobrevivientes fueron procesados en un juicio plagado de irregularidades, y hoy continúan presos desnudando el carácter de la democracia argentina.

El gobierno de Alfonsín perdió definitivamente el consenso logrado en los primeros años de su gestión por su política ante los militares y el proceso hiperinflacionario que dejó una profunda marca subjetiva.

Carlos Menem, sucesor de Alfonsín, no tardó en abandonar todas sus promesas electorales y empezar un profundo proceso de ajuste económico según el recetario internacional. Paralelamente comenzó un proceso de legitimación del accionar de las FF AA durante la dictadura militar que culminó en los indultos del 17 de octubre de 1989 y 28 de diciembre de 1990: el Día de la Lealtad y el día de los Santos Inocentes.

En 1989 la producción de siluetas cobró una nueva dimensión, en el contexto de un pequeño avance en la movilización popular ante el proyecto menemista de reconciliación nacional consistente en el indulto a los genocidas ex comandantes y a los jefes montoneros (ahora menemistas). La primera marcha contra el indulto fue el 8 de septiembre, bajo el cargo de un amplio espectro político incluyendo la cínica reaparición de los radicales en las movilizaciones por los derechos humanos.³⁴

El texto de la convocatoria, “LA VERDAD Y LA JUSTICIA. NO AL INDULTO”, avalado por la Asamblea Permanente, Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora y otros organismos, diluía la responsabilidad de la política radical en la situación de los derechos humanos.³⁵ Las Madres, junto con otras organizaciones, realizaron una contramarcha hacia

el Obelisco, afirmando que “el oportunismo de los políticos es tan execrable como los crímenes de los militares” y acentuando que los indultos eran continuidad de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida del gobierno radical.

El 21 de septiembre de 1989 las juventudes políticas realizaron un festival contra el indulto con la participación de artistas populares de rock y folklore, mientras las Madres realizaron su habitual marcha en la Plaza de Mayo ubicada a pocas cuadras de distancia.

El gobierno municipal organizó recitales de rock en los bosques de Palermo, tradicional lugar de festejo de la primavera, bajo el lema “PALERMO ESTÁ DE PRIMA”, en un vulgar intento de acercar el lenguaje de la dirección política al argot juvenil. Sin duda, la organización de recitales en Palermo apuntaba al desgaste del atractivo no político del festival contra el indulto, realizado bajo el lema “LA JUVENTUD POR LA MEMORIA, LA JUSTICIA Y LA VIDA, DICE NO AL INDULTO”. Los jóvenes no percibieron el enfrentamiento de ambas convocatorias y el día se convirtió en una larga “marcha” de Palermo al centro, en muchos casos pasando por la Plaza de Mayo.³⁶

Pero sin duda lo más impactante del concierto de rock fueron los carteles hechos a mano por el Centro de Estudiantes de Enseñanza Media N° 3, que colocaron a un costado obligaban a detener la marcha: “OBREROS 30,2”, “ESTUDIANTES 21”, “EMPLEADOS 17,9”, “AMAS DE CASA 3,8”. Estas cifras son los porcentajes de los detenidos-desaparecidos según ocupación laboral del informe *Nunca más*, de la CONADEP.

El clima era otro en la Plaza de Mayo. El Frente de Apoyo realizó centenares de siluetas de color rojo sobre papel de diario. El día de la marcha fueron atadas con sogas a los árboles y a los postes de alumbrados de la Plaza de Mayo, y a la vez fueron colgadas en tanzas que atravesaron el espacio aéreo de la plaza, otras fueron sostenidas entre tacuaras para transportarlas durante la marcha. El escenario:

Miles de siluetas ante la casa de gobierno, enfrentando directamente uno de los centros de decisión política argentinos—ya que no único—, lideraron la MARCHA DE LAS MADRES Y DE LA JUVENTUD CONTRA TODO TIPO DE IMPUNIDAD. Los días previos fueron gestando el clima indicado: en la plaza, en sus cercanías, e inclusive sobre la fachada de la Catedral, la imagen de los desaparecidos fue envolviendo el espacio hasta que la sensación de su presencia se hizo efectiva, concreta. La tarea del Grupo de Apoyo a Madres rindió así sus frutos. Ningún transeúnte pudo evitar, en esas horas, sentir el escozor que la memoria proyecta.³⁷

La coyuntura política no favorecía las posiciones éticas de las Madres, entonces la plaza no pudo convertirse en un taller de producción de siluetas con participación de los manifestantes, por ello casi toda la actividad la realizaron los organizadores.

La producción seriada se potenció con la aplicación del color en forma plana y uniforme, buscando un impacto visual.

La recepción de esta acción estuvo sujeta a una intervención fortuita. La naturaleza colaboró en el andamiaje simbólico montado en la Plaza de Mayo: un viento feroz rompió las

siluetas rojas sujetas a las tanzas. Descuartizó sus miembros, quebró sus cuerpos. Fragmentos de las siluetas rojas llevados por el viento volaron hacia la Casa Rosada. De esta manera las siluetas rojas presentaron la indicación individual del horror subsumida en la detención de desaparición colectiva. El reclamo de justicia, al igual que el dolor, no era individual.

Las Madres liberaron las siluetas y al caminar sosteniéndolas (y sosteniéndose en ellas) sintieron que el viento las acompañaba haciendo marchar a su paso las siluetas de sus hijos. Eran las propias siluetas las que debían recuperar el escenario político para combatir la impunidad:

Y nuestros hijos tenían alegría de vivir y todos los jóvenes que nos acompañan también tienen que tener alegría de vivir. Por eso estamos aquí. No sólo para gritar y luchar contra la Obediencia Debida, el Punto Final, la amnistía, el indulto, la reconciliación, contra todas las cosas que nos quieren imponer, sino también, para traer a la vida a nuestros hijos. Nuestros hijos, que los trajimos con nosotras y con las siluetas. Esas siluetas que están impactando desde las paredes. Pero sobre todo para mostrar que van a estar permanentemente en la memoria, en la historia, en la movilización, en la nación, y sobre todo en lo que tenemos que fundamentar bien que es la organización. En todo eso ellos están presentes y van a seguir estando porque los traemos nosotras.³⁸

Esta identificación estrecha silueta/ madres/ hijos detenidos-desaparecidos cobró fuerza plástica en el gesto de algunas Madres que sostuvieron las siluetas erguidas junto a sus

cuerpos, y las cabezas con el pañuelo blanco ocuparon el lugar físico de la cabeza de las siluetas haciendo material la palabra: “nuestros hijos nos parieron a nosotras”; otras colocaron, en cambio, las fotos de detenidos-desaparecidos.

Las siluetas bajaron entonces de los muros para marchar, para asumir un nuevo protagonismo en las movilizaciones compartiendo la caminata con los pañuelos de las madres y las fotos de los detenidos-desaparecidos, bajo una gran bandera: “NO AL PUNDO FINAL, NO A LA OBEDIENCIA DEBIDA, NO AL INDULTO”:

Antes del discurso de Hebe de Bonafini, las siluetas se trasladaron al frente de la Casa Rosada. Desde allí partieron en marcha en torno a la plaza. Las consignas, entonces se resumieron en una: “Ni olvido ni perdón. No al indulto y a la reconciliación. (*Página/12*, 22 de septiembre de 1989).

Los dos actos contra el indulto del 21 de septiembre de 1989 expresaron grados distintos de compromiso político.³⁹ Al mes siguiente, Menem decretó el primer indulto que alcanzó a los militares por sus crímenes durante la dictadura y por sus levantamientos durante el gobierno alfonsinista.

Las Madres comenzaron una campaña para combatir el olvido con una serie de afiches que interrogaban: “¿Sabe usted dónde están ahora los que torturaron y asesinaron a nuestros hijos?”

El grupo CAPaTaCo, de larga actuación en el Movimiento por los Derechos Humanos, comenzó una serie particular de impresiones serigráficas callejeras de su serie más amplia ARTE

AL PASO, derivada de la impresión de puntos de la V Marcha de la Resistencia y vinculada con las experiencias peruanas de Huayco por el artista peruano Fernando Bedoya. En la Plaza de los Dos Congresos imprimieron el texto “EL PERDÓN HA MUERTO EN LOS CAMPOS DE LA MUERTE”. Luego, en la del Obelisco, la imagen de una hormiga con el texto “NO AL INDULTO. ARTE AL PASO”, diseñando por la repetición de su impresión la palabra “NO”.

En 1990, en el contexto de una marcha contra los indultos, un grupo conformado por el frente de artistas del MAS (en su mayoría estudiantes de las escuelas de Bellas Artes) bajo la denominación de “La Máquina” realizó una impresión de huellas de pie a partir de un sistema rotativo con un barril de petróleo.⁴⁰ Las huellas de pie funcionaban no sólo como presencia de la ausencia de los detenidos-desaparecidos sino también como un registro, una señal urbana del recorrido de la marcha luego de la desconcentración.

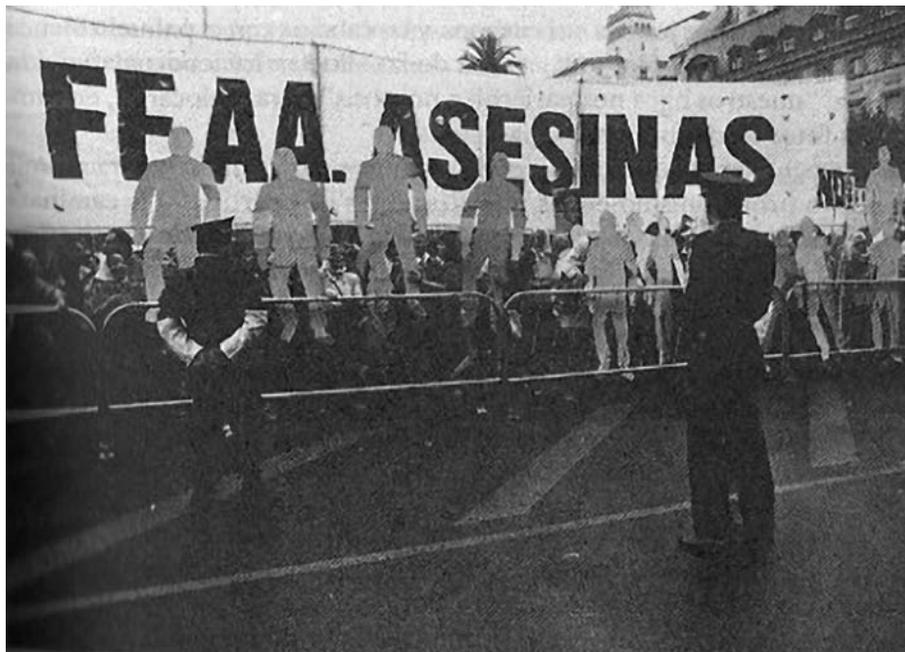
Las siluetas marchan

El 29 de marzo de 1990, las Madres convocaron a una marcha en repudio del golpe militar de 1976. Una concentración en Plaza de Mayo y luego una movilización hasta la Plaza de los Dos Congresos.

Las Madres habían recibido, de una simpatizante con su causa, un pequeño vitral representando a una silueta en posición de marchar bajo un fondo de cristales de colores. Éste fue el detonante de la idea de realizar las siluetas sobre cartón



Marcha de las Siluetas Rojas, septiembre de 1989, Plaza de Mayo.
ARCHIVO MADRES DE PLAZA DE MAYO



Siluetas realizadas en cartón encabezan la marcha de repudio al golpe militar,
29 de marzo de 1990.
ARCHIVO MADRES DE PLAZA DE MAYO

recortadas en la misma posición que presentaba la marcha. Se perdía, sin embargo, la apropiación de los muros y monumentos que había sido la característica principal de las acciones con siluetas anteriores.

Esta práctica generó un fuerte impacto visual: las siluetas blancas resaltaban entre las filas de los manifestantes al cierre de la marcha bajo la luz eléctrica urbana. En primera fila se alternaban una silueta y una madre, el blanco del pañuelo se asociaba inmediatamente con el blanco de las siluetas. Éstas, al estar hechas con un mismo molde, acentuaban aún más la uniformidad planteada en la marcha de las siluetas rojas. Visualmente la marcha alcanzaba su mayor significado con un gran cartel que parecían portar las siluetas Con la inscripción “FF AA ASESINAS”.⁴¹

Las siluetas se habían despegado definitivamente de los muros, de esta manera el discurso de las Madres sobre el reclamo por la aparición de sus hijos y la denuncia a las fuerzas armadas cobraron inusitada fuerza concretando plásticamente una frase combativa cotidiana: “los desaparecidos están en esta plaza, están marchando con nosotros”. A la vez fue otro intento de recomponer los lazos históricos de solidaridad que, reconstituidos al finalizar la dictadura, el avance neoconservador hacía peligrar.

En el discurso de cierre de la marcha, Hebe de Bonafini señaló la fuerza vital de esta acción:

Compañeros, hoy trajimos nuevamente a la vida con estas siluetas caminando con fuerza a miles y miles de hombres y mujeres que nos dejaron su ejemplo, que nos dejaron su

historia, que nos dejaron sus ganas de luchar. Cuando en el mundo se debate si es bueno o es malo el socialismo, nosotras, compañeros, luchamos por la igualdad con ese ejemplo que nos dieron nuestros hijos. Sabemos que el capitalismo no es la igualdad (...) Nosotras compañeros luchamos por la justicia porque somos producto de la injusticia.⁴²

Conclusión

La idea de la identificación de las siluetas con el pueblo se desarrolló en una serie sobre los sujetos sociales opuestos a la política liberal del gobierno menemista. Las siluetas con los brazos extendidos hacia lo alto, como levantándolos en una concentración, representaban a obreros industriales, estudiantes, jubilados, docentes, madres, etc. Sin embargo, la lluvia persistente durante la XII Marcha de la Resistencia (9 de diciembre de 1992) obstaculizó la realización de esta acción, reduciéndose a sostener algunos manifestantes las siluetas ya realizadas previamente. La idea detonante fue la consigna de la concentración “Solidaridad y lucha o hambre y represión”.

De esta manera las siluetas se desprenden de la representación del genocidio para identificar las luchas actuales contra un modelo económico, potenciando a los detenidos-desaparecidos como ejemplo militante.⁴³

Para finalizar quiero remarcar las dos etapas claras de producción y recepción de siluetas: la primera, vinculada a la transición democrática, fue una ofensiva de aprobación del espacio urbano para hacer consciente el genocidio llevado a

cabo por las Fuerzas Armadas durante la dictadura, a la vez, era una demanda de justicia a partir de una intervención en el espacio público. La segunda etapa fue defensiva, de resistencia a las diversas medidas de Alfonsín y Menem, y se desarrolló en dos subetapas: a) la búsqueda de un soporte que conservara mayor tiempo la imagen produjo la aceptación de la realización horizontal de las siluetas; b) un sucesivo desprendimiento del soporte mural para mezclarse con los manifestantes.

Sin duda, en el salir a marchar de las siluetas se afirmaba a los detenidos-desaparecidos como ejemplo de lucha ante el sistema capitalista. Por ello, las siluetas de detenidos-desaparecidos son nuestras reservas estratégicas simbólicas contra la consolidación de una democracia basada en la impunidad y la desigualdad social.

Notas

* Originariamente publicado en el libro *Arte y violencia*, que da cuenta de los trabajos presentados en el XVIII Coloquio Internacional de Historia del arte (1994) (México, UNAM, 1995). Este ensayo forma parte de una investigación sobre las acciones estéticas en el Movimiento por los Derechos Humanos realizada como becario de investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires.

Aclaración del autor para su publicación en este volumen: Este trabajo, como surge de la nota anterior, se escribió hace ya más diez años, como difusión parcial de una investigación sobre las acciones estéticas en el Movimiento por los derechos humanos, realizada como becario estudiante de la UBA. Hoy, tal vez, modificaría su carácter descriptivo, pero a grandes rasgos el conflicto central que presenta no se ha modificado. Tampoco su objetivo.

1. En algunas concentraciones vinculadas con procesos judiciales se concentró en la Plaza Lavalle, frente al Palacio Judicial. La Plaza de la República fue otro de los lugares alternativos.

2. Para una historia de las Madres de Plaza de Mayo, véase: Hebe de Bonafini, *Historias de las Madres de Plaza de Mayo*, Asociación Madres de Plaza de Mayo, s.l., s.f., conferencia realizada el 6 de julio de 1988. Otra historia testimonial de una madre es el libro de Matilde Mellibovsky, *Círculo de amor sobre la muerte*, Buenos Aires, ed. Pensamiento Nacional, 1989. Un libro pionero sobre el tema es Jean Pierre Bousquet, *Las locas de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, El Cid Editor, 1984 (primera edición, París, 1980); de gran interés son los trabajos de Jo Fisher, *Mothers of the Disappeared*, Londres, Zed Books, 1989 (resultado de una serie

de entrevistas a las Madres ordenadas en forma cronológica según sus vivencias de los sucesos históricos de los que fueron protagonistas). Véase Jo Fisher, *Out of the Shadows. Women, resistance and Politics in South America*, Londres, Latin America Bureau, 1993, especialmente el capítulo “Argentina: ‘Where are our children?’”, referido también a las Abuelas de Plaza de Mayo. Para una historia de las Madres en el desarrollo de la dictadura militar véase John Simpson y Jana Bennet, *The Disappeared and the Mothers of the Plaza*, Nueva York, St. Martin’s Press, 1985. Un análisis interesante desde la psicología institucional es Alfredo Martin, *Les Mères “folles” du Place de Mai*, París, Renaudot, 1989.

3. Véase: Marín, Juan Carlos, *Los hechos armados. Un ejercicio posible*, Buenos Aires, CICSO, 1984. Marín parte del supuesto de que en el período del capitalismo financiero la fuerza de la burguesía se militariza y asume el modelo de guerra como forma de reproducción de su existencia. Marín define la territorialidad social por el carácter social de las fuerzas que se enfrentan, no por el espacio geográfico.

4. Véase: Juan E. Corradi, Patricia Weiss Fargen y Manuel Antonio Garretón (comps.), *Fear at the Edge. State Terror and Resistance in Latin America*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1992. En especial Manuel Garretón, “Fear in Military Regimes. An Overview”, pp. 13-25; Patricia Weiss Fargen, “Presion and State Security”, pp. 39-71; y Jean Franco, “Gender, Death, and Resistance: Facing the Ethical Vacuum”, pp. 104-118.

5. Marín, op. cit, p. 178.

6. Bonafini, op. cit., p. 12

7. A principios de 1981 la dirección burocrática del movimiento obrero se encontraba dividida en dos grandes bloques –que distaban de ser homogéneos. El primero, conformado por la CNT y los “20”, era “dialoguista” con la dictadura; el otro, liderado por Saúl Ubaldini, desarrollaba una política de oposición. Cfr: Pablo Pozzi, *Oposición obrera a la dictadura*, Buenos Aires, Contrapunto, 1988, pp. 111 y ss.

8. Pueden clasificarse en: a) Impulsadas por el gobierno militar usufructuando la conciencia nacionalista; sin embargo, del apoyo inicial al régimen, el contenido fue transformándose hacia posiciones antiimperialistas y de oposición al régimen militar; b) Reuniones masivas por la negociación de la paz (misa papal en Palermo) formaban parte de la táctica del régimen militar y contaron con el apoyo de partidos políticos; c) De oposición a la guerra y al régimen militar, por una salida democrática no consensuada. Las Madres, durante la guerra, levantaron la consigna “Las Malvinas son argentinas, los desaparecidos también”.

9. El 10 de diciembre de 1983 asumió la presidencia de la nación Raúl Alfonsín, triunfante en los comicios democráticos de octubre encabezando la fórmula del partido radical. Uno de sus primeros actos de gobierno (decreto 187, 15 de diciembre de 1983) fue la creación de una comisión de notables con el fin de elevar un informe sobre la violación a los derechos humanos por la dictadura militar. El funcionamiento de la CONADEP determinó la discusión y acción del movimiento por los derechos humanos durante todo el año 1984 hasta la entrega en septiembre del informe denominado *Nunca Más*. La propuesta de las Madres y otros organismos era la conformación de una comisión bicameral parlamentaria con plenos poderes. La CONADEP, encabezada por el oportuno escritor Ernesto Sábato, presentó la “teoría de los dos demonios” como interpretación globalizadora de la década de los setenta. La toma de conciencia del genocidio por las masas y la presión popular obligó al gobierno radical a modificar su política inicial basada en el solo juzgamiento de los ex comandantes integrantes de las tres juntas militares de gobierno, mientras que el resto de los militares y paramilitares acusados de violaciones a los derechos humanos serían eximidos de responsabilidad jurídica mediante la aplicación de la Obediencia Debida. El 9 de febrero de 1984, la sanción de la ley 23.049 reformó el código de justicia militar para permitir que los militares acusados fuesen juzgados por sus pares. El 13 de septiembre, mediante

el decreto 2.816, se autorizó al Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas a delegar en jueces de instrucción militar la investigación de los delitos denunciados. Este autojuzgamiento fue considerado por las Madres, Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas y otros organismos como una amnistía encubierta. Otro eje conflictivo fue la retención en las cárceles de presos políticos de la dictadura militar. El año 1985 fue el del “juicio a los ex comandantes”. El 9 de diciembre, vísperas del segundo aniversario de la asunción alfonsinista, la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional Federal dictó la sentencia a los jefes de la dictadura: Videla fue condenado a “reclusión perpetua”, Massera a “prisión perpetua”, Agosti a 4 años y 6 meses de prisión, Viola a 17 años, Lambruschini a 8 años, Graffigna, Gatieri, Anaya y Lami Dozo, absueltos. Un año más tarde el gobierno radical decretó la prescripción de causas penales, conocida como Ley del Punto Final. Cuando se aprobó la ley en el Parlamento el público que estaba en las barras arrojó capuchas negras a los legisladores. Finalmente, luego del levantamiento militar de Semana Santa de 1987, en un trámite veloz, el Parlamento aprobó la Ley de Obediencia Debida.

Durante la IV Marcha de la Resistencia (20 de diciembre de 1984) se desarrolló una experiencia interesante mediante un afiche participativo con el perfil de un militar. En la V Marcha de la Resistencia (11 de diciembre de 1985) se imprimieron 30.000 puntos como señales urbanas contra el Punto Final. Véase Roberto Amigo Cerisola, “La resistencia estética. Acciones estéticas en las marchas de la resistencia 1984-1985” en *Arte y poder*, Quintas Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CALA, 1993.

10. El texto del volante firmado por las madres es el siguiente:

“JUSTICIA: concepto sostenido en ideales de igualdad, respeto y defensa de los sagrados derechos del pueblo, único hacedor de la riqueza nacional.

LUCIDEZ: claridad para impulsar proyectos de vida argentina y americana acordes con la realidad social y geográfica.

DIGNIDAD: para desarrollar una política de soberanía nacional, desechando pactos, negociados y entregas, para respetar y ser respetados por el mundo entero.

AMOR A LA PATRIA: para hacer de ella un hogar donde haya pan, techo y abrigo para todos y lograr que los niños tengan derecho a la salud y una educación republicana.

Así piensan los detenidos desaparecidos, su voz nos llega de los rincones donde fueron soterrados por quienes creyeron que la patria era de unos pocos.

De esos pocos que no pudieron hacerles una acusación y enjuiciamiento legal –teniendo todo el poder en sus manos– porque no había acusación posible para una generación que pensaba, disentía y evolucionaba dentro del caos que esos pocos poderosos habían sembrado.

Esto es Argentina ahora y en este meridiano. Su pueblo despierta del terror, sus tiranos agotan el poder y la fuerza. La justicia se acerca inexorablemente. La lucidez está en el hombre nuevo. La dignidad en su elemento.”

El mismo texto se encuentra en otros volantes, por ejemplo, el de Semana Mundial del Detenido-Desaparecido. Considero este texto de suma importancia para comprender el complejo proceso de aprendizaje político de las Madres, ya que comparado con los escritos de los primeros documentos o boletines circunscritos al pedido de datos sobre sus hijos permite ubicarlo como una pieza significativa de transición hacia la reivindicación de la lucha por el socialismo.

11. Marín, op. cit., p. 15.

12. La parte de este ensayo correspondiente al Siluetazo es una versión muy ampliada y corregida de Roberto Amigo Cerisola, “La Plaza de Mayo, plaza de las madres. Estética y lucha de clases en el espacio urbano” en *Ciudad/campo en las artes en Argentina Latinoamérica*, Buenos Aires, CALA, 1991, pp.89-99. Actas de las Terceras Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1991.

Sobre las siluetas en las marchas de las Madres de Plaza de Mayo han escrito los propios artistas participantes, en Fernando Bedoya y otros, “Madres de Plaza de Mayo, un espacio alternativo para los artistas plásticos” en *La Bizca*, año 1, n° 1, nov.-dic. 1985, p.14. M. Inés González Bombal en un ensayo sobre el discurso político del movimiento por los derechos humanos ha señalado la importancia de los nuevos elementos estéticos en los actos políticos. Curiosamente, ya que la información sobre las acciones es tomada directamente del artículo de *La Bizca*, olvida *cf.* Inés González Bombal, “Derechos humanos: La fuerza del acontecimiento” en Eliseo Verón y otros, *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, Buenos Aires, Hachette, 1987.

En un libro reciente, Lyman G. Chaffee se ha ocupado del arte callejero como medio de comunicación de baja tecnología. Lamentablemente no recogió información sobre el Siluetazo, al igual que González Bombal estudió las siluetas del último jueves de la dictadura, experiencia derivada de la primera. El Siluetazo, de todos modos, fortalece la hipótesis de Chaffee, que entiende el “arte callejero” en su cualidad de expresión política colectiva, de intervención en el espacio público reducido por los regímenes autoritarios. *Cfr.* Lyman G. Chaffee, *Political Protest and Street Art. Popular Tools for Democratization in Hispanic Countries*, Westport, Greenwood Press, 1993.

Gustavo Buntinx ha escrito sobre las siluetas, partiendo de un *collage* de textos secundarios, con la intención de remarcar la recuperación de una dimensión mágico-religiosa para el arte en el Siluetazo, hipótesis seductora que desarrollada conlleva la pérdida de las circunstancias históricas precisas de su producción y recepción, diluyendo su especificidad política. *Cfr.* Gustavo Buntinx, “Desapariciones forzadas, resurrecciones míticas”, en *Arte y poder*, Buenos Aires, CAIA-FFYL, 1993, pp. 236-255. Actas de las V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1993.

13. Véase *Boletín de las Madres de la Plaza de Mayo*, año III, n° 10, mayo 1982, p.17.

14. Para conmemorar el octavo aniversario de las Madres de Plaza de Mayo se realizó una marcha el 25 de abril de 1985 en la que los manifestantes llevaban una máscara blanca representando a los detenidos-desaparecidos.

15. Véase *Boletín de las Madres de Plaza de Mayo*, año III, n° 11, septiembre 1982, pp.52-53.

16. *Ibidem*, p.8. La idea del *vía crucis* se desarrolló en la identificación del sufrimiento de los detenidos-desaparecidos con el de Jesús. El 4 de abril de 1987, ante la visita del papa Juan Pablo II a la Argentina, en una marcha un manifestante vestido como Jesús portaba una cruz seguido por las Madres. Véase *El Periodista de Buenos Aires*, año III, n° 135, 10 al 16 de abril de 1987, p.7. Según el testimonio de un artista esta representación de un episodio de la Pasión se proyectó para abril de 1982, suspendiéndose por la guerra de las Malvinas. Es interesante señalar que el primer distintivo de las Madres también deriva de la iconografía cristiana: un clavo, colocado en la solapa. En los poemas escritos por las Madres la relación entre Jesús y los hijos detenidos-desaparecidos es constante. Véase *Madres de Plaza de Mayo, Cantos de vida, amor y libertad*, Buenos Aires, 1985 (2da. Edición).

El pañuelo blanco, inicialmente un pañal conservado de sus hijos detenidos-desaparecidos, según testimonios de las madres, fue usado por primera vez en la peregrinación anual al santuario de devoción popular Nuestra Señora de Luján. Igualmente, muchas de sus primeras reuniones se realizaron en iglesias por motivos de seguridad, a pesar de las autoridades eclesiásticas que en su gran mayoría eran cómplices de la represión estatal. Un caso interesante es el de dos curas párrocos del interior del país que colocaron un pañuelo blanco a las imágenes de culto de la Virgen María en sus iglesias. Sin duda, la “estrategia religiosa” de las Madres, más allá de las creencias individuales de cada una de ellas, acentuaba el conflicto ético-político frente a una dictadura que se arrogaba la “moral de la civilización occidental y cristiana”.

17. En Fernando Bedoya y otros, *op. cit.*, p. 14. Véase la entrevista de Hernán Ameijeiras a Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores, Guillermo Kexel y Roberto Amigo: “Este año se cumple una década de ‘El siluetazo’”, *La Maga*, año 2, n° 63, 31 de marzo de 1993, pp. 10-11.

A fines de 1983 se organizaron varios salones de artes plásticas y derechos humanos, por ejemplo, el de la Sociedad Central de Arquitectos en el mes de octubre o el de la Casa Castagnino en el mes de noviembre. En la calle Florida artistas plásticos realizaron murales en el Centro Cultural General San Martín.

18. García Delgado estudió los nuevos patrones de participación política y ha caracterizado los vinculados al movimiento por los derechos humanos en el sustento de reivindicaciones éticas, en una solidaridad de amplio alcance de pretensión del poder estatal. También señaló la voluntad partidista, autonomía, ética de la convicción, enfrentamiento al *establishment*, y principalmente los modos de reclutamiento informales en los que “los participantes lo son en tanto realizan actividades concretas en las convocatorias o movilizaciones, sin que la pertenencia se defina en términos distintos a la decisión personal de colaborar en el movimiento”. *Cfr.* García Delgado, “Nuevos patrones de participación política en procesos de transición a la democracia: el caso argentino”, en Óscar Oszlack y otros, “*Proceso, crisis y transición democrática*”, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, p. 102 y ss.

19. En una hoja de la propuesta están escritas a mano las direcciones de diversas agrupaciones. Sobre la partidización de la política como fenómeno en que los partidos políticos se constituyen como principal referente de la militancia, véase García Delgado, *op. cit.*, p. 92 y ss.

20. *La Prensa* advertía sobre la politización de las Madres. Véase, por ejemplo, la opinión de Manfred Schonfeld (21 de septiembre de 1983) o el editorial del 25 de septiembre de 1983, artículo acompañado de un dibujo de Horatius:

una Madre pidiendo permiso para poder entrar a una plaza abarrotada de militantes de partidos políticos durante la Marcha de la Resistencia.

21. El diario *La Voz* publicó una descripción muy amplia de la acción desarrollando la posición de los organizadores: “Las imágenes representan el contorno de un cuerpo humano sin rostro, connotativo del carácter de ‘anónimos’ que se les dio a los desaparecidos durante la llamada ‘guerra sucia’ por parte de las fuerzas militares, pero familiares de esas personas les colocaron los nombres de las personas de quienes carecen de noticias antes de fijarlos a las paredes. (...) El reclamo silencioso de las imágenes será el testimonio más directo del derecho a la vida que tiene cada una de las víctimas del horror.” (*La Voz*, 23 de septiembre de 1983).

En el mismo sentido desarrolló la noticia el diario *Crónica*, leído por los sectores populares: “Las imágenes representan el contorno del cuerpo humano sin rostro y alguno carteles llevan el nombre de un desaparecido.” (*Crónica*, 22 de septiembre de 1983).

22. Véase *La Voz*, 23 de septiembre de 1983, *La Razón*, 22 de septiembre de 1983 y *Crónica*, 22 de septiembre de 1983. En un siluetazo posterior, en un barrio, la policía llevó detenidas a una comisaría las siluetas de detenidos-desaparecidos secuestradas a los manifestantes.

23. Cfr. M. Inés González Bombal, *op. cit.*, p. 156. Generalmente los datos contenidos son el nombre, la fecha y lugar de la detención-desaparición; a veces se completa con la edad y profesión del detenido-desaparecido. Denomino “silueta índice” a la silueta de detenido-desaparecido que consta de una inscripción que señala una desaparición concreta, y “silueta símbolo” a la que no contiene inscripción alguna que denuncie una desaparición concreta.

24. La siguiente es una recopilación de los cánticos de las marchas del Movimiento por los Derechos Humanos de 1983:

- “Ahora, ahora/ resulta indispensable/ aparición con vida/ y castigo a los culpables”.
- “Con vida los llevaron/ con vida los queremos”.
- “Ni olvido/ ni amnistía/ ¡Aparición con vida!”.
- “No queremos el olvido/ No queremos la amnistía/ Lo que el pueblo está pidiendo/ es la aparición con vida”.
- “Ya van a ver/ ya van a ver/ van a tener que aparecer”.
- “Los desaparecidos/ que digan dónde están”.
- “Madres de la plaza/ el pueblo las abraza”.
- “La plaza es de las Madres/ y no de los cobardes”.
- “No hubo errores/ no hubo excesos/ son todos asesinos/ los milicos del proceso”.
- “Se va acabar/ se va acabar/ la dictadura militar”.
- “O le lé, o la lá/ después que los colguemos/ los vamos a amnistiar”.
- “Policía Federal/ la vergüenza nacional”.
- “Paredón, paredón/ Paredón, paredón/ a todos los milicos/ que vendieron la nación”.
- “A-SE-SI-NOS/ A-SE-SI-NOS”.
- “Milicos/ muy mal paridos/ qué es lo que han hecho con los desaparecidos/ la deuda externa, la corrupción/ son la peor mierda que ha tenido la nación/ Qué pasó con las Malvinas/ esos chicos ya no están/ no debemos olvidarlos/ y por eso hay que luchar”.
- “Borom-bom-bom/ Borom-bom-bom/ el que no salta/ es un botón”.
- “Pueblo/ escucha/ únete a la lucha”.
- “O le lé, o la lá / si éste no es el pueblo/ el pueblo dónde está”.
- “Luche, luche, luche/ no deje de luchar/ para que los milicos/ no vuelvan nunca más”.
- “Somos la gloriosa juventud argentina [variante: peronista]/ la de la Resistencia/ la que peleó en Malvinas/ y a pesar de los golpes/ y nuestros caídos/

la tortura, la cárcel/ los desaparecidos/ no nos han vencido/ Somos de la gloriosa juventud argentina/ la que hizo el Cordobazo / la que peleó en Malvinas/ y a pesar de los golpes/ la tortura, el miedo/ y los desaparecidos / no nos han vencido”.

- “A los asesinos/ la cárcel ya/ a los compañeros/ la libertad”.

25. “Aparición CON VIDA, el porqué de una consigna” en *Madres de Plaza de Mayo*, año IV, n° 37, dic. 1987, p.10. Véase también la conferencia de prensa en Estocolmo del 31 de julio de 1980, reproducida en *Boletín de las Madres de Plaza de Mayo*, año I, n° 2, septiembre de 1980, sin paginación.

26. En este sentido devela la densidad de la consigna un testimonio de una Madre: “Nos tienen que responder por qué los capturaron, qué pasó con cada uno, quién ordenó su detención, dónde los tuvieron alojados y dónde están ahora. Porque si están muertos los han asesinado y entonces lo lógico, lo ético es saber quién los asesinó, quién dio la orden de tortura y ejecución y quién la llevó a cabo. Nosotras no podemos transigir más que con una explicación total y la detención, juicio y castigo a los delincuentes, porque castigar a los delincuentes hace a una sociedad civilizada”, en Raúl Veiga, *Las organizaciones de derechos humanos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 98, p.53.

27. Para el MAS la etapa post-Malvinas era la de una “revolución de febrero”. Véase al respecto el folleto del principal dirigente del MAS: Nahuel Moreno, 1982: “Empieza la revolución”, *Cuaderno de formación* n° 2, Buenos Aires, 1983, p.30.

28. Cfr. Roberto Amigo Cerisola, “La resistencia estética...”

29. Las cifras de los diarios: 3.000 según *La Razón*, 5.000 según *La Nación*, 8.000 según *La prensa*, 10.000 según *Clarín* y *Tiempo argentino*, y 15.000 según *La Voz*.

30. Convocatoria de las Madres de Plaza de Mayo para el 8 de marzo de 1984: “Convocamos a la juventud para participar en la realización de murales que nos mostrarán los rostros de miles de hombres, mujeres y niños detenidos-

desaparecidos por obra de la cruel represión desatada por la FF AA argentinas. Queremos que nuestros hijos detenidos-desaparecidos miren al pueblo, para que no haya olvido. Para ello trasladaremos sus fotografías a los muros de Buenos Aires.”

31. Luego de la masacre de Trelew, 22 de agosto de 1972, las fotos de los militantes asesinados en la base naval también se colocaron como afiche en los muros de Buenos Aires.

32. Boletín Informativo de las Madres de Plaza de Mayo, año II, n° 13, enero 1984, p. 3.

33. Cfr. John Simpson y Jana Bennet, *op. cit.*, p. 287. También se realizaron siluetazos en las ciudades del interior.

34. Cantidad de manifestantes: 160.000 organizadores, 100.000 según *Página/12*, según 36.000 *La Prensa*.

35. Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora es una fracción minoritaria, conciliadora ante el gobierno democrático, que se separó de la asociación en febrero de 1986, luego de un acto eleccionario interno ganado por Hebe de Bonafini.

36. Cifras de espectadores en el recital del Obelisco: 80.000 organizadores, 50.000 según *Página/12*, 30.000 según *Clarín*. Participó una columna del Festival Latinoamericano de Artistas Internados en Hospitales Psiquiátricos.

37. Madres de Plaza de Mayo, año V, n° 58, octubre de 1989, p. 10.

38. Hebe de Bonafini, “Nuestros hijos sembraron la vida” (discurso de cierre), reproducido en *ibidem*.

39. Véase el artículo de Susana Viau, *Página/12*, 22 de septiembre de 1989; y el diario *Sur*, proyecto periodístico trunco del Partido Comunista Argentino, de la misma fecha.

40. LA MÁQUINA realizó acciones durante las movilizaciones contra EEUU por la guerra del Golfo. La idea de las huellas fue utilizada posteriormente por CAPaTaCo, desvinculados definitivamente sus integrantes del

MAS, en la XI Marcha de la Resistencia (5 de diciembre de 1991): imprimieron un circuito de pisadas que rodeaba la Plaza de Mayo. La imagen del afiche de la acción eran las plantas de un trabajador rural con el texto “LLAMADA A PATA”, una cita a los pies en la fuente del 17 de octubre de 1945. También utilizaron la imagen de las pisadas humanas para elaborar una señal urbana y sugerir un recorrido posible al transeúnte durante un acto de las comunidades indígenas (“Inkarri”, Plaza de los Dos Congresos, 11 de octubre de 1991) y en acciones estéticas contra los festejos del Quinto Centenario (“Mataron Millones”, Plaza de la Recoleta, 1992).

41. Véase “El grito de siempre: Aparición con vida”, *Sur*, 30 de marzo de 1990.

42. *Madres de Plaza de Mayo*, año VI, n° 63, p. 13.

43. En la XI Marcha de la Resistencia un grupo disidente peronista realizó tres grandes armazones móviles de tela blanca de forma humana representando a los detenidos-desaparecidos.

DESAPARICIONES FORZADAS / RESURRECCIONES MÍTICAS* (FRAGMENTOS)**

Gustavo Buntinx

A Selva

¿Cómo podemos, al escribir sobre las dictaduras y sus tecnologías de opresión en América Latina, al escribir contra la tortura y del terror, perturbar su poder no sólo de imponer el tema, sino además de ejercer una fascinación sobre el texto? Para descomponer esa lógica debemos arriesgar la desilusión de también perturbar la ilusión de totalidad en el texto, cuyo poder de transmisión es como la autoridad del dictador: una autoridad fundada en el poder de reproducir entre su público esa ilusión de orden por encima y más allá de la condición del terror... en otras palabras, un silencio... Al igual que ese silencio, así también los desaparecidos, aquellos que faltan y las fosas comunes dan poder y habilitan al Estado como la fuente de la verdad. Contra esto se levanta un arte en pos de una cultura de la resistencia.

Charles Merewether^{a,7}

^aLa numeración de las notas remite a la de las fuentes alfabéticamente ordenadas al final de este trabajo

I. Refundar la Plaza

Hay un secreto acuerdo entre las generaciones pasadas y la nuestra. Hemos sido esperados en la tierra. A nosotros, como a las generaciones que nos precedieron, nos ha sido dada una débil fuerza mesiánica sobre la cual el pasado tiene un derecho. Esta exigencia no se ve satisfecha fácilmente. El materialista histórico lo sabe. (Walter Benjamin)⁸

Empiezo a construir estos apuntes en la madrugada –hora de energías liminares– a poco de concluida la XII Marcha de la Resistencia y el mismo día en que Fernando Bedoya inaugura *Mitos solares/Mitos lumínicos*, la densa exposición que procura derivar a un espacio museográfico nueve años de intervenciones plásticas callejeras en relación estrecha con el movimiento por los derechos humanos. Escojo leer la muestra en los términos que el azar objetivo le ha impuesto: una culminación más de esta nueva presencia de nuestras Madres en la Plaza de Mayo. Y por esa vía una puesta en escena de las tensiones que recorren todo intento de darle objetivación artística a la creatividad distinta hecha posible por las Madres, a la energía *otra* movilizadora por ellas también en el terreno de lo estético.

Ese otro poder agudamente resumido por Oscar Castelnuovo¹¹ en el contraste entre “*las mujeres que ahora caminan y el hombre que tendrá su mármol*” (Videla, el genocida indultado, cuyo busto se pretende sumar a la galería de presidentes en la Casa Rosada). Hay en esa frase un atisbo feliz de las

estrategias simbólicas que distinguen y definen a las fuerzas en pugna. El principio de *presencia y vida*, enfrentado al de *representación y posteridad*. Éste remite al poder de lo establecido y sus imágenes petrificadas, aquél al poder de la utopía y su imaginario libidinal. Uno se enclaustra dentro de mausoleos virtuales, buscando objetivarse en las artes de Medusa. El otro refunda espacios públicos de vida y de historia, ensayando sacrificios mesiánicos y rituales órficos.

Pero la de las Madres es también una estrategia simbólica que arrebató al poder el poder de sus imágenes, ocupando y recuperando los vacíos de su retórica, parasitando sus contradicciones. Maternidad, femineidad, familia, religión. El pañal que guardaban como recuerdo de sus hijos y que flameó por primera vez sobre sus cabezas en una peregrinación oficial a Luján. Los nombres y reclamos “femeninamente” bordados sobre tan piadosos pañuelos. Los clavos de Cristo en la solapa. Los ayunos y retiros. Los encuentros en la iglesia, desde cuyas puertas serían alguna vez ellas mismas secuestradas. Y esa notable capacidad para revertir el discurso del enemigo: “*Las Malvinas son argentinas, los desaparecidos también*”.

“*Pero eran las Madres. Al buscar a sus hijos usaban ingenuamente el sagrado derecho democrático de querer saber*” (Oswaldo Bayer).⁴ La agudeza así lograda puede ser también interpretada como un doble filo. Ya en 1982 algunas feministas argentinas le comentaban a Jean Elshtain que, por las características de su accionar, las Madres “*profundizaron y legitimaron la imagen de*

la madre de luto como típica e ideal identidad femenina". María del Camen Feijóo cuestiona una estrategia "*basada en los roles reproductores de la mujer que refuerza la convencional división del trabajo*." Pero Martha Ackelsberg y Mary L. Shanley¹ enfrentan estas expresiones con la comprobación propia de cómo las Madres disolvieron las fronteras de lo público y lo privado en su punto más sensible y al mismo tiempo más resguardado: la construcción de género. "*Para proteger y cuidar a sus hijos tuvieron que salir de sus casas y hablar como seres políticos y como ciudadanos*".

"*Por ser madres ejemplares, dejaron de serlo*" (Alejandro Diago).¹⁴ La subversión por exageración de la norma, para darle un uso distinto a la frase con que Nelly Richard¹⁹ describe cierto arte de avanzada en el Chile de la dictadura. El margen crucial de diferencia con aquella propuesta lo ofrece el escenario distinto que en la Argentina se postula. Y desde allí el efecto de vida.

En Chile, un cuerpo cultural ensimismado abisma y reprime a la historia –cifra traumática desde el golpe de 1973– sublimando su deseo en la realización artística construida como espacio crí(p)tico de logros privativos, a salvo de traiciones y desengaños (aunque no de riesgos que articulan valores de otro tipo). Los momentos de quiebre dictatorial le ofrecen a ese desarrollo nuevas alternativas. Entre ellas, la campaña por el "no +" que en respuesta al plebiscito de 1983 integra a una dinámica colectiva de transformación social un signo individual

y con nombre propio: las cruces con que años antes Lotty Rosenfeld fugazmente transforma el signo sustractivo de las líneas de tránsito frente al Palacio de la Moneda y otras ubicaciones estratégicas.

1983 sería también el momento de la experiencia seminal del Siluetazo en Buenos Aires. Dos situaciones marcadas por el signo de lo participativo y radical, la socialización de formas y medios artísticos para fines muy otros. (Aunque producida en la calle, la obra de Rosenfeld es *circulada y consumida* como documentación artística en formatos y ambientes especializados.) Pero allí donde en la Argentina el tránsito a la calle potencia el valor taumatúrgico y prodigioso de la imagen, en Chile un desplazamiento similar tiende a redefinirla en términos más estrictamente pragmáticos: no + hambre, no + represión, no + dictadura...

La exterioridad social del "no +" termina así desvalorizada por cierto discurso chileno que hace de la escena *histórica* de la avanzada una puesta en escena *artística*, recuperada principalmente en sus términos más autónomos y autorreferenciales. La mirada argentina, en cambio, reivindica esa práctica artística nueva que diluye su especificidad buscando una inserción distinta en los territorios recuperados para la historia. La *territorialidad social* (J.C. Marín)⁴ recompuesta sobre el filo de la derrota con cuerpos marginales: "mujeres-de-su-casa" que, desde el dolor, productivizan esa condición despreciada para ocupar el más simbólico y resguardado de los espacios.

La Plaza. "*Realmente un lugar donde nosotras nos comprendíamos y sentíamos ese encuentro que, sin darnos cuenta, sentíamos con nuestros hijos*" (Hebe de Bonafini).⁹ La reiteración elocuente

del verbo *sentir*, primera persona plural. Los sentimientos: ese enorme poder surgido del sinpoder absoluto.

Las Madres. “*Reservas estratégicas*” de las fuerzas populares, las llama Marín.⁴ Como los jubilados. Nuestras “*clases pasivas*”, activando la esperanza en medio de la catástrofe. Tal vez por ello su audacia política ofrece resonancias vagamente litúrgicas. Ritualizar el país desde el centro mismo de un poder infame, recuperando las mejores tradiciones de un espacio violentado por sus ocupantes oficiales. Para las Madres “*resistir en la plaza*” era (es), entre tantas otras cosas, purificarla con el sacrificio heroico de sus hijos, que es el de ellas mismas. Refundarla.

II. Estética y Ritual

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro. (Walter Benjamin)⁸

Las Madres de Plaza de Mayo, en el día del estudiante [de 1983] deciden la toma de la plaza por 24 horas. [...] Esta toma tiene un carácter especial, no es sólo política, es, también, estética: el Siluetazo. [...] La conciencia del genocidio a partir del impacto de la imagen y de la transformación del espacio urbano. Los edificios que definen ideológicamente a la plaza son ocupados por las siluetas de detenidos-desaparecidos. El transeúnte ocasional

recorre un espacio que no es el cotidiano, es el espacio de la victoria –aunque efímera– de la rebelión ante el poder. (Roberto Amigo)⁴

Espacio que se disuelve en tiempo: casi una definición etimológica de la utopía. Tanto más poderosa por estar articulada a un rito. La victoria es efímera pero año tras año reiterada. Más que una actuación, cada Marcha de la Resistencia, cada ronda de los jueves, es una *actualización*. La toma de la Plaza tiene ciertamente una dimensión política y estética, pero al mismo tiempo *ritual*, en el sentido más cargado y antropológico del término. No se trata tan sólo de generar conciencia sobre el genocidio, sino de *revertirlo*: recuperar para una vida nueva a los seres queridos atrapados en las fronteras fantasmagóricas de la muerte.

Algún momento de la mirada iconográfica de Amigo relaciona las siluetas de la III Marcha de la Resistencia con las que la policía suele marcar en el suelo siguiendo el contorno de un abatido o un suicida. En cambio los artistas que dieron origen a la propuesta –Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores, Guillermo Kexel– ubican su punto de partida en ciertas prácticas pedagógicas que, aprovechando la accesibilidad de esa misma técnica, permiten a los niños un reconocimiento del esquema corporal.^{2,3} En los hechos, el Siluetazo reúne ambas

referencias y sus connotaciones tanto forenses como vitalistas. El resultado es una experiencia mesiánico-política donde resurrección e insurrección se confunden.

A esto contribuyen las exigencias de las Madres, evitando representaciones tanáticas y desplegando siempre erguidas a las imágenes. Pero igualmente decisiva es la participación de los manifestantes que cubren las graves fachadas del poder establecido con la memoria gráfica de un inasible poder nuevo. El *aura* así obtenida no está en la silueta sino en la autoridad ritual que la consagra. Aquella acumulada por siete años de rondas bajo la dictadura. Y la que nace en miles de personas que para la confección de las siluetas ‘ponen el cuerpo’, tanto en el sentido literal como en el figurado de esa expresión densa. “Poner el cuerpo que ya no estaba, el cuerpo que sacaron”, al decir de Flores,² es también llenar con la vida propia un vacío. Carnal y emotivo. La primera silueta embarazada reproduce el perfil de Kexel con una almohada sobre el vientre. Un recurso de orden práctico en el que, sin embargo, intuitivamente se expresa y realiza el principio de *socialización de la maternidad* con que las Madres resumen toda su praxis.

Fuertemente políticas pero atravesadas por un hálito espiritual propio. De vocación pública y al mismo tiempo irreductiblemente personales. Fabricadas tanto en serie como artesanalmente. Las siluetas de la Tercera Marcha de la Resistencia encarnan ejemplarmente esa tensión entre proximidad y distancia, entre producción manual y reproducción técnica,

que para Benjamin articula el problema contemporáneo del *aura*. “Una trama muy particular de espacio y tiempo: manifestación irrepetible de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar”, es cómo alguno de sus ensayos⁷ define sucintamente esa categoría. Una relación inversamente análoga a la que las Madres establecen con los desaparecidos: la proximidad de los vínculos mantenidos a través de una distancia metafísica. Si para Benjamin⁶ la obra relacionada al culto, “una vez aparecida conserva su lejanía, a la cual en nada perjudica la cercanía que pueda lograrse de su materia”, para las Madres el hijo desaparecido mantiene su proximidad esencial aún bajo la oscuridad insondable en que se encuentra sumido. Proximidad en el espacio y en el tiempo. El presente logra ser eterno por la colisión en él de un pasado oprobioso y un futuro redentor.

No sólo el *presente*, también la *presencia*, esa primera y esencial forma de protesta asumida por las Madres. “Con su sola presencia empezaban a quebrar un sistema” dice Osvaldo Bayer.⁴ Los pañuelos-pañales en las procesiones y en los despachos, en los fastos oficiales, en la Plaza de Mayo. La ausencia del hijo encarnada en la presencia ubicua de la madre, iluminando el “cono de sombras” (Piera Oria)⁴ con que se pretendía sepultar a los secuestrados en un limbo sin memoria. La silueta actúa como una metáfora inversa pero de igual sentido: el vacío se vuelve pleno en la acción vital de quienes lo (d)enuncian y en ese mismo acto lo llenan. *Aparición con vida*. No la mera ilustración artística de una consigna sino su realización viva.

Las Madres hicimos las siluetas. Esas siluetas eran la presencia de los desaparecidos en la calle. (Hebe)⁹ Presencia-por-ausencia. Como la de los desaparecidos.

III. “Aparicion con vida”

En cada época es preciso esforzarse por arrancar la tradición al conformismo que está a punto de avasallarla. El Mesías viene no sólo como el Redentor, sino también como vencedor del Anticristo. Sólo tiene derecho a encender en el pasado la chispa de la esperanza aquel historiador traspasado por la idea de que ni siquiera los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha dejado de vencer. (Walter Benjamin)⁸

El terrorismo de Estado no es ya la práctica de campos de concentración, de enclaustramientos al estilo alemán, sino la desaparición de seres humanos. Prestidigitación. Magia social. Es la sociedad de la desaparición. (Paul Virilio)²²

Más que una categoría política, el desaparecido es nuestra figura cultural por excelencia. No lo eliminado sino lo *reprimido*, en toda la compleja plenitud de ese término. Lo



Una manifestante pone el cuerpo para bocetar una silueta, Plaza de Mayo, 21 de septiembre de 1983.
EDUARDO GIL



Siluetas en la Catedral, Plaza de Mayo, 22 de septiembre de 1983.
ALFREDO ALONSO. ARCHIVO CeDInCI

negado, antes que lo proscrito. Pero el triunfo secreto de las Madres está en la dialéctica intuitiva que les permite revertir esa lógica perversa *en sus propios términos*. Hacer del desaparecido no el signo desplazado de la muerte sino el proyectivo de la latencia. El retorno de lo reprimido. El eterno retorno del mito.

Artistas e intelectuales chilenos han elaborado sobre el *imbunche* mapuche una metáfora de lo que Pinochet quiso hacer de su país: clausurar el cuerpo, coser todos sus orificios, impedir la comunicación, forzar el silencio. Para Charles Merewether¹⁷ el arte así surgido “*no es un asunto de aspiraciones utópicas. Es más bien volver a poner en circulación, destapar las fisuras, huecos y residuos dejados por el corte y la incisión del cirujano, la prescripción del farmacéuta o la red invisible del terror injertada en el cuerpo social como una superficie transparente y delgada*”.

La experiencia surgida con las Madres es muy otra. A las evidencias pavorosas ellas contraponen la más cargada y erótica de las demandas políticas, la consigna místico-libidinal de *aparición con vida*. Las desapariciones forzadas obligan resurrecciones míticas, aunque sea en otros cuerpos. Como testimonio las Madres nos ofrecen sus existencias reconstruidas en la búsqueda de los ausentes. “*Nuestros hijos nos parieron a nosotras, nos dejaron embarazadas para siempre*”. (Hebe)⁵

También las Madres chilenas, dicen las Madres, llevan el pañuelo, “*pero negro, porque ellas hablan del muerto mientras que nosotras hablamos de la esperanza de vida*”.¹⁴

Desaparecido: ni muerto ni vivo, sino presencialausencia que provoca trastornos irreversibles en los lazos maternos y sociales de varias generaciones. (Alfredo Martín)¹⁶

Hay una terrible elocuencia implícita en aquel discurso de 1979 donde el general Viola enumera prolijamente a quienes pagaron el precio del orden mantenido: “*los muertos, los heridos, los detenidos, los ausentes para siempre*”.¹⁰ *Los ausentes para siempre*, nítidamente diferenciados: no la sola eliminación de cuerpos, sino la sustracción de identidades. La construcción de un vacío. Las desapariciones forzadas pretenden convertir el recuerdo de los secuestrados en una masiva premonición de muerte. Desplazar treinta mil vidas a cierto inconsciente colectivo para hacer de la muerte una conciencia ubicua y consensuada que paraliza y pasma. La represión política interiorizada como represión síquica. El resultado que se procura no es el mero temor sino el pavor, un miedo metafísico que paradójicamente vulgariza a la muerte, la desacraliza.

La respuesta de las Madres es una reafirmación espiritual de la vida, recuperando casi litúrgicamente sus más pequeños gestos, sus evidencias más cotidianas. En el despliegue fotográ-

fico que ellas a veces hacen de los desaparecidos, Merewether¹⁸ percibe una respuesta quizá instintiva al anonimato impuesto por el terrorismo de Estado. También a la necrofilia de esas imágenes periodísticas que al exhibir las fosas comunes establecen una macabra correspondencia visual con el accionar de los escuadrones asesinos. Etimológica y políticamente, la *fotografía* puede también ser un trazo luminoso, una escritura lumínica.

En la lucha por el poder simbólico tanto la muerte como sus representaciones son un campo contencioso y decisivo, escenario de todo tipo de maniobras y apropiaciones. Para el teniente coronel Hugo Pascarelli la guerra antisubversiva “*no conoce limitaciones morales, ella se efectúa más allá del bien y del mal*”.¹⁰ El bregar de las Madres, en cambio, va más allá de la vida y de la muerte, rescatando lo intangible allí donde se quiso dejar sólo restos calcinados. Merewether¹⁸ lo ha entendido: buscar al desaparecido no es visualizar el cuerpo, sino restablecer el vínculo. Crear el espacio donde éste pueda ser recuperado.

Como en esos avisos de familiares y amigos de desaparecidos que trastocan nuestra paz aparente, removiéndonos desde las páginas de *Página/12*. Fotos domésticas, poemas y alusiones al cumpleaños de los ausentes sirven para resaltar el momento en que fueron violentamente retirados de nuestra cercanía –pero nunca de nuestras vidas. La reivindicación de

la memoria es aquí también la *presentificación* del hecho. Su *puesta en actualidad*, la actualidad pura y absoluta del rito. *Hic et nunc*, aquí y ahora. El rapto se repite frente a nuestros ojos en cada publicación. Y todas ellas podrían reeditar la primera, heroica solicitada que aparece en los diarios el tercer domingo de octubre de 1977 (Día de la Madre) para exigir la verdad sobre los desaparecidos, provocando nuevas desapariciones entre las propias Madres, entre las monjas que las acompañaron.

Pero un elemento crucial diferencia a los avisos actuales. Un sujeto distinto, una subjetividad nueva, precisamente construida en esa separación de cuerpo y sujeto sobre la que Merewether teoriza al analizar otros casos. La comunicación no va ya dirigida a las autoridades sino a las víctimas, al lugar incierto en que ellas se encuentran y que misteriosamente compartimos. El uso reiterado de la primera y segunda personas convierte a estos recuadros públicos en mensajes personales, cartas íntimas y abiertas al mismo tiempo, pensadas para un destinatario cuyo paradero se desconoce pero su existencia se afirma. La conversación así establecida nos tiene a nosotros como intermediarios. En ocasiones se nos ofrece un teléfono al que llamar. Convertir a los desaparecidos en lectores hace de cada lector un aparecido en potencia.

Las fotos no son heroicas sino cotidianas, a veces incluso burocráticas. Perfectamente identificables con nuestras rutinas, pero entrañablemente personales al mismo tiempo. Como la precisión de las señas biográficas que le dan nombre y cuerpo a lo que se quiso innominable. Estos avisos nos liberan del anonimato de las tumbas NN, de la muerte incluso, articulando ansias mesiánicas a través de reclamos y reivindicaciones, pero

sobre todo de recuerdos. Y si bien algunos admiten la noción del deceso, por largos momentos son otros los conceptos que predominan. *Presencia y vida. Esperanza y espera.*

“GUILLERMO JUAN BETTANIN / en tu cumpleaños y como todos los años estás con nosotros” (29 de abril de 1993). “ESTANISLAO KOWAK [...] tú estás presente junto con otros 30.000 compañeros. Te sigo esperando.” (15 de abril de 1993). “SANTORO Roberto Jorge [...] querido Toto, presente, te esperamos y exigimos juicio y castigo a todos los culpables” (1º de junio de 1993). “MARCOS ALBERTO JOAQUIN LUQUE [...] Vos/ el libre/ el siempre presente [...] / estás aquí/ aparecido, con nosotros, los testigos/ [...] tenazmente compartimos esta memoria/ y pedimos una justicia verdadera” (21 de mayo de 1993). “JORGE OSCAR SCARIMBOLO / [...] Cachito: [...] tu recuerdo sigue íntegro entre nosotros. Todos los que te queremos y buscamos” (18 de junio de 1993). “GRACIELA FIDALGO [...] te seguimos buscando y sufriendo tu ausencia.”

Te sigo esperando. Te seguimos buscando. “Buscar, ésa era la única manera de continuar siendo madre” (Hebe).⁹

Bajo la apariencia formal de un obituario, estos avisos anuncian en realidad un alumbramiento. La fecha del rapto que una dictadura acorralada pretendió convertir en la de la “muerte presunta” es la que perpetúa la vida de las víctimas en un momento inacabable. Ese presente eterno que las Madres agudamente escogen para hablar de sus hijos. El tiempo gramatical postula un tiempo mítico, que es histórico al mismo tiempo. Entre las líneas de cada aviso nos golpea siempre el siempre renovado imperativo ético del rescate. La resurrección.

El aliento mesiánico recorre y distingue toda la práctica de las Madres. Como en el rechazo a los homenajes póstumos que no implican un compromiso de lucha. Coherente con el repudio principista a la reparación económica y la exhumación de cadáveres, “pues jugamos a la vida contra la muerte”, como dice Cecilia Kofman, representante de esta línea mayoritaria.⁵

La estrategia simbólica de las Madres guarda estrecha relación con tal postulado. Derrama vida sobre los “presumiblemente muertos”, integrando el principio libidinal a sus principales expresiones. Desde los espacios públicos que escoge para manifestarse, hasta la dimensión participativa que con crucial insistencia –aunque con altibajos y retrocesos– hace de la representación aparente un trazo corporal, una huella que respira. Las siluetas que para hablar de otros cuerpos reproducen los nuestros y con nosotros caminan. Las máscaras que nos transforman en ellos. Las manos que nos permiten tocarlos desde el Congreso hasta la Plaza de Mayo y a través del tiempo: la obra se construye con un *soporte de vida* para poder ella misma postularse como tal. “En cada silueta revivía un desaparecido” (Nora Cortiñas).³ En su proceso fluye un hálito vital que cruza las tinieblas, comunicándonos con quienes en ellas habitan. *Dale una mano a los desaparecidos.*

Se trata de hacer del arte una fuerza actuante en la realidad concreta. Pero también un gesto mágico en esa dirección. Oponer al renovado poder político del imperio, un insospechado poder mítico: el pacto ritual con los muertos. También ellos son nuestra reserva estratégica. Y la memoria.

El paralelo mítico que aquí podría funcionar –sin que ello implique un referente preciso– no es el *imbunche* sino *Inkarri*, el Inka-rey decapitado cuyo cuerpo se regenera bajo la tierra a la espera del momento en que volverá a la superficie para restaurar el tiempo interrumpido de los indígenas.

Un vínculo indirectamente sugerido por Hebe al establecer paralelos entre el sacrificio de la generación de los setenta y “*el exterminio de nuestros indios con la ocupación de sus tierras mediante la conquista de un supuesto desierto*”.⁹ Los primeros desaparecidos (David Viñas).²¹ O en su discurso del 12 de octubre de 1992 frente al mar de Cádiz, invocando la furia de los elementos para encarnar a los nativos caídos durante la conquista en “*los cientos de miles de jóvenes de América Latina que han muerto por la libertad*”.⁵ Para algunos, el tono francamente épico de esa arenga parecería insólito en estos tiempos, pero se ve autorizado por la voz de quienes lo esgrimen desde su dolor cotidianamente renovado/reparado. Lo que distingue a las Madres es esa mezcla de lo íntimo con lo heroico, el gesto doméstico y la gesta histórica.

La dictadura nos dio represión y desapariciones, censura y cesuras. Su figura retórica por excelencia fue la elipsis: cuerpos eliminados sin registro para no perturbar la impasibilidad del discurso. La democracia electoral, en cambio, optó por el pleonismo. De lo invisible a lo obscuro: las fosas comunes en

primer plano. El hedor visual que nos aturde y pasma, reduciéndonos a la impotencia. La sobrexposición que vela nuestras retinas. El juego lúgubre con los despojos, dirigido precisamente a despojarlos de su aura, de su latencia.

“Ése era el punto final. Que todos aceptáramos la muerte, así porque sí” (Hebe).⁹ “Preferimos a madres llorando sobre sus muertos”, decía en 1980 Balbín, el patriarca de la Unión Cívica Radical, “y no mendigando [...] una respuesta que quien debe dársela se la niega porque no puede dárla”.¹⁰ Devolver no los seres sino los cuerpos: contra la socialización de la maternidad, la privatización del duelo. Pero no hay duelo ni luto en las Madres. Sólo una bronca infinita, friccionada por la esperanza. Del fulgor así surgido nace la lucidez. Allí donde la inteligencia política falla o traiciona, la indignación moral resiste y perdura, teje otra vez la trama de una historia otra.

Es demasiado fácil marcar distancias con aquellas posiciones que condenan la represión ilegal desde perspectivas que justifican la clausura del tema hasta en la terminante titulación del informe oficial donde se identifica a las víctimas pero se anonimiza a los victimarios. *Nunca más*¹⁴ cancela lo que en un mismo gesto denuncia, agobiando sus sentidos con la minuciosa descripción de todos los horrores.

Pero los problemas persisten incluso en experiencias más reivindicatorias como las del Equipo Argentino de Antropología Forense, cuyo informe recientemente publicado¹² rinde sentido homenaje a los desaparecidos y aspira a ser respetuoso

con lo que considera su recuerdo. “Nuestro objetivo principal es intentar devolver un nombre y una historia a quienes fueron despojados de ambos” pues “al desaparecer sus restos se dañaba su memoria” (Mauricio Cohen). El problema es el concepto de identidad que así se sostiene, centrado en la pobre materialidad, en el materialismo vulgar de una presencia física vulnerable y vulnerada.

Así lo sugiere el propio título –*Tumbas anónimas*– y lo evidencia el discurso icónico. La carátula cubre de connotaciones fúnebres las figuras antes resurreccionales de siluetas y manos, ahora acribilladas y negras. Veinte de las treinticinco fotos interiores reproducen a color las exhumaciones científicas y los peritajes forenses, con un nutrido aunque sobrio despliegue de osamentas. En cambio las vistas de los desenterramientos irresponsables –osarios grotescamente expuestos por palas mecánicas, como en una depredadora explotación minera a tajo abierto– comparten un registro en blanco y negro con instantáneas de los desaparecidos en su intimidad familiar.

Perturba, por su contraste aleccionador, encontrar la foto de una pegatina de siluetas de mujeres embarazadas, con nombre y fecha de desaparición, junto a la terrible vista del barril extraído del río en el que se encontró el cadáver de una de las allí representadas: la tucumana Ana María del Carmen Pérez de Azcona. Dos páginas más adelante podemos verla acariciando a su mascota. El texto nos informa que fue asesinada por sus captores mediante sucesivos disparos al vientre en pleno proceso de parto.

Tal yuxtaposición está sin duda concebida para acentuar nuestra indignación. Arriesga también, sin embargo, sepultar

definitivamente aquello que pretende sacar a la luz, aplastando la imagen genésica de ese perfil encinta bajo el peso gráfico de una muerte infame, de la destrucción física científicamente aceptada como muerte definitiva.

Si bien Cohen admite que “los desaparecidos continúan, al menos formalmente, entre la vida y la muerte”, sus esfuerzos van dirigidos a terminar con esa ambigüedad y extender certificados de defunción debidamente acreditados. La intención que lo anima es sin duda apreciable, como tal vez podría haberlo sido el aporte así logrado para la persecución legal de los culpables, de no ser por las sucesivas amnistías. Pero la discusión que aquí planteamos se mueve en otros terrenos: la distancia que separa el saber al hijo muerto de *asumirlo* muerto. La necesidad de no volver a matarlo, de *no matarlo uno*. “El afecto impresionante que tenemos por nuestros hijos, no es justamente buscar un montón de huesos. Nuestros hijos [...] han pasado a ser otra cosa, están en todos los que continúan su lucha política.” (Hebe).⁹

La consigna “Aparición con vida” lleva a Cohen a hablar de un “contenido metafórico [...] comprendido sólo por la gente directamente interesada en el asunto”. Ignora así el impacto decisivo que ella ha tenido sobre la época, convirtiéndose en uno de sus signos distintivos y atravesando incluso la inconciencia del periodo. A las asociaciones explícitas en el súbito auge del drama de *Antígona*, recogidas por Cohen, deben contraponerse no sólo las creaciones abiertamente resurreccionales sino las historias tácitas o secretas que hasta en las telenovelas nos susurran de muertos que siguen vivos, como dice una canción hoy popular. Además de toda esa vía láctea

de alusiones maternas que desde entonces ilumina nuestro firmamento cultural. Tal vez porque al no aceptar la muerte de sus hijos, las Madres nos han enseñado a no aceptar la muerte como destino.

En un país tanático donde los cadáveres nunca descansan –se embalsaman o mutilan, se secuestran o consagran– la anagnórisis que las Madres reclaman no es el reconocimiento de osamentas sino la revelación de esencias: la de los desaparecidos y la de quienes al buscarlos se encuentran a sí mismos. La identidad no está en el cuerpo perdido sino en el que se transforma.

“*El cirujano representa el polo de un orden cuyo polo opuesto ocupa el mago*”, nos recuerda Benjamin:⁶ “*a diferencia del mago (y siempre hay uno en el médico de cabecera) el cirujano renuncia en el instante decisivo a colocarse frente a su enfermo como hombre a hombre; más bien se adentra en él operativamente.*” Hay aquí un paralelo posible, aunque no del todo justo, con la tortura entendida como negación radical del otro, de su singularidad y diferencia, de su distancia. Se trata, nuevamente en términos benjaminianos, de “quitarle su envoltura [...] triturar su aura”. Para recuperarla, las Madres introducen la experiencia de lo sagrado en la tradición política más laica de América. Su magia.

IV. La restauración del aura

Ningún hecho es histórico por ser causal. Llegará a serlo poco después, póstumamente, tras hechos que pueden ser divididos por milenios. El historiador que parte de esta comprobación no permite ya que la sucesión de los hechos le corra entre los dedos como un rosario. Toma la constelación en la que ha entrado su propia época con una época anterior perfectamente determinada. Y funda así un concepto del presente como tiempo actual, en el que están dispersas astillas del tiempo mesiánico. (Walter Benjamin)⁸

“Las Madres son una roca”, dice la calle. Sobre esa roca se construye una fe. En la última Marcha de la Resistencia una gigantesca paloma formaba sus alas por acumulación de cientos de mensajes personales, cada pluma un recuerdo, una invocación, un agradecimiento. Ex-votos. En alguno de ellos aparecía el nombre de Inkarri.

El gastado repertorio de lo cursi devuelto a su energía primera y religiosa. No un logro casual sino una estrategia. La silueta es una señal codificada, pero también un signo mágico: un santo sudario. La huella dejada por la luz que un cuerpo agonizante emite. (*Agonía* no es muerte sino lucha con ella). Hay un significado misterioso en las siluetas, y otro accesible hasta el punto de sugerir fuerzas actuantes en la historia. Un poder nuevo surgido del vínculo recuperado entre textos culturales y esperanzas mesiánicas. La restauración del aura.

El poder de las imágenes es el poder de lo simbólico: el sentido social de su presencia tanto como lo metafísico de su inmanencia. “Los transeúntes que confesaban sentirse ‘mirados’ por esas figuras”, informa *Clarín*, citando sin saberlo al diario de Brecht que cita a Benjamin: “La expectativa que aquello que uno mira lo mira a uno proporciona el aura”.²⁰ David Freedberg¹⁵ señala para otros casos cómo ese poder se basa no en la *representación* sino en la *presencia*, pero trata la categoría demasiado ambiguamente, casi como si fuera el mero producto de liturgias esotéricas efectuadas en un vacío histórico. El problema está en determinar qué es lo que hace cultural e ideológicamente posible esa presencia tan cargada e intensa, ese intercambio esperado de miradas. Las Madres. Y los artistas que las acompañan. Que somos todos.

El aura no está en la imagen sino en el ritual que la integra a un valor de culto.⁶ “Nos propusieron que expusiéramos las siluetas”, acota Flores,² “pero por sí solas no funcionan, quedan [...] tan cosificadas como cuando un ánfora quechua [...] es separada de su contexto y puesta en un museo dentro de un exhibidor cerrado”.

El contexto aquí es en primer lugar esa dimensión participativa que diluye las autorías en la tormenta grupal de ideas y en la acción permanentemente reciclada. “A la media hora de estar en la plaza nos podríamos haber ido porque no hacíamos

falta para nada” (Arregueberry). Para Kexel, “la silueta es una cosa sobre la que podemos hablar, pero el fenómeno es la ‘silueteada’; y la ‘silueteada’ son miles de personas haciendo siluetas”.²

También *encarnando*. Ese “poner el cuerpo” que en ocasiones posteriores va diluyéndose hasta convertir a la silueta en un mero distintivo.⁴ Un significante icónico que incluso admite ya su reproducción seriada y tendida sobre las baldosas de la Plaza. Queda, sin embargo, el momento prodigioso en que miles regeneraron el cuerpo de los ausentes desde sus propios cuerpos.

¿Cómo conceptualizar esa experiencia única? La socialización efectiva de los medios de producción artística, y por esa vía una liquidación radical de la categoría moderna de arte como objeto-de-contemplación-pura, instancia-separada-de-la-vida. Pero también la recuperación para el arte de una dimensión mágico-religiosa que la modernidad le habría despojado. En ambos casos opera un juego de inversiones sobre las categorías establecidas por Benjamin, al lograr una estetización de la política que escapa y enfrenta a los antecedentes fascistas. Allí donde la masa humana era convertida en material estético dentro de la construcción monumental de un poder que la sumerge y fascina, el Siluetazo dota a sus participantes de una conciencia nueva, autónoma y colectiva al mismo tiempo. El poder así surgido es enteramente de otro orden. Fragmentario y efímero, si se quiere, pero también vivificante. Y mítico.

Nuestra postmodernidad es una modernidad póstuma. La ruina prematura de algo nunca concluido. Pero los mitos fracturados permiten hacer un *bricolage* configurando en ellos nuevos mitos que nos den vida. No la desconstrucción sino lo *reconstructivo*.

La desmitificación absoluta es en sí un mito. El discurso occidental del fin de las ideologías es el menos accidental y el más ideológico de los discursos. La especificidad primera del arte –antes que fuera sólo y pobremente arte– es y será la taumaturgia: darle sentido a la vida, darle vida a los muertos. ¿No hablaba Claes Oldenburg de un arte que hiciera algo más que poner su trasero sobre un museo? Que permita cruzar la esquina a los ancianos. En América Latina podemos ser más ambiciosos: un arte que ritualice el país desde esas calles. Y resucite con las Madres a sus hijos.

V. Coda

La ciudad de Gualeguay erige un reloj solar en memoria de sus cuatro detenidos-desaparecidos y, a través de ellos, los tantos otros que dieron luz propia a esa generación ardiente. No un monumento fúnebre sino *un reloj solar*, “una fuente de vida que marcará muchos meridianos hasta el día maravilloso en que se cumplirán las utopías de nuestros hijos” (Cecilia).⁵ Como aquel reloj otro que inadvertidamente se forma

en torno a la Pirámide de Mayo, cada vez que la ronda de las Madres marca con sus cuerpos las horas y los tiempos.

Buenos Aires, 1993

Notas

* Este texto fue originalmente publicado en *Arte y poder*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de las Artes, 1993. Los únicos cambios introducidos en esta ocasión son tres o cuatro correcciones nimias de estilo, la rectificación de algunas erratas y la inclusión de un par de líneas y referencias bibliográficas anteriormente omitidas por equivocación.

** No es fácil escribir sobre las Madres. Lo que aquí se ensaya no es un texto orgánico y autorizado sino apenas una aproximación, ofrecida a modo de *collage* y pensada para una discusión que no se agote en lo académico. Importa, por ello, revelar algunos de las motivaciones que dieron origen a esta tentativa.

En primer lugar, el cruce radical de dos experiencias latinoamericanas trágicamente extremas, aunque evidentemente distintas: las del Perú y la Argentina. Sobre ese escenario, las relaciones personales con los artistas que aquí se mencionan, el diálogo de años que nos vincula desde la primera aparición de las siluetas. Una discusión varias veces diluida y fragmentada, como esta escritura que la evoca.

Además, por supuesto, está la presencia misma de las Madres, sus publicaciones y las de quienes las han querido acompañar desde la reflexión. Buena parte de esas lecturas aparecen explicitadas en la bibliografía, las demás son sin duda transparentes. De todas ellas quiero resaltar el efecto de conmoción ejercido por el último borrador que Walter Benjamin ensaya antes de su suicidio. Se trata del más político y esotérico de sus textos, el más aurático, el más atravesado de energía místico-libidinal: las "Tesis para la filosofía de la historia", algunos de cuyos pasajes sirven de entrada a cada sección de este discurso que también aspira a ser interrumpido.

Versiones preliminares de este ensayo me fueron provechosamente comentadas por Roberto Amigo, Fernando Bedoya, Emei, Daniel Stordeur y sobre todo por los alumnos del curso de postgrado que dicté en la Universidad de Buenos Aires entre los meses de mayo y julio de 1993: María Alba Bovisio, Andrea Giunta, Ana Longoni, Susana Lacal, Susana Spritz, Hugo Vidal. Con las tres primeras tuve intercambios adicionales que beneficiaron al texto de modo substancial aunque imprecisable. Mi agradecimiento a todos los nombrados no necesariamente debe, sin embargo, comprometerlos con las ideas aquí expresadas. El primer desarrollo de este texto fue motivado por la exposición de Fernando Bedoya en el Centro Cultural Recoleta a la que aluden las líneas iniciales. El análisis de aquella muestra y otros pasajes han sido desplazados a otro discurso por limitaciones de formato.

Fuentes citadas

(Las traducciones son mías)

1. Ackelsberg, Martha y Mary Lyndon Shanley, “¿De la resistencia a la reconstrucción? Las Madres de la Plaza de Mayo, el maternalismo y la transición a la democracia en Argentina”. En *Doxa*, Año III, n° 7, Buenos Aires, Otoño-Invierno 1992, pp. 56-61.
2. Aguerreberry, Rodolfo, Roberto Amigo, Julio Flores y Guillermo Kexel, “Este año se cumple una década de ‘El siluetazo’”. En *La Maga*, Año 2, n° 63, Buenos Aires, 31 marzo 1993, pp. 10-11. (Entrevista de Hernán Armejeiras).
3. Aguerreberry, Rodolfo, Julio Flores y Guillermo Kexel, *Plástica y derechos humanos: Las siluetas*, 1993, (Video).
4. Amigo Cerisola, Roberto. “La Plaza de Mayo, Plaza de las Madres. Estética y lucha de clases en el espacio urbano”, En AA.VV. *Ciudad/Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, Centro Argentino de

Investigación de las Artes (CAIA), 1991, pp. 89-99. (Actas de las Terceras Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, organizadas por el CAIA en Buenos Aires, 1991).

5. Asociación Madres de Plaza de Mayo, *Madres de Plaza de Mayo*, números varios.
6. Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. [15]-60.
7. ----- “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. [61]-85.
8. ----- “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. [175]-191.
9. Bonafini, Hebe de, *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, Asociación Madres de Plaza de Mayo, s/l, s/f. (Transcripción de una conferencia realizada el 6 de julio de 1988).
10. Bousquet, Jean Pierre, *Las locas de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, El Cid Editor, 1984. (Primera edición: París: Stock, 1980).
11. Castelnuovo, Oscar, “Madres”, en *Página12*, Buenos Aires, 10 dic. 1992, p. 32.
12. Cohen Salama, Mauricio, *Tumbas anónimas. Informe sobre la identificación de restos de víctimas de la represión ilegal, Equipo Argentino de Antropología Forense*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1992.
13. Comisión Nacional sobre la desaparición de personas, *Nunca más*, Buenos Aires, EUDEBA, 1984.
14. Diago, Alejandro, *Hebe de Bonafini, memoria y esperanza*, Buenos Aires, Ed. Dialéctica, 1988.
15. Freedberg, David, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1989.
16. Martin, Alfredo, *Les Mères “folles” de la Place de Mai*, París, Renaudot, 1989.

17. Merewether, Charles, "Between the Lines Falls... The Art of Violence: A Question of Representation in Contemporary Art", 1990, ms. Publicado en dos partes como "El arte de la violencia: un asunto de representación en el arte contemporáneo", en *Arte en Colombia*, n° 46 y n° 47, Bogotá, 1990, 1991.

18. ----- "Community and Continuity. Naming Violence in the Work of Doris Salcedo", en *Arte en Colombia*, Bogotá, sin más datos disponibles.

19. Richard, Nelly, *Margins and Institution. Art in Chile Since 1973*, Edición especial de *Art + Text*, n° 21, Melbourne, mayo-julio 1986.

20. Schmucler, Héctor, "La pérdida del aura: Una nueva pobreza humana", en Nicolás Casullo, et al. *Sobre Walter Benjamin: Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza y Goethe Institut, 1993, pp. [237]-249.

21. Viñas, David, *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1983.

22. Virilio, Paul y Lotringer, Sylvere, *Pure War*, Nueva York, Semiotext(e), 1983.

LA INVISIBILIDAD ESTRATÉGICA, O LA REDENCIÓN POLÍTICA DE LOS VIVOS Violencia política y representación estética en el siglo de las desapariciones¹

Eduardo Grüner

Puesto que el objeto de este pequeño ensayo es interrogar la posibilidad misma de *pensar* una relación actual entre el arte y la violencia política, quisiera empezar con una suerte de apólogo tomado de un texto de reflexión estética. A propósito de un análisis de ciertas formas de la escultura moderna, y comentando un pasaje de *Lo Visible y lo Invisible* de Merleau-Ponty, Georges Didi-Huberman se hace una pregunta que viene al caso: "¿Qué sería pues un volumen que mostrara la pérdida de un cuerpo? ¿Qué es un volumen portador, mostrador, de *vacío*? ¿Cómo mostrar un vacío? ¿Y cómo hacer de este acto una *forma* —una forma que nos *mira*—?".²

La idea de una forma objetivada que contiene un vacío que *nos mira* está vinculada (al menos *puede* ser vinculada) al

¹ Publicado inicialmente en la revista *La escena contemporánea*, n° 3, Buenos Aires, octubre de 1999.

² Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

concepto de arte aurático de Benjamin: a esa distancia infinita que nos separa del “centro” de significación de la obra, por más próximos que estemos a ella, y que Benjamin compara con el estado de enamoramiento, donde la máxima cercanía se conjuga con la máxima lejanía.³ En el contexto de la historia reciente de la violencia política en la Argentina (aunque no sólo en ella, claro está) ese *aura* de una forma con un vacío en el centro que produce un estado de “enamoramiento” es la obvia metáfora de la *desaparición* como distancia infinita, como ese vacío de sentido que ya no podrá ser ocupado por nada, y al mismo tiempo de la *crítica* de cierta fascinación que ese vacío produce, y que muchas veces impide reservar energías de lucha para los muchos vacíos que nos esperan en el futuro inmediato, y que son la *consecuencia planificada* de los vacíos anteriores: ¿o renunciaremos acaso a suponer que los millones de muertos en Auschwitz y sus muchos equivalentes, o los 30.000 desaparecidos entre nosotros, tienen algo *que ver*—algo que *mirar*— con la violencia de la devastación económica, social, ecológica y cultural que actualmente está transformando al planeta en un gigantesco campo de concentración, cuando no directamente de exterminio?

Pero también es necesario hablar, desde nuestro lugar, de otra “desaparición”, de otro volumen con un gran vacío en el centro: ese volumen se llama América Latina, y el vacío que viene conformándose desde hace tiempo en el centro de su cultura—pero que ha recibido su sanción definitiva con la reciente

³ Cfr., por supuesto, Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproducción técnica”, en *Discursos Interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1985.

guerra de Yugoslavia— es el que ha certificado la desaparición de la civilización europea como referencia del pensamiento “progresista” latinoamericano, y muy particularmente el argentino, donde esa referencia constituyó una suerte de imaginario bastión de la Razón y el pensamiento crítico frente al atropello, la barbarie y ¿por qué no decirlo? el *mal gusto* de ese otro Imperio de Disneylandia y la Coca-cola que no dudó en llamarnos su “patio trasero”.

Es cierto que este vacío, de hecho, viene conformándose desde hace exactamente 507 años, cuando aquel primer proceso de “globalización” que de la mano de Europa empujó la construcción mundial del modo de producción capitalista, tuvo que hacer *desaparecer* civilizaciones enteras de la faz de esta tierra que *ahora* se llama América Latina. Y que lo hizo—con un gesto imperdonable de perversión de *su propia* cultura— en nombre de los más nobles “ideales”: primero la Evangelización, luego la Razón, así como en el siglo XX pudo masacrarse sin piedad en Hiroshima en nombre de la Paz Mundial, en Argelia en nombre de la Igualdad/Libertad/Fraternidad, en Vietnam o Jakarta en nombre de la Democracia Occidental, en Hungría, Afganistán o Camboya en nombre nada menos que del Socialismo. Nada hay de extraño ni de inaudito, entonces, en que se bombardee a todo un pueblo indefenso (y no sólo a su líder, por más malvado que fuese) por razones “humanitarias”.

Y, sin embargo, frente a esa pérdida final del “aura” de Occidente, hay un problema irrenunciable que tenemos entre manos: el de conservar la memoria, la *representación* y el proyecto trunco de lo que *hubiera sido* ese “gran relato” de

la emancipación universal nacido en Europa si él no hubiera dependido, en buena parte, del sojuzgamiento violento de ese Otro mundo, que ya no se llamará Tercero pero que parece seguir siendo un Gran Desaparecido de la Historia, como ya lo juzgaba Hegel hace casi dos siglos.

Se trata, pues, de una vez por todas, de hacer el *strip-tease* de ese gran relato civilizatorio que, justamente, no es tal (“grandes relatos” son los que *necesitamos*, no los que tenemos: su recusación es otra de esas manías postmodernas de criticar lo inexistente), sino que es una pequeña y mezquina historia amputada de su parte “desaparecida”, que es precisamente la que la ha hecho funcionar. La expresión “strip-tease” no es por supuesto mía, sino, cuándo no, de un europeo; claro que no de un europeo cualquiera, sino, cuándo no, de Jean Paul Sartre, que en su famoso Prólogo a *Los Condenados de la Tierra* de Frantz Fanon la propone como necesaria operación de *desnudamiento* de los disfraces “sublimados” con los que la Razón “humanista” occidental ha ocultado su “voluntad de poder”, su violencia predatoria y depredadora.

Una política de la memoria y de la “representación de lo irrepresentable” como la que se suele invocar hoy para este “siglo de las desapariciones” sería, en efecto, una suerte de *strip-tease* progresivo que tuviera en cuenta aquella intermitencia de Civilización y Barbarie recordada por Benjamin, como paradigma de una dialéctica no-decidible entre la posibilidad y la imposibilidad de la memoria y la representación “totalizantes” de la desaparición violenta; y que hiciera de esa dialéctica no sólo el lugar del reconocimiento de los vacíos de sentido pasados y presentes, sino también el lugar de un deseo de construcción de

los sentidos futuros. Y como éste es también un ensayo sobre las formas de arte y representación pensables alrededor de esos vacíos, trataré de tomar mis ejemplos de esos campos

En un ensayo reciente, Jean-Louis Déotte formula la muy sencilla –pero contundente, pese a su apariencia un tanto reduccionista– hipótesis de que en el siglo XX, en este siglo que presenta formas inéditas de violencia política que ya a partir de la Primera Guerra Mundial (esa primera gran guerra técnica y científica *de masas*) suponen el fenómeno de la *desaparición colectiva* como resultado, el arte abandona el referente del cuerpo humano, singular y concreto, para hablar –indirectamente– del *vacío* de figuración posible de ese cuerpo en un mundo cuya propia *Gestalt* está irremediabilmente fracturada por la fantasmática de unos cuerpos violentamente “ausentados”.⁴ Desde la crisis de la estatuaria y el retrato clásicos (artes políticas “oficiales” por excelencia, que consagraban la identificación entre el “espíritu de la Nación” y el Héroe individual, ahora él también desaparecido y hecho anónimo en la Tumba del Soldado Desconocido) hasta el “informalismo” o el expresionismo abstracto, pasando por los cuerpos al borde de la disolución –o mejor, de la descomposición– de Francis Bacon, el rechazo de la *representabilidad* del cuerpo humano estaría expresando inconcientemente una protesta, pero también una impotencia: la de dar cuenta, no digamos

⁴ Jean-Louis Déotte, “Une esthétique du disparaître”, texto enviado al I Coloquio sobre La Desaparición: Arte / Política / Memoria, Buenos Aires, Agosto 1999.

ya conceptualmente sino tampoco figurativa o sensiblemente, de una violencia genocida que le ha retirado todos sus derechos a la posibilidad misma de una *configuración* –y, por esa vía, de una *legitimación*– del Mundo.

La hipótesis es, ciertamente, discutible, también en el sentido de que merece ser discutida: si por un lado la trasposición *inmediata* (sin mediaciones) del ámbito de la violencia política masiva a la esfera de la estética puede mostrarse un poco ligera, por el otro tiene la enorme ventaja de reabrir un debate –o mejor, un dilema– que interroga el lugar contemporáneo del arte, y en general de la *representación* (ya que “arte”, en el siglo XX, es un significante por lo menos problemático) en una época en que aquella “legitimación del Mundo” por la imagen –*cualquier* imagen, y no sólo esa imagen “bella” que ha retornado en su degradación de mercancía fetichizada bajo el postmodernismo– está viciada y contaminada en su propio origen por la violencia perversa de la desaparición. Lo llamaremos el Dilema Adorniano, y en lo que sigue apenas intentaremos mostrar algunas de sus ¿cómo llamarlas? *aporías*.

Hay una famosa –y necesariamente siempre malentendida– frase de Theodor W. Adorno, que dice, aproximadamente: después de Auschwitz, ya no es posible el arte. Necesariamente malentendida, porque está dicha con la suficiente inteligencia y sensibilidad como para no autorizar rápidamente una interpretación *literal*, y, por el contrario, abrir un campo múltiple de interrogantes posibles. Elijamos sólo uno de ellos: quizás Adorno no está diciendo que ya no es posible *hacer* arte después de Auschwitz (es decir, después de ese fenómeno que

franqueó lo que todavía parecía un límite posible de lo humano), sino que está diciendo que después de Auschwitz sólo es imaginable, como arte “auténtico”, un arte de lo *imposible*: un arte que no solamente se proponga la *representación* de lo imposible, de lo que es demasiado espantoso para ser articulado simbólicamente más que a través de su “estetización” –como en el caso de lo *sublime artístico* de Kant–, sino un arte que directamente *renunciara* a toda representación, a toda *estética*, para mantener una suerte de *ética* de la ausencia, del silencio, de la mudez. Ya que pretender representar, aún mediante alguna estética de la “fealdad”, ese espanto y esa transgresión violenta de lo humanamente posible, podría significar de alguna manera convalidarlo, hacerlo *pensable*.

Esta idea sería congruente con otra célebre admonición, esta vez de Primo Levi, que afirma que tratar de *comprender* Auschwitz es ya, en cierto modo, justificarlo, volverlo parte de lo *vivable*, aunque fuese su parte más oscura. Y a decir verdad, en su *Dialéctica Negativa*, Adorno se reprocha el haber sido incluso demasiado blando. Dice: “Quizá haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no es posible el arte. Lo que en cambio no es falso es la cuestión menos cultural de si se puede seguir *viviendo* después de Auschwitz...”, ya que Auschwitz, con su homogeneización de las víctimas que las lleva hasta su borradura en la nulidad total, confirma la teoría filosófica que equipara la pura identidad con la Nada. Darle *entidad* a esa identidad mediante la representación, pues, sería como aceptar resignadamente la “nadificación” de lo humano.⁵

⁵ Theodor W. Adorno, *Dialéctica Negativa*, Madrid, Taurus, 1988.

Esta actitud hipercrítica frente a una *imposibilidad ética* –y no meramente fáctica– de la representación de lo impensable puede ejemplificarse inmejorablemente con un célebre aunque circunscripto debate. En 1961, Gillo Pontecorvo (el más tarde director de la celebrada *Batalla de Argelia*) estrena su film *Kapo*, sobre los campos de concentración. En una escena, una prisionera, a la cual la “vida” en el campo se le ha vuelto insoportable, decide suicidarse arrojándose contra una alambrada de púas que sabe que está electrificada. En un veloz *travelling*, el ojo de la cámara se arroja a su vez sobre el cuerpo de la prisionera, y termina en un primer plano de su mano enganchada en la alambrada, construyendo un ángulo visual de una serena simetría, conformando una impecable composición estética de rara perfección: es un *travelling* que todavía hoy se estudia en las escuelas de cine. Ahora bien: en el primer número de los *Cahiers du Cinéma* del año 1964, Jacques Rivette (tomándose en serio aquella afirmación de Howard Hawks recogida por Godard: “Un *travelling* no es una cuestión técnica: es una elección moral”) escribe: “Un hombre capaz de hacer semejante *travelling*.. es un canalla que merece el más profundo desprecio”.⁶ En efecto, allí donde había que hablar de un horror indecible, donde había que mostrar el *fracaso* de la imagen para mostrar lo inmostrable, el director elige el éxito técnico de la belleza de la composición plástica. (Y hoy podría seguramente repetirse este debate oponiendo *films* como *La Lista de Schindler* o incluso *La Vida es Bella* –donde el recurso al humor

⁶ Citado por Serge Daney, *Perseverancia. Reflexiones sobre el Cine*, Buenos Aires, Ediciones El Amante, 1998.

no basta para disimular un impulso a la estetización que borra la *especificidad* del horror concentracionario– a la estrategia simultáneamente inteligente y éticamente sensible del *Shoah* de Lanzmann, donde la imagen renuncia a la mostración directa para mejor convocar un espanto que no puede ser expulsado de la memoria; pero no nos adelantemos.)

La postura de Rivette tiene sin duda el poder de seducción que siempre tienen las éticas irreductibles y las políticas blindadas. Y posiblemente él tenga razón. Pero es una razón un tanto abstracta, que no resuelve el dilema adorniano ni el de Primo Levi, un dilema que podría plantearse así: ¿Renunciar a comprender y a representar Auschwitz –o sus muchos equivalentes posteriores– no será retroceder ante el espanto que nos causa la intuición, arriesgada por la propia Escuela de Frankfurt y en particular por Adorno, de que es *nuestro propio pensamiento* (quiero decir: el de ciertas formas de la Razón moderna, y no el de no se sabe qué delirio irracional o psicótico) el que ha hecho posible la existencia de Auschwitz? ¿No será que, al establecer el imperativo categórico *moral* de no comprender, de no representar el horror impensable, estamos tratando desesperadamente de preservar la *pureza* incontaminada de la Razón, en lugar de asumir el riesgo de admitirla como un *campo de batalla* en el que nada está decidido de antemano, en lugar de reconocer, con Walter Benjamin, que la cultura es *ya siempre*, y simultáneamente, *barbarie*? ¿Renunciar a comprender, a representar esa *contaminación* de la belleza por el horror, no será dejarle las razones al enemigo, no será hacer de ese campo de batalla, como se dice, campo orégano?

Pero entonces, ¿cómo representar lo irrepresentable, sin caer en la trampa de lo *sublime*, de la estetización del espanto? Voy a tratar de formular algunas –menos que hipótesis– *ocurrencias* despertadas, admito que un poco confusamente, por ejemplos más o menos azarosos de intentos de representación de lo *desaparecido*: es decir, no simplemente de lo “ausente” –puesto que, por definición, *toda* representación lo es de un objeto ausente–, sino de lo intencionalmente *ausentado*, lo hecho desaparecer mediante alguna forma de violencia material o simbólica; para nuestro caso, la representación de los *cuerpos* desaparecidos por una política sistemática o una estrategia conciente.

Hay algunos ejemplos que, por su obviedad, sólo menciono rápidamente para mantenerlos como referencia. Un caso paradigmático es el de la “desaparición”, en el período stalinista, de la imagen de León Trotsky de las fotografías tomadas en la etapa heroica de la Revolución Rusa, en las cuales el jefe del Ejército Rojo aparecía junto a Lenin. La “borradura” estricta y casi diríamos groseramente *política* de esa imagen se contrapone a la “borradura” estética y retórica operada, por ejemplo, en un cuadro del mismo período titulado *Lenin en Siberia*, en el que aparecen la mujer de Lenin y otros personajes, pero no Lenin (porque, justamente, está en Siberia). Es una oposición perfecta, en la esfera de la imagen, entre la “desaparición forzada” por motivos político-ideológicos directos, y la “elipsis buscada” por motivos predominantemente estéticos, pero que sin duda guardan sus connotaciones político-ideológicas: Lenin, en Siberia, está seguramente cumpliendo alguna misión vital para la Revolución.

En un caso, la desaparición de la imagen simplemente *replica y confirma* la ausentación de un cuerpo *exiliado* –en todos los sentidos del término–, y al mismo tiempo *anticipa* la ausentación por violencia del mismo cuerpo que pocos años después será asesinado en su exilio en México; en el otro, por la propia ausencia la imagen hace *presente* un cuerpo en plena actividad: la ausencia replica y confirma una omnipresencia permanente e indispensable. En un caso, la imagen ha sido *suprimida*, para anunciar la muerte del cuerpo; en el otro ha sido *virtualizada*, para recordar que el cuerpo está vivo. En un caso, es la política del olvido, en el otro la de la memoria. Insistimos en que se trata casi de obviedades, pero que ilustran muy bien, precisamente, que ausencia y presencia, memoria y olvido, no son términos absolutos: son objetos de una *estrategia*.

Hay estrategias de representación más complejas, más –si puedo decirlo así– “inconscientes”. Que implican una suerte de automatismo del lenguaje, de aceptación de ciertos *sintagmas congelados* cuyo mismo no sometimiento a interrogación crítica es la marca de una hegemonía ideológica. Por ejemplo: un episodio famoso de la historia argentina es la así llamada “conquista del desierto”. La expresión no dice “ocupación”, “irrigación”, “forestación” o “cultivo” del desierto, dice “conquista”. Pero, ¿por qué, contra quién, habría que *conquistar* un lugar, justamente, *desierto*? ¿No se ve, en este verdadero *lapsus*, una operación semejante a la de las fotografías de Trotsky, que empieza por hacer desaparecer *simbólicamente*, en la propia representación, lo que se tiene la intención de hacer desaparecer después *físicamente*, en la guerra, a saber los cuerpos de los habitantes originarios de ese “desierto”?

El truco no es nuevo, por supuesto: el sistema de representación colonialista occidental –y todos nosotros hemos heredado ese ideologema– siempre llamó *desierto* a espacios muchas veces no sólo habitados, aunque fuesen de poca densidad demográfica, sino habitados por culturas complejas y a veces muy ricas, que el colonialismo se proponía *sustituir* por su propia cultura, a la que solía llamar “civilización”. Filosofías políticas enteras se han construido sobre esta “desaparición forzada” de la representación: desde Aristóteles hasta Montesquieu, o entre nosotros desde Sarmiento, por ejemplo, el *desierto* es el asiento “por naturaleza” del despotismo y la barbarie, vale decir de lo “subhumano” que debe ser eliminado. En el mejor de los casos, la “desaparición forzada” de la representación permite postular, como lo indica el significante “desierto”, un *espacio vacío* en el cual –como se dice– “proyectar” los ideales, las ilusiones o incluso los fantasmas de la cultura conquistadora; esa es la base material misma de lo que Edward Said ha bautizado célebramente como *orientalismo*: la construcción, en ese vacío de representación, en esa ausentación de la imagen de los cuerpos ajenos *reales*, de un “imaginario” del Otro, justificadora de los intereses propios.⁷ O, insisto, de la *fantasmática* propia, que a veces retorna de lo reprimido en sus modos más siniestros, como puede leerse y verse en esa magnífica obra literaria de Dino Buzzati –y en la no menos magnífica trasposición cinematográfica de Valerio Zurlini– que se llama *El Desierto de los Tártaros*.

⁷ Edward Said, *Orientalismo*, Madrid, Prodhufi, 1996.

Entre nosotros, una operación inversa –tanto desde el punto de vista ideológico como en la relación entre cuerpo y representación– puede apreciarse, por ejemplo, en las fotografías de los desaparecidos que se publican cotidianamente en un matutino, o en las siluetas dibujadas sobre el pavimento de la calle por militantes de los derechos humanos. En los dos casos, al revés de lo que sucede en las fotos de Trotsky o en las representaciones *orientalistas* del desierto como espacio vacío, la lógica en juego es la de una *restitución* de la imagen como *sustitución* del cuerpo “ausentado”. En el caso de las fotos del diario, la representación es directa y singularizada: es *ese* o *esa* desaparecido/a, con su nombre y apellido, su fecha de nacimiento y de desaparición, generalmente acompañada de otros nombres de familiares, amigos o compañeros de militancia, etcétera; es decir: a través de la *representación sustitutiva*, se restituye la *historia individual* y se apela a la *memoria* directa y voluntaria. El caso de las siluetas es más complejo: en primer lugar, la elección formal de la silueta vacía es expresión de lo que Sartre –siguiendo a Kierkegaard– llamaría un *universal-singular*: cada figura abstracta de silueta, formalmente equivalente a todas las otras, representa a *un* desaparecido y a *todos* los desaparecidos; ni la singularidad ni la universalidad, si bien sobreimpresas una a la otra, pueden no obstante ser *reducidas* mutuamente, ambas desbordan su significación arrojando un resto indecible de sentido que debe ser *construido* por el espectador, como en la *representación alegórica* que analiza Benjamin en su trabajo sobre el drama barroco.

Pero hay todavía algo más en estas siluetas, que necesariamente sobresalta al que las contempla: ellas reproducen el

recurso habitual de la policía, que dibuja con tiza, en el suelo, el contorno del cadáver retirado de la escena del crimen. Por un lado, hay un gesto *político* que arrebató al enemigo —a las llamadas “fuerzas del orden”— sus métodos de investigación, generando una contigüidad, como si les dijera: “Fueron ustedes”; por el otro, hay un gesto *inconciente* que admite, a veces en contradicción con el propio discurso que prefiere seguir hablando de “desaparecidos”, que esas siluetas representan *cadáveres*, cuerpos muertos o “ausentados” por la violencia.

En casi todos estos casos (dejo de lado por un momento el del retrato ausente de Lenin, para retomarlo en seguida) se trata, insisto, de la *representación sustitutiva* de cuerpos muertos, asesinados (las fotos del diario, las siluetas), o bien de la *ausentación anticipada* de la imagen de los cuerpos que *serán* asesinados, material o simbólicamente (las fotos “borradas” de Trotsky, el espacio vacío del desierto). Es posible, por supuesto, encontrar casos intermedios. El escritor e historiador del arte John Berger, por ejemplo, analiza con extraordinaria sutileza una fotografía de la artista Marketa Luskacová, que muestra a un campesino dormitando, recostado contra el tronco de un árbol. Dice Berger: “Vemos al retratado en toda su secreta intimidad, y sin embargo no está *allí*: está en *otra parte* con sus vecinos: los muertos, los no nacidos, los ausentes”.⁸ La lectura de Berger, así, postula una estrategia de “ausentación anticipada” donde —a la inversa de la de las fotos de Trotsky, donde la imagen *ausente* es la que anticipa la muerte futura—, aquí la imagen *presente*, la representación *actual*, es la que remite a



Siluetas en la Catedral, Plaza de Mayo, 22 de septiembre de 1983.
DOMINGO OCARANZA BOUET

⁸ John Berger, *Cada vez que decimos adiós*, Buenos Aires, Ed. De la Flor, 1997.



Vista nocturna de las siluetas en la Catedral, Plaza de Mayo, 21 de septiembre de 1983.

DOMINGO OCARANZA BOUET

la futura *ausencia* del cuerpo: ese hombre fotografiado, como todos, va a morir. Se dirá, tal vez, que una diferencia aún más esencial es que, mientras Trotsky va a ser asesinado, el hombre de la foto de Luskacová presumiblemente morirá, como la mayoría, de causas de esas llamadas “naturales”. En un caso hay una decisión política, en el otro una mera determinación biológica. Pero no es tan seguro: el hombre de la foto es un anónimo *campesino pobre*, y tanto la obra de Luskacová como la lectura de Berger tienen una obvia intención de crítica social: aún cuando el hombre muera de causas “naturales”, su miseria evitable y su explotación algo tendrán que ver con ello, y eso se *ve* en la fotografía.

De cualquier manera, lo que hemos encontrado hasta acá es una serie de figuras en las que el intento (conciente o inconciente) de *representar* la desaparición, se realiza en función de *promover* la muerte del cuerpo material (es el caso de Trotsky o el del desierto), o bien de *denunciar* críticamente esa muerte (es el caso de las fotos del diario, de las siluetas o del campesino de Luskacová); en ambos casos, si bien desde luego su significado moral e ideológico es radicalmente opuesto, el dilema adorniano (el dilema de cómo estetizar el horror, de cómo hacer visualmente *inteligible* lo imposible) sólo puede ser abordado desde el reconocimiento del cuerpo muerto: para que la imagen *viva* –aunque sea por su “borramiento”, como la de Trotsky– el cuerpo tiene que *morir*: más aún, la muerte del cuerpo es la *condición* de existencia de la imagen tanto como la de su “borradura”. Sólo el ejemplo del retrato de Lenin ausente –aunque con cierta vacilación– parece ofrecer una

operación distinta, incluso opuesta: allí la imagen *desaparece* para que el cuerpo *viva*, para que sepamos que Lenin está en otra parte, trabajando para la Revolución, etcétera. “Con cierta vacilación”, digo, porque la evidente intención hagiográfica, de “culto a la personalidad”, en esa pintura, también en cierto sentido *mata* al cuerpo, lo transforma en un monumento de roca pétrea, en un ícono para la idolatría antes que en un cuerpo singular, viviente, sintiente y cálido.

¿No hay, entonces, solución al dilema? Para concebir la *representación* de una “desaparición” ¿deberemos siempre resignarnos a la primacía del cuerpo muerto? ¿No podremos encontrar ejemplos inversos, en los que por ejemplo la “desaparición” de la imagen, del cuerpo *representado*, sea la condición de que el cuerpo *real*, material, pueda *vivir*, y de manera más consistente y más “caliente” que en el caso del retrato de Lenin?

En un libro del antropólogo norteamericano Michael Taussig me encuentro con un ensayo en el que el autor analiza –siguiendo las huellas previas de Spencer y Gillen y después de Durkheim y Mauss– los *churinga* australianos, misteriosos objetos que constituyen el centro de cultos grupales. La fuerza vital de estos objetos sagrados se comunica a todo el grupo: cura enfermedades, asegura la reproducción de la vida vegetal y animal, y así. Los *churinga* tienen extraños diseños abstractos –puntos, círculos, líneas–, que para Taussig representan el carácter abstracto y difuso de la propia sociedad a la cual le insuflan su vida. A continuación, Taussig declara que le hubiera gustado presentar, en el dibujo de un diseño de un totem de sapo, extraído de la monografía de Spencer y Gillen de 1899, los tres amplios círculos concéntricos grabados sobre el objeto

y que representan eucaliptus totémicos del clan. Pero lo que nos presenta Taussig, en lugar de la fotografía del *churinga*, es un rectángulo en blanco, vacío. O, mejor dicho, no del todo vacío, porque adentro del rectángulo el propio Taussig escribe lo siguiente:

En este espacio vacío me hubiera gustado presentar el dibujo de Spencer y Gillen del tótem del sapo, pero mi amiga, la profesora Annette Hamilton, de la universidad de Sydney, me dice que los aborígenes considerarían un sacrilegio la reproducción de esta ilustración, lo cual no sólo reivindica el poder del diseño, sino también las prohibiciones para que *no sea visto*, que son señaladas pero no obedecidas por los propios Spencer y Gillen.⁹

Aquí, entonces, hay una política diferente tanto a la de la “desaparición forzada” de la imagen como a la “sustitución restitutiva”, por la imagen, del cuerpo muerto. Aquí la imagen es *suprimida* para que el cuerpo (el “corpus” social, en este caso) pueda *vivir*, para que la *invisibilidad* no violada del *churinga* pueda seguir insuflando su fuerza a los participantes del rito. Se me dirá que no es, como los anteriores, un ejemplo estrictamente *político*. No estoy, tampoco acá, demasiado seguro: las representaciones y las imágenes mediante las cuales los sujetos simbolizan sus relaciones con la sociedad en que viven *son* una materia profundamente política, y la dialéctica de su visibilidad/invisibilidad puede, como en este caso, ser decisiva para

⁹Michael Taussig, *Un Gigante en Convulsiones*, Barcelona, Gedisa, 1995.

su subsistencia, para sus políticas de la memoria y el olvido. Pero si se busca un ejemplo más *directamente* político, también es posible encontrarlo.

Vuelvo al ya citado John Berger. En otro de sus libros, describe con casi obsesiva minuciosidad una fotografía que tiene frente a él, en su escritorio. Es la fotografía de seis militantes sindicales turcos, tomada en la clandestinidad, poco tiempo después de un cruento golpe militar en 1980. Cincuenta mil personas acaban de ser arrestadas y condenadas sin juicio previo; otros miles han desaparecido sin más noticias de ellos; cientos han muerto en la mesa de torturas. La mayoría de esas víctimas son, como los seis fotografiados clandestinos, militantes sindicales. Berger hace una lectura de la política turca del momento –y, por extensión, de la violencia política de las clases dominantes en general– a través de la fotografía, de la expresión del rostro de los seis militantes, de sus manos y sus nudillos apretados, de su ropa, del ambiente que los rodea, del brillo obcecado de sus ojos. Imagina sus pensamientos y sus sentimientos, imagina las canciones que cantan y los libros que leen en su clandestinidad, cómo se comunican con sus hijos, cómo reciben las noticias del mundo exterior. Y a continuación, muestra la fotografía: por supuesto, un rectángulo esta vez sí completamente en blanco, vacío. Ya se nos ha dicho todo sobre ellos, incluso sus nombres de guerra, pero la foto misma es *inmostrable*, porque desde luego sería incriminatoria.¹⁰ Nuevamente, como en el caso del *churinga*, la representación es

¹⁰ Cfr. John Berger, *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*, New York, Vintage Books, 1984

eliminada para que esos cuerpos puedan seguir *viviendo*, militando. La diferencia con el retrato ausente de Lenin es que no hay aquí ninguna abstracción idolátrica, ninguna monumentalización: aunque se nos prive de su imagen, cada uno de esos hombres –a través del análisis de Berger– tiene para nosotros una *consistencia* y una *carnalidad* absolutamente irreductible a ningún Concepto, a ninguna generalización. Aquí la imagen, la *representación icónica* que en su puro aislamiento hubiera equivalido a una denuncia policial, es sustituida por un vacío rodeado de *palabras* que no es el vacío de la desaparición, sino todo lo contrario: es la construcción de un discurso indirecto que –como el de *Shoah* de Lanzmann– evita el congelamiento de la memoria en la foto de prontuario.

A esta política de supresión de la imagen para hacer vivir el cuerpo, que se diferencia de las políticas que tienen que *aceptar la muerte* del cuerpo para restituir la imagen, la llamaré la política de *invisibilidad estratégica*, en tanto radicalmente opuesta a las políticas de *desaparición forzada* de la imagen, pero también distinta a las políticas de *restitución sustitutiva* (como las de las fotos del diario). No la estoy postulando como una receta, ni la estoy promoviendo como una alternativa: sólo estoy diciendo que ella aborda de distinta manera que las otras el dilema adorniano, en tanto establece con lo real lo que el propio Adorno llamaría una *dialéctica negativa*: la ausencia absoluta de representación no es aquí ni una “retirada” del mundo de lo sensible ni un intento imperfecto de dar cuenta de lo real, de “reflejarlo” –como se dice vulgarmente–, sino que la invisibilidad señala directa y acusadoramente a la *materia corporal* misma de una realidad que sólo puede seguir

existiendo *no* por la simple “renuncia” a su representación, sino por una suerte de intencional *mudez* que habla a los gritos: Berger no se limita a callar, a no mostrar; dice con todas las letras lo que *no puede ni debe* mostrar para que los cuerpos allí *no* representados puedan continuar viviendo y luchando, y con ese solo gesto denuncia una realidad –como la llamaría Adorno– *no reconciliada*, fracturada y desgarrada, que obliga a suprimir su propia imagen.

Ese blanco dentro del recuadro de la fotografía no es entonces un verdadero o imaginario *vacío*, como el del desierto: al contrario, por el mismo hecho de estar “enmarcado” está *sobrecargado* de significación. Incluso de significación, si puedo decirlo así, *ontológico-política*: por un lado, nuevamente a la inversa de los ejemplos sin embargo muy distintos entre sí de las fotos de Trotsky o la del campesino durmiendo, en las que la presencia de la imagen anticipaba una *pérdida* del ser de la realidad por la futura desaparición de esos cuerpos, aquí la *invisibilidad estratégica* de los militantes está anticipando un *enriquecimiento* de la realidad, ya que si en el futuro esos militantes *pueden* ser representados y mostrados, obviamente será porque la realidad será mejor que la actual. Pero, además, será porque ese vacío enmarcado habrá sido *llenado* gracias a la *praxis* colectiva de una sociedad rehaciendo su Historia. Como dice el propio Berger, la fotografía en blanco acusa la existencia de lo *insoportable*, de lo intolerable; pero cuando algo es asumido como intolerable, salvo suicidio en masa, lo que sigue a ello es la *acción*.

La *invisibilidad estratégica* es también, entonces, una apelación a lo que Benjamin llamaba la *historia subterránea* de

los (por ahora) vencidos, pero lo es a la manera estrictamente benjaminiana: no una apelación a reconstruir el recuerdo de los vencidos tal como fue en el pasado (diríamos: tal como *podría* haber sido mostrado en la fotografía de los militantes de Berger), sino (cito) “tal como relampaguea *hoy* en un instante de peligro”. Es una apelación, pues, no a la “Memoria” en abstracto, sino a la construcción activa de la *memoria anticipada* de un futuro de redención. Es también violencia, por supuesto: toda borradura de lo previamente existente lo es. Pero es –si se me permite tomar para otro propósito la expresión de Toni Negri– *violencia constituyente*¹¹: es violencia fundadora de una nueva “legalidad” que apuesta al permanente desplazamiento hacia adelante de una autoinstitución de la imagen que no permite su congelamiento, de una imagen siempre retrasada respecto de su propio movimiento.

Me parece, concluyendo provisoriamente, que esta *invisibilidad estratégica* de la fotografía de los militantes turcos constituye una buena metáfora para una construcción política de la memoria, que demuestra que no todo “borramiento” de la representación es necesariamente una “desaparición” negativa del recuerdo, y que sortea la trampa melancólica que hace que –como decía célebremente Marx– haya generaciones enteras de muertos que siguen oprimiendo como una pesadilla el cerebro de los vivos. Pero yo no podría expresarlo mejor que esa pequeña fábula que inventa el propio Berger a propósito de las fotografías de Marketa Luskacová, y que dice así:

¹¹ Antonio Negri, *El Poder Constituyente*, Madrid, Prodhufi, 1992.

Los Muertos viven, sin duda, más allá del tiempo, no tienen edad. Y, sin embargo, gracias a la continua llegada de nuevos moradores, están al tanto de lo que sucede en la Historia y esta conciencia general les provoca de tanto en tanto una especie de curiosidad que los incita a saber más. Movidos por esa curiosidad, decidieron convocar a una fotógrafa. Le comunicaron la sospecha de que los Vivos, como nunca antes, estaban olvidando a los Muertos. Claro que, tarde o temprano, siempre se olvida a los muertos individuales: hasta allí, no había nada nuevo. Pero sucedía que ahora, aparentemente, la enorme, infinita masa de los Muertos caía en el olvido, como si los vivos se hubiesen avergonzado de su propia mortalidad, del lazo de consanguinidad que los unía a los Muertos. Lo que querían ver era gente que aún recordara a los muertos. Pero no a los desconsolados por el luto (el luto es pasajero), ni a los mórbidos (obsesionados por la muerte y no por los Muertos), sino gente que en su vida cotidiana fueran concientes de la presencia de los Muertos, sus vecinos, pero pudieran ver más allá, pudieran luchar para que su número fuera menor.¹²

¹² John Berger, *Cada vez que decimos adiós*, op. cit.

SILUETAS

Carlos López Iglesias

El testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción.

Rodolfo Walsh¹

Durante la dictadura militar que asoló a la Argentina entre 1976 y 1983 se produjeron 30.000 casos de detenidos desaparecidos. Esta información era una verdad secreta a la que solo accedían las víctimas, sus familias y los victimarios. Pero la denuncia fue tomando voz e imagen a través de un grupo de personas que superando las barreras represivas volcaron la verdad sobre los incrédulos, los indiferentes y los asombrados superando el silenciamiento social que promovía la dictadura sobre la represión y los desaparecidos. A este grupo pertenecen las Madres de Plaza de Mayo quienes se constituyen en símbolo de la resistencia, en imagen de amor, dolor y verdad. Ellas deciden manifestar cada jueves en la plaza de Mayo, frente a la Casa de Gobierno, denunciando la detención-desaparición de sus hijos. Con la fuerza moral de sus reclamos enfrentan a la dictadura dispuestas a luchar hasta el final, y aunque Azucena

¹ Rodolfo Walsh, *Un oscuro día de justicia*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 20.

Villafior, iniciadora de esta gesta, se convierte en una detenida desaparecida, como sus propios hijos, las madres siguen cada jueves, cada día, cada momento enfrentando la muerte en la lucha por la vida.

Así se van convirtiendo en símbolo vivo, en ejemplo y estímulo para todos aquellos que se oponen a la dictadura militar.

En 1981 realizan la primera Marcha de la Resistencia. Al año siguiente la situación política de Argentina se altera considerablemente, el 30 de mayo la CGT realiza una marcha de oposición al gobierno militar y pocos días después, el 2 de abril de 1982 se inicia la Guerra de las Malvinas. Las Madres realizan su segunda Marcha de la Resistencia. Estudiantes, obreros, empleados, profesionales, artistas y políticos participan cada vez más activamente en las múltiples acciones de oposición a la dictadura; pese a ello el temor, la desinformación y la precaria organización de los sectores aún persiste. La derrota en Malvinas comienza a marcar el inicio del fin de la dictadura militar. La presidencia de la república pasa de manos de un general a manos de otro general, el cuarto en un período de siete años. Las Madres reiteran y profundizan sus acciones, el año de 1983 marcará el fin de la dictadura, pero no el de los reclamos de verdad y justicia sobre el destino de sus hijos detenidos-desaparecidos.

Arte y Política

Resulta difícil encontrar un correcto punto de articulación entre arte y política, especialmente cuando la búsqueda

la realizan los artistas plásticos que soportan una formación y una práctica profundamente individualista, orientada hacia la producción personal que culminará en una exhibición de galería que destacará el nombre del creador y su originalidad dentro del circuito de productores y consumidores especializados.

La producción individual, la exhibición en la galería, la crítica en los medios constituyen jalones rutinarios en la consolidación de un prestigio personal que le permite al realizador plástico conquistar un lugar desde el cual adquirir su definitivo reconocimiento como “artista” y a partir de allí reorganizar su vida y también su producción para ser merecedor del reconocimiento recibido y ofrecer aquello que se espera de él. Este acomodamiento a la distribución de honores, prestigios, recursos y desigualdades generados desde el centro del poder que organiza, no solo la distribución de los bienes materiales si no también de los simbólicos, constituye una de las formas más frecuentes de articulación entre arte y política, es decir una postura política y profesional encubierta bajo la forma de una postura “no política” y exclusivamente profesional.

Es otra la situación de aquellos que buscan superar el aislamiento que genera y reproduce el circuito académico de las artes plásticas. Especialmente en la búsqueda de ampliar el campo de comunicación con los sectores populares. Para ello es necesario aplicar la imaginación no solo a la obra sino también a la posibilidad de alterar los circuitos establecidos, los elementos de un sistema que tienen el poder de resignificar

aquellas propuestas estéticas que, al incorporarlas a sus esquemas, señales, rituales y ceremonias, les confieren un sentido acorde con la ideología dominante.

En esta búsqueda se encontraban en los primeros meses de 1983 tres jóvenes realizadores plásticos: Guillermo Kexel, Julio Flores y Rodolfo Aguerreberry. Ellos intentaban ampliar el circuito de comunicación hacia los sectores populares para poder brindar, desde lo específico de su oficio un aporte en la lucha contra la dictadura militar, especialmente apoyando las acciones iniciada por las Madres exigiendo la aparición con vida de los 30.000 detenidos desaparecidos.

En julio de 1983 la Fundación Esso organiza un “Salón de objetos y experiencias”. Es una buena oportunidad para intentar desde un ámbito institucional romper el bloqueo informativo organizado por la dictadura. Los tres realizadores se reúnen en mayo y comienzan a elaborar propuestas.

La intención original era la de producir una obra colectiva de grandes dimensiones para su presentación en el salón de Objetos y Experiencias de la Fundación Esso. El primer objetivo era el de generar la visualización (el dimensionamiento) del espacio físico que ocuparían los 30.000 detenidos-desaparecidos por la dictadura militar. Se utilizarían siluetas en una tela cuya dimensión tornaría imposible que la obra pueda ser incorporada al salón y por lo tanto se desplegaría en el espacio público “envolviendo” a la sala de exposiciones.

La utilización de siluetas de tamaño natural daba entonces, para el trabajo terminado una superficie de aproximadamente 60.000 m²; esto llevó al grupo a aceptar la imposibilidad de

la realización de una obra de esas dimensiones y su montaje a cargo de un pequeño grupo de artistas.² (En un momento pensaron en convocar a decenas de artistas plásticos para concretar la obra pero desistieron de esta propuesta).

La imagen elegida era la silueta humana, representando a 30.000 individualidades, con actitudes y aspectos distintos, pero todos como siluetas vacías, faltantes, desaparecidas, huecas, graficadas de maneras diferentes.

“En un principio el proyecto contemplaba la personalización de cada una de las siluetas, con detalles de vestimenta, características físicas, sexo y edad, incluso con técnicas de collage, color y retrato.”³

Todavía en la etapa de desarrollo de la idea los tres artistas comenzaron a dedicar más su atención a la participación multitudinaria en la realización de las siluetas, alejando paulatinamente el proyecto del marco de referencia de las artes visuales y sus instituciones, para ir convirtiéndolo en una herramienta simbólica de la lucha popular contra la dictadura.

En el momento de estar el grupo evaluando otros caminos posibles las Madres de Plaza de Mayo junto con otras organizaciones de derechos humanos convocan a la III Marcha de la Resistencia a realizarse el 21 y 22 de septiembre de 1983.

El grupo decide llevar el 14 de septiembre su propuesta a los organizadores.

² Diálogo con el grupo poco tiempo después de concretada la experiencia.

³ Testimonio del grupo, ya cit.

“Dentro de este nuevo marco de referencia los objetivos de la silueteada quedaron propuestos de la siguiente manera:

1. Darle a la movilización una nueva forma de expresión y perdurabilidad en el tiempo.

2. Crear un hecho gráfico que golpee por su magnitud física y por lo inusual de su realización y renueve la atención de los medios de prensa.

3. Provocar una actividad aglutinante que movilice desde varios días antes de salir a la calle.”⁴

Al analizar la propuesta las Madres, las Abuelas y los organismos discuten si cada silueta será individualizada y con el nombre del detenido-desaparecido o no. Hacerlo de forma individual permitía documentar públicamente la ausencia pero las listas disponibles eran incompletas. Por lo tanto deciden que las siluetas sean todas iguales, sin nombre, en la imagen de un detenido desaparecido se representarán a todos los compañeros que están en esa condición y se inscribirá una única consigna “aparición con vida”.

Otra condición fundamental que plantean las Madres es que *todas las siluetas deben estar de pie, erguidas* y deben pegarse respetando esa posición.

También se decide la organización práctica del proyecto: las Madres y las Abuelas aportan fondos para la compra de los materiales, se definen las pautas técnicas de la producción, varios grupos se comprometen a llevar siluetas ya confeccionadas (estudiantes de Arquitectura, Sociología y Bellas Artes

⁴ Testimonio del grupo. Idem.

500, Intransigencia y Movilización Peronista 700, grupos de derechos humanos 500...). El grupo de artistas que presenta la propuesta coordinará el taller de confección en la Plaza de Mayo, la provisión de materiales y la asistencia técnica.

Para el sábado 17 citan a una reunión de coordinación en el Comité de Paz (Libertad 446). Allí reiteran la propuesta desde una hoja impresa:

“La idea es sumar a la manifestación de los que estén presentes, 30.000 figuras humanas a tamaño natural, a realizar por todas las entidades, militantes y particulares, partidos políticos, centro de estudiantes, organismos defensores de los Derechos Humanos y trabajadores que coincidan en reclamar por los desaparecidos. (...) La técnica que se propone para la confección de las figuras es de fácil realización y no requiere conocimientos especiales de dibujo: consiste en hacer acostar a un compañero sobre un papel de tamaño adecuado (2 m x 0.80) y dibujar su silueta con marcador grueso u otro material indeleble. Se sugiere la utilización de papel madera, de escenografía o, incluso, hojas de papel de diario pegadas entre sí.”

Pasamos así de la propuesta originaria de artistas plásticos que diseñan una obra para ser presentada en el circuito institucional para provocar, desde su alteración, un hecho político: una propuesta de experiencia gráfica masiva.

Al redefinir el proceso de producción de la obra – y el papel del artista– se enriquece y amplía el proceso de alteración buscado, dado que incorpora como productor al habitual espectador de la imagen generada por otro. Los artistas ofrecen los medios de expresión para el conjunto y la “obra” se constituye

en una experiencia de comunicación popular, recreada y rediseñada desde las necesidades, las prácticas y los deseos del actor múltiple y anónimo que se instituye en el proceso de confrontación con la dictadura asesina.

El Taller de la Plaza

La III Marcha de la Resistencia que se inicia el 21 de septiembre –tradicional día de la primavera y día del estudiante– se hará bajo el lema “El día de la vida” y se programa con una duración de 24 horas con concentración en Plaza de Mayo. El grupo promotor de las siluetas llega a la Plaza con figuras ya confeccionadas y con los materiales para organizar la producción de imágenes.

“Se utilizó papel madera (Kraff) de embalaje en bobinas de 86 cm de ancho y pintura al látex, se calaron en cartón aglomerado de fino espesor siluetas humanas tomadas del natural.”⁵

Con las bobinas de papel organizan una especie de cerco y en su interior comienza a funcionar el taller de la plaza. La gente se suma rápidamente y comienzan a realizar y a pegar las siluetas. Se van conformando pequeños grupos que trabajan con autonomía entre sí. Como las plantillas no son suficientes para la dinámica de los grupos una persona se acuesta sobre el papel y se dibuja su contorno. La gente comienza a hacer cola para ser “modelo” y ser silueteado. Alguien se acerca y pide “me acuesto yo para que hagas a mi primito que es como yo”.

⁵ Ibidem.

Desde el cuerpo presente se participa, física y emocionalmente, en la evocación que señala la presencia de esa ausencia que es denunciada y reclamada desde las voces que anuncian “con vida los llevaron con vida los queremos”.

En este proceso de realización abierta se van modificando y resignificando las consignas iniciales planteadas para la confección de las siluetas. Las Abuelas piden que se dibujen embarazadas y niños. Algunos comienzan a inscribir en la silueta el nombre del compañero que se quiere representar y la fecha en que se lo llevaron. Los dibujantes se acercan al grupo coordinador y piden “me da un nombre para esta silueta”.

Las formas de llenar las figuras con pintura sobre las veredas de la Plaza de Mayo o sobre el pavimento van generando los diferentes fondeados que aportan como hallazgos estéticos los participantes.

Un pibe se acerca a un dibujante y pide “me haces a mi papá”, otro se arrima y dice “me haces un estudiante”, otro pregunta “¿cuánto sale hacer una silueta?”

Las Madres cuidan a los jóvenes y acercan nombres a los dibujantes.

Se hacen figuras de parejas, de madres e hijos, de un grupo de obreros de una fábrica, en el pecho de una silueta se dibuja un rojo corazón, en otra una frase y los múltiples “dibujantes” van representando lo que quieren o lo que les van pidiendo en un proceso de construcción colectiva.

La vida de la plaza se va alterando, los transeúntes se acercan, algunos observan, otros participan, proponen un nombre y una fecha o se animan a meter mano en la confección.

Una columna del gremio bancario que se dirigía al Ministerio de Economía en reclamo de sus sueldos y pidiendo la renuncia del ministro Webe se acerca a saludar a las Madres y dialogan con los grupos del taller.

La Revista *Paz y Justicia* describirá de esta forma lo que iba sucediendo:

“A un costado de la Pirámide los alumnos de bellas artes comenzaron a pintar figuras humanas convocando para la tarea a otros jóvenes asistentes que se tendían sobre inmensas hojas de papel madera para que se contorneasen sus siluetas sobre ellas. En cada dibujo se colocaban las consignas ‘Aparición con vida’ y ‘Castigo a los culpables’ o los nombres de personas detenidas-desaparecidas con sus correspondientes fechas de detención y su ocupación. Respondiendo a una coordinada organización, las calles de las inmediaciones fueron cubiertas con estas estampas que testimoniaban de esa forma el atropello cometido contra la población. Esas figuras sin rostro parecían señalar desde las paredes a los culpables de su ausencia y reclamar silenciosamente justicia. Por un juego escenográfico, por primera vez parecían estar juntos las familias, los amigos, parte del pueblo que reaccionaba y los que se llevaron.”

Ya en el día jueves, alrededor de la una de la mañana se suspenden los trabajos por falta de materiales. Un grupo sale en procura de nuevos materiales para continuar haciendo siluetas. Se realiza una marcha de antorchas y velas en absoluto silencio alrededor de la pirámide. Las siluetas pegadas en la Pirámide de Mayo, en las columnas y los árboles cercanos acompañan por primera vez una marcha de la resistencia.

A las cuatro de la mañana la policía amenaza con detener a los que peguen siluetas, y los organismos de Derechos Humanos interceden para que esto no suceda.

Ya con las luces de la mañana los organizadores aportan los nuevos materiales, pero también la gente trae pintura, marcadores, papel y todo lo que imagina que puede servir para seguir confeccionando las figuras. Al mediodía –y con la policía amenazante– la producción está a pleno ritmo; se decide reservar las siluetas para empapelar la Avenida de Mayo para que acompañen la marcha.

La marcha

La policía recibe la orden de “cuidar las paredes” para evitar que las siluetas sean pegadas, los símbolos participan de la lucha y la censura –que rápidamente ha detectado la potencia del símbolo– intenta evitar esa presencia que denuncia, desde la vigorosa sencillez de la figura, la situación del detenido-desaparecido.

A las 14 horas se inicia la marcha, previamente se han organizado piquetes de pegatina, con listado de participantes para control de seguridad. La policía vigila las paredes, es así que se pegan las siluetas en todo lugar posible, quioscos, cabinas de teléfonos, árboles, columnas de alumbrado. La gente se pone la silueta como si fuese un poncho y avanzan por Avenida de Mayo. Las siluetas están allí, desde cada lugar, presentes, participando de la marcha.

Si alguna de las figuras se despegaba y cae, la columna que marcha se detiene y la vuelve a poner en su posición erguida.

Mas de 15.000 personas avanzan coreando “con vida los llevaron, con vida los queremos” cuando aún persistían los ecos de “la Plaza es de las Madres y no de los cobardes”.

Algunas personalidades que se sumaban a la marcha iban mostrando el proceso de convergencia política anti-dictadura. Tal es el caso de Saúl Ubaldini, en ese momento líder de la CGT-RA, un sector enfrentado con la CGT-Azopardo. El 8 de septiembre las Madres habían tenido una reunión en la CGT-RA proponiendo sumar esfuerzos contra la dictadura y en defensa de los derechos humanos. A la salida de la reunión, ya en la calle, las Madres son agredidas por un grupo en un hecho que no logró esclarecerse plenamente.

El 13 de septiembre, el Consejo Directivo de la CGT-RA envía una carta a Adolfo Pérez Esquivel al SERPAJ donde sostiene:

“Nuestra lucha, a la par de enaltecer a la clase trabajadora argentina, conlleva al derrocamiento de esta dictadura infame que tanto dolor y sufrimiento trajo a nuestro pueblo. En las calles, en las plazas, o en las fábricas el movimiento obrero organizado siempre hizo oír su voz contraria a toda forma de opresión.(...) sólo bajo el imperio del estado de derecho de una democracia podrán estar garantizados los derechos humanos”.

Ubaldini se hizo presente en la Plaza, se abrazó con Hebe de Bonafini y dijo a la prensa que estaba “dolorido por ese acontecimiento en el que no tuvimos nada que ver” y reiteró que “la solución al problema de los desaparecidos ha sido y es uno de los reclamos de la CGT-RA”.

Además de los organismos convocantes –Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, CELS, APDH, SERPAJ, Familiares de detenidos-desaparecidos por razones políticas, MEDH y Liga Argentina por lo Derechos del Hombre–, participaron estudiantes organizados en los Centros de la UBA como los de Arquitectura, Sociología, Filosofía y Letras, Psicología, Medicina, Ciencias Exactas, Ciencias Económicas, y de la Universidad de La Plata estudiantes de Farmacia y Bioquímica, Humanidades y Bellas Artes, y también de Colegios secundarios de la ciudad. También representantes de las juventudes organizadas en el MoJuPo (Movimiento de Juventudes Políticas) de los partidos Justicialistas, Intransigente, Comunista, Radical, Obrero, Socialismo Auténtico y Unificado, Movimiento al Socialismo y Confederación Socialista y familiares chilenos y uruguayos de detenidos desaparecidos.

Junto a las organizaciones de Derechos Humanos se advierte la presencia de ciertos políticos y líderes sociales que es saludada con beneplácito por las personas de mayor edad cuando los van reconociendo. Tal es el caso del ex gobernador de Mendoza Alberto Martínez Baca, la dirigente de IMP Susana Valle, de Alicia Moreau de Justo, Simón Lázara, Federico Westerkamp, Vicente Solano Lima, Augusto Conte Mac Donnell, Alfredo Bravo, Oscar Valdovinos y Marcelo Stubrin entre otros. También participaron grupos de religiosos de diferentes confesiones que acompañaron el reclamo de los familiares de los detenidos-desaparecidos.

Al sumarse a la Marcha, Adolfo Pérez Esquivel, premio Nobel de la Paz (1980), frente a los periodistas que se le acercan afirma que “en la Argentina llegó la etapa de las definiciones en

torno al problema de los desaparecidos, (...) esta cuestión no sólo alcanza a los partidos políticos sino que es el tema central por el que pasa la democracia en nuestro país”.

En el inicio de la marcha se leen las adhesiones, se destaca la del candidato de la UCR a la presidencia de la Nación, Raúl Alfonsín, la de la CGT-RA y se advierte el silencio de Ítalo Luder, candidato del PJ, ausencia que al día siguiente será destacada por la prensa.

Algunos medios de comunicación también marcan su presencia en la Plaza. Periodistas de Radio Continental como Eduardo Aliverti, Magdalena Ruíz Guiñazú y José Ignacio López reportean a la gente e indagan sobre las siluetas que se están confeccionando y el sentido que se les otorga. Periodistas de los diarios *Clarín* y *Crónica* también recorren la Plaza sacando fotos, registrando el proceso de producción que se realiza desde el Taller y reportando a los protagonistas.

El operativo de control y represión abarca todo el perímetro de la Plaza y sus adyacencias. Se instala un vallado en la Plaza en el sector que da a la Casa de Gobierno protegida por numeroso personal policial vestido de uniforme. A esto se agregan numerosos patrulleros, carros de asalto y camiones lanza agua y los infaltables policías de civil mezclados con la muchedumbre.

Amenazan y presionan para que las imágenes no sean pegadas, pero la decisión de los protagonistas y la cantidad de participantes de la marcha bloquean los intentos represivos.

La Marcha culmina con las palabras de la presidente de Madres de Plaza de Mayo, bajo una lluvia torrencial. Hebe Pastor de Bonafini valora la importancia y trascendencia de la

marcha y exige que “el problema de los detenidos-desaparecidos sea esclarecido sin dilaciones”.

Los medios y la crítica

En los dos días en que se realizó la marcha y luego de su culminación la prensa escrita destacó la importancia de la misma y también rescató (fotográficamente y en las notas) la presencia de las siluetas como el símbolo que expresa y sintetiza la lucha por el esclarecimiento de la situación de los detenidos-desaparecidos.

“Los manifestantes llevaron cientos de pancartas con los nombres de personas desaparecidas y pegaron 30 mil carteles con siluetas humanas en los que figuraban el nombre y la fecha de desaparición. Estos carteles fueron colocados en la Catedral metropolitana, en el edificio de la municipalidad de la ciudad de Buenos Aires y en las principales avenidas céntricas. En la Pirámide de Mayo y en el monumento a Belgrano se inscribieron leyendas ‘no habrá paz sin justicia’ y ‘aparición con vida de los 30.000 patriotas’” (diario *Tiempo Argentino*).

Crónica en su edición del 22 de septiembre titulará “30.000 Figuras ‘Evocativas’” y dirá en la nota que acompaña una foto con la imagen de las siluetas en las paredes del edificio de la municipalidad:

“Un numeroso grupo de artistas plásticos y estudiantes universitarios se dieron a la tarea desde poco después de iniciada la marcha de la resistencia de confeccionar 30.000 figuras sobre

papel evocativas de igual número de detenidos-desaparecidos.

Las imágenes representan el contorno de un cuerpo humano sin rostro connotativo del carácter de anónimos o NN que se les dio a los desaparecidos durante la llamada guerra sucia por parte de las fuerzas militares. Poco después de iniciada la tarea diversas personas que participaban de la ronda en torno de la Plaza en reclamo por la aparición con vida de los detenidos-desaparecidos se sumaron a la tarea e inscribieron sobre cada figura los nombres de los familiares reclamados. Poco a poco los troncos de los árboles, bancos, columnas de alumbrado y otros puntos del lugar se fueron poblando con las figuras, las que al término del reclamo ‘que por sí mismos hacen los detenidos-desaparecidos’ según indicó uno de los participantes de la tarea.”

“Fueron 30.000 desaparecidos, serán 30.000 mensajes contra la dictadura y a favor de los derechos humanos” explicó y agregó que el reclamo silencioso de las anónimas imágenes “será el testimonio más directo del derecho a la vida que tiene cada una de las víctimas de este horror”.

Por su parte *Clarín* destaca la preocupación de la Junta Militar frente a la situación política del país:

“Existen perturbaciones que actualmente están comprometiendo el orden y la seguridad interna de la Nación’ afirmó ayer la Junta Militar. El comunicado –de 5 puntos– se conoció en medio de una jornada cargada de versiones sobre las renuncias ministeriales.

Ayer, el comunicado de la Junta, pareció intentar distender un clima que había alcanzado su marco más enrarecido,

no sólo en las reiteradas manifestaciones de reclamos salariales frente a la Casa de Gobierno sino en la reunión de dos días ante la Pirámide de Mayo de las agrupaciones vinculadas a la defensa de los derechos humanos.(...) Desde el ámbito mismo de la Casa de Gobierno resultó inocultable la preocupación por los episodios callejeros de la víspera, sobre todo en la medida que hubieran desbordado el marco de la plaza y se extendieran hacia el Palacio de Gobierno que estuvo celosamente vigilado.

A ello hay que agregar el desagrado oficial por las inscripciones y pegatinas que se desarrollaron en torno del paseo de la Plaza de Mayo” (*Clarín*, 23-8-83, p. 2).

La Junta no se equivocaba al expresar su desagrado. Uno de los policías que custodiaba una pared en Avenida de Mayo afirmó que “sentía que la silueta lo miraba”. El poder de un símbolo sintetizaba el contenido de una lucha y ese símbolo pertenecía ya a los protagonistas de esa lucha, a todos y a cada uno.

Los medios de prensa informaron sobre las siluetas y la presencia de artistas y estudiantes de arte en su confección pero esto no logró despertar el interés de aquellos que realizaban crítica de arte en esos medios o en otros. Fieles y obsecuentes con el poder constituido, en esas acciones, sólo veían “la política” pero nada que lo pudiese emparentar, aunque sea lejanamente, con el arte. Tan sensibles a descubrir “experiencias” estéticas en cualquier lugar del mundo que puedan servir de modelo y ejemplo a los artistas locales se declararon ciegos para ver lo que ocurría frente a sus ojos. Es comprensible, en algunos casos, en la redacción periodística o en el Decanato de una Facultad de Arte el lugar que estaban ocupando había

pertenecido a un detenido-desaparecido y esa complicidad induce a la amnesia y la mistificación.

Construir un lenguaje para romper el silencio

El símbolo pasa del Salón de Arte a la Plaza y al pueblo. La génesis se incluye y oculta en el mismo proceso de su desarrollo como patrimonio popular, pero se instala como un aporte clave en la construcción de un lenguaje que permita comunicar lo silenciado, dar un paso más en el esfuerzo por resquebrajar la censura que intentaba borrar la identidad y las huellas de la muerte.

“Lo específico del traumatismo infligido por la dictadura es la desaparición muda; ésta se revela en el genocidio interno en que el terror impone silencio a la palabra en la alienación recíproca en la represión. El orden de las cosas, el orden de las causas fueron pervertidos por la confusión a las que las sometió la dictadura: la desaparición, la imposición del silencio, la culpabilidad, la retracción. Esto obligaba a cada uno a guardar silencio para asegurar la propia subsistencia, a negar toda información que diera una significación política a la desaparición: inducía a salvaguardar la dictadura con el silencio y la culpabilidad”.⁶

⁶ Rene Kaes, “El coraje de pensar”, Suplemento Cultural de *Tiempo Argentino*, 4 de Mayo de 1986, p. 8.

Es posible rastrear algunos momentos claves en la producción de ese lenguaje y su impacto en la comunicación social. El primer paso en la construcción de un lenguaje visual/conceptual que enfrente la represión y rompa la violencia del silencio lo concretan las Madres con los pañales/pañuelos blancos con el nombre del hijo y la fecha de su detención bordados, con el que comenzaron a cubrir sus cabezas. Las siluetas fueron un segundo paso en la misma dirección. Logran convertir al desaparecido en imagen, visualizan su presencia pero conservan la dualidad, la tensión entre la silueta que representa a un desaparecido con nombre y esa misma imagen que enuncia al conjunto de los detenidos-desaparecidos.

Otro aporte clave de la silueteada fue ofrecer una imagen, junto con una práctica de producción popular, anónima, creativa en cada una de sus resoluciones y que ofrecía la posibilidad de participación y compromiso de los sectores populares en lucha y de aquellos que recién comenzaban a tener el coraje de ir enfrentando el silenciamiento social instalado por la dictadura.

Los *graffitti* y los cánticos fueron acompañando e integrando este lenguaje de denuncia y confrontación, marcando el ritmo de las marchas, llenando de voces las calles, haciendo hablar a las paredes, en busca de despertar conciencias y voluntades.

Las marchas y movilizaciones posibilitan e intensifican esta construcción y fortalecen la acción de los organismos en su acción de romper la dualidad de ese vínculo trágico entre el desaparecido y su familiar con la inclusión de terceros.

“Afectos, pensamientos, diálogos, acción son estaciones que irán descentralizando la libido desde la toxicidad corporal

hacia nuevos investimentos. Desde la saturación en lo real a la simbolización. Desde la tragedia del ghetto cerrado intra e intersubjetivamente a la circulación dramática de la división dialente. Obviamente una vez más se destaca la función rectora de la acción social mancomunada”.⁷

Poco tiempo después de la primera Silueteada, se realiza otra Marcha de la Resistencia (diciembre de 1983), la última bajo la dictadura militar y ya las siluetas están incorporadas como una acción central en la marcha. Las Madres de la Plaza convocan: “Junto con diferentes agrupaciones políticas, estudiantiles, gremiales y defensoras de los derechos humanos incitamos a las jornadas que se efectuarán mañana, el sábado y el domingo próximo en la Plaza de la República donde se entregará material para la confección de las siluetas y se recibirán igualmente elementos que puedan servir para concretar ese objetivo” y señalan “las 30.000 siluetas de papel representan a los desaparecidos como símbolo de su presencia y permanencia en la conciencia del pueblo argentino.”⁸

Y el diario *Clarín* informará: “Algunas de esas figuras fueron estampadas ya en distintos barrios de la ciudad y ello provocó incidentes entre los jóvenes dedicados a la pegatina y efectivos de la policía federal”.⁹

Desde diciembre de 1983 ya la silueta está presente en muchas ciudades argentinas donde se realizan en simultáneo

⁷ Fernando Ulloa, “Efectos Psicológicos de la represión”, en Rev. *Territorios*, Buenos Aires, enero/ marzo, 1986.

⁸ Comunicado de Madres de Plaza de Mayo, Diario *Clarín*, Buenos Aires, 2 de Diciembre de 1983, p. 9

⁹ Diario *Clarín*, Buenos Aires, 8 de Diciembre de 1983.

Marchas de la Resistencia. Al año siguiente la silueta aparece también como símbolo en los países de América Latina donde madres y familiares de las víctimas denuncian la situación de detenidos-desaparecidos.

Nuevas imágenes van enriqueciendo el lenguaje de la denuncia y la lucha. Murales con las fotografías de los detenidos-desaparecidos mostrarán una ciudad distinta “Queremos que nuestros hijos detenidos-desaparecidos miren al pueblo para que no haya olvido. Para ello trasladaremos sus fotografías a los muros de Buenos Aires” (Convocatoria de Abuelas, Madres y Familiares, marzo 1984).

Luego se agregarán las manos bajo la consigna “dele una mano a los desaparecidos”; las máscaras de las que dirá Guillermo Macci “con la desaparición se pretende, también, borrar la huella de la muerte. Por eso hay una marca histórica de gran importancia: las máscaras blancas de Plaza de Mayo, que representan la huella de lo que se quiere borrar.”¹⁰

Creemos que ya las siluetas estaban marcando esa huella. La construcción de ese lenguaje continúa enraizado hoy en las luchas por la memoria, la verdad y la justicia. El Juicio a las Juntas rompe el silencio, las leyes de Obediencia Debida y Punto Final intentan restaurarlo, pero ya es una confrontación abierta dado que hay una historia de lucha que impide intentar desde el poder el silenciamiento social.

El 12 de agosto de 2003 la Cámara de Diputados de la Nación decide tratar la nulidad de las leyes de Obediencia

¹⁰ G. Macci, “Por una cultura de la Antirrepresión”, diario *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 4 de marzo de 1986, p. 3.

Debida y Punto Final. Al argumentar por su anulación una diputada afirma: “En este camino a partir de hoy, ocho años de cárcel tendrán un significado distinto. A partir de hoy al ver mi imagen reflejada en el espejo del baño todas las mañanas, algunas cicatrices van a tener un significado distinto. A partir de hoy, el dolor de las pérdidas, el recuerdo de Dague, del Flaco y de tantos más, irá por el camino de la verdad y la justicia. Hoy comienza a calmarse ese dolor.

Me queda solamente pedir a nuestros hijos, tal vez perdón por la demora, a nuestras Madres, a Carima, decirles muchísimas gracias por el ejemplo de esa perseverancia desarmada”.¹¹

Los tres artistas que promovieron las siluetas asumieron como compromiso personal no utilizar esa imagen en sus obras individuales, como una forma de respetar la transferencia de ese símbolo al cauce de las luchas populares. Desde esa época la silueta ha sido un componente en las luchas populares y en obras de artistas de todo el mundo, ya se ha universalizado, es patrimonio común.



Vista parcial del primer Siluetazo, Plaza de Mayo, 22 de septiembre de 1983.
ALFREDO ALONSO. ARCHIVO CeDIInCI

¹¹ Elsa Quiroz (ARI), Versión Taquigráfica de la sesión de la Cámara de Diputados de la Nación del 12 de agosto de 2003.

EL FUEGO Y SUS CAMINOS

Santiago García Navarro

Ese año las Madres hicimos las siluetas. Esas siluetas eran la presencia de los desaparecidos en la calle. Ese año también sacamos nuestro primer afiche, donde reivindicamos la lucha de nuestros hijos; y en ese afiche decíamos que esos hijos habían luchado junto a su pueblo por la justicia, por la libertad, por la dignidad. Y también las siluetas. Y también las fotografías, que era tener a los desaparecidos en la calle para reclamarle a esos políticos que se habían animado a heredarlos como desaparecidos, que nosotras no nos íbamos a callar, no nos íbamos a conformar y que no nos íbamos a dejar descansar.

Hebe de Bonafini¹

“Aparición con vida, Vega Eda, 22 años, 6/12/77”; “Eduardo Trombini, 4/4/77”; “Torres Carmen B., 24-4-76”; “Raúl Martarollo, 1/76”; “Juárez Juan Carlos, 19/11/77”; “Badillo Jorge, 8-7-77”; “Brondo Victoria, 3/77”; “Eugenia, 1977”; “Pablo

¹ “Conferencia pronunciada el 6 de julio de 1988 en Liber/Arte por la presidenta de la Asociación Madres de Plaza de Mayo”, en *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, Asociación Madres de Plaza de Mayo, 1995, pp. 28-29.

Reguera, 13/1/77, Aparición con vida”; “Silvia, 1977”; “García Rubén Justo, 7-10-77”; “Videla Elba Nidia, 24-11-76”; “Robles Laura, 13-1-77”; “Tasada de Megna, Adriana Elsa, 4-9-77”; “Pon Gustavo Adolfo, 27-8-77”; “Aparición con vida, obreros/obreras Lozadur, secuestrados el 3/11/77”;² “Di Paolo Juan, 23-11-77”; “Aparición con vida, Pasquini Eduardo, 3-6-76, C. Exactas y Naturales”; “Belli Mariana, 26-5-78”; “Dinelli Francisco, 19-5-78”; “Bugnone María E., 25-5-78”; “Bourg Juan P., 5-7-77”; “Fariñas Beatriz, 17-6-75”, “Salvatierra Milcíades, 25-8-76”, “Aníbal, 1978”...³

Las Madres no quisieron, en un comienzo, que las siluetas fuesen individualizadas con los nombres de cada uno de sus hijos. Pero quienes las acompañaban, a ellas y a otros familiares, transformaron una imagen única, anónima y representativa, en una multitud de imágenes-huellas merced a las cuales los desaparecidos resucitaron, una vez más, en la Plaza. Una vez más, porque eran los cuerpos de las propias Madres, presentes en sus vueltas obstinadas alrededor de la Pirámide de Mayo, los que, en el ritual de reclamar datos sobre el paradero de sus hijos, ya hacían visible la ausencia de los cuerpos desaparecidos: primero se lo hicieron saber a los militares, que las observaban de reojo y con creciente impotencia desde la Casa

² Sus nombres son: Sofía Tomasa Cardozo, Felicidad Abadía Crespo, Domingo Abadía Crespo, Elba Puente, Ferdinando Palavecino, Ismael Notaliverto y Pablo Villa Nueva.

³ Los datos están tomados de diversos registros foto y videográficos de las silueteadas, la mayoría de los cuales pueden consultarse en la Biblioteca Julio Huasi y la Videoteca de las Madres, ambas en la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo.

Rosada, a los policías que las empujaban, las golpeaban, les echaban los perros y los gases lacrimógenos. Y luego lo vociferaron ante toda la sociedad, ocupando la Plaza, los medios y otros espacios confiscados por la dictadura. Los primeros que llevaron adelante un juicio ético a los militares, los primeros que no olvidaron ni perdonaron, fueron los cuerpos de las Madres en la Plaza.

Las siluetas, aquel 21 de septiembre de 1983, fueron singularizadas por los datos de individuos concretos, pero también por la manera en que el nombre de cada uno de ellos fue marcado, y porque las que dejaron las marcas fueron cientos de personas que se identificaban con la lucha de los que habían sido secuestrados, torturados y asesinados por la dictadura. Más adelante, las propias Madres portaron las siluetas en alto, muchas veces con los nombres de cada desaparecido, como diciendo: aquí están, uno por uno, no los borraron, no los amontonaron, no los masificaron, no son un número más en la historia de las masacres.

La forma desnuda de la silueta contenía potencialmente el riesgo de la repetición vacía: el mero contorno sugería una generalidad, una estadística. La inscripción espontánea de la gente, por el contrario, permitió “descontornear”, “desiluetear”, vivificar, dar cuerpo, es decir, materia singular. La propia dinámica de las Madres, sin embargo, comprendió rápidamente el gesto y lo tomó también como propio. La imagen-huella –ya no necesariamente indicial, como en el caso de aquellas que se dibujaron contorneando un cuerpo vivo– quedó abierta a la continua modificación, al devenir ético de la lucha. Imagen-huella, en todo caso, como marca

viva, como aquel lugar donde se sobreimprimen un cúmulo de experiencias colectivas, como correspondencia estética de una construcción política no-representativa. Esa apertura de la imagen-huella, aún condicionada por las Madres en la realización de la primera silueteada, posibilitó que un día de 1990 también las siluetas volvieran a aparecer sin letra, mudas tal vez frente al genocidio económico que el gobierno de Menem ya estaba organizando.⁴

Nuevas palabras para una nueva situación

La Silueteada del '83 se convirtió, así, en un punto de partida. Una y otra vez, en diferentes situaciones, se reeditó el taller experimental surgido la noche del 21 de septiembre en Plaza de Mayo. Y si bien a partir de la segunda edición se estabilizaron en cierta medida los procedimientos para la confección de las siluetas, y por lo tanto hubo menos margen para la participación espontánea, el taller no perdió carácter colectivo ni multiplicidad. Las siluetas, por su parte, llegaron a mimetizarse, a modo de fondo inconsciente, con otras imágenes y

⁴ En 1990 (sin datos más precisos) hubo una nueva "Marcha de las siluetas". Las imágenes ya no estaban dibujadas sobre un plano rectangular, sino que habían sido recortadas de una plancha de cartón corrugado, pintadas por completo de blanco y sin inscripciones. Las Madres encabezaban la manifestación llevando las siluetas del brazo, de manera que formaban una cadena alternada de mujeres y espectros. Si las siluetas estaban mudas, esta vez no estaban sueltas, desparramadas por la Plaza. Iban entrelazadas, aferradas, al afecto combativo de las Madres. [Para mayor información, cfr. el texto de R. Amigo, en este mismo volumen (N. de E.)]

leyendas en carteles, afiches, panfletos de muchas apariciones públicas de las Madres y de todos los jóvenes que hicieron suya esa lucha.

No obstante, ese itinerario no es unidireccional ni progresivo. Una vez que aparecen como recurso, las siluetas demarcan cada vez su modo de circulación y su alcance. Pero hay una manera de circular donde funcionan con máxima eficacia: cuando participan, como dicen Kexel y Aguerreberry, de un "sistema expresivo". "Encontrar" o "provocar" ese sistema dista mucho de la producción de objetos o imágenes susceptibles de ser incluidos en un sistema global y de funcionamiento verificable. Porque, justamente, no se trata de categorizar nada, sino de conectar elementos vivos de tal modo que de esa conexión surja una nueva forma de cooperación social. Desde la primera vez, en la confección de las siluetas y en la pegatina posterior, hubo un excedente, algo que no había sido contemplado y que era imposible reducir a la mera exposición pública de un reclamo. Como sistema expresivo, la Silueteada no explica ni representa ni simboliza ni sintetiza nada, sino que es, a la vez, emergente y co-productor de un nuevo tiempo, de una nueva situación.

Menos que una concientización como manera de incorporar el contenido "noble" de una causa "justa", la Silueteada provoca el encuentro con una búsqueda que ya estaba dándose en las mentes y cuerpos que ocupaban las calles de Buenos Aires y de otros puntos en todo el país. Una búsqueda sin sesgos definitivos, incierta, costosa.

Es así como la Silueteada del '83 no reviste un rasgo excepcional en el entramado de experiencias de lucha de Madres,

Abuelas, Familiares y otros grupos. Éstos la sienten como un gran momento de creatividad colectiva, pero no resulta extraña a sus prácticas. De modo similar, ya se habían encontrado, o se encontraron luego, otros sistemas expresivos a partir de otras materialidades: los pañuelos, las marchas alrededor de la Pirámide, las fotos con los rostros de los hijos, las máscaras blancas, los dibujos de manos en la marcha “Déle una mano a los desaparecidos”, incluso los cánticos. La Silueteada es singular en su novedad, pero no es excepcional precisamente porque es expresiva. Su novedad reside en la capacidad de expresar los rasgos de la lucha de nuevo tipo que se va conformando a partir del '77.

En un sistema expresivo –tal como nosotros lo pensamos en este contexto–, se pueden reconocer los rasgos de la práctica en la que aquél se inscribe. Y a su vez, pueden detectarse las condiciones de un tiempo-espacio determinado, en virtud del hecho de que los efectos engloban sus causas, y de que el conocimiento de los efectos engloba el conocimiento de sus causas. Sin embargo, los rasgos de una práctica no quedan reducidos al sistema expresivo, ni éste es una simple manifestación de la práctica. En el sistema expresivo se produce una novedad, que consiste por un lado en la peculiar visibilidad que el sistema le otorga a la práctica de la que surge, y por otro, en las características materiales y de sentido que conforman la nueva expresión. Ambos rasgos son, no obstante, las caras de una misma moneda. El sistema expresivo es una totalidad abierta, pues está compuesto del sinnúmero de expresiones singulares de quienes participan en él. El sistema expresivo es multiplicidad.

Los términos “silueteada” y “sistema expresivo” manifiestan esos nuevos rasgos. En el contexto del pensamiento de Guillermo Kexel, “silueteada” refiere a un espacio de apertura, imprevisibilidad y heterogeneidad caleidoscópica que el término “siluetazo” coloca en un plano más uniforme, puntual y definitorio, parangonándose así con el momento de ruptura total y suspensión temporal propio de la imagen del triunfo revolucionario (Cordobazo, Viborazo, Santiagueñazo, Argentinazo, etc.). Si en los artistas que proponen la Silueteada aparece un vocabulario nuevo, es porque éste sigue a una acción que participa de una nueva práctica política. En tanto repertorio nuevo, introduce una dimensión más en el territorio que la acción ha creado. Es por esta razón que preferimos usar, en este texto, el término “silueteada”.

Resistir a la dictadura y al mercado

Con el golpe del '76, la instauración de la sociedad de mercado anuló toda posibilidad real de hallar en el Estado un respaldo organizativo ya no sólo de la lucha social, sino de la mera cohesión de los integrantes de la sociedad en un proyecto nacional, del carácter que fuese. El golpe desarmaba de un mazazo la gran disputa sobre las representaciones de la Nación reiniciada en el '73 con el retorno de Perón.

Transnacionalización, desindustrialización, endeudamiento, concentración de riqueza, desocupación, son realidades que empiezan a consolidar, en la gran escala, su poder de organización de la vida cotidiana argentina. En este plano de

relaciones microfísicas, la situación de contingencia permanente establecida por las operaciones financieras en el marco de un mercado con industria menguante, implantó la especulación como norma de supervivencia y como factor crucial de reconocimiento o desconocimiento del otro. Cada individuo debió hacer un seguimiento continuo del mundo de la economía para poder calcular los momentos en los que sacar mayor ventaja a la disparatada relación entre las distintas variables financieras, que impactaban diariamente en el consumo. Así, la especulación se tornó actividad estructurante de un medio social en el que, en potencia, todos peleaban contra todos. Su continuidad en el presente es menos explícita pero quizá más efectiva, justamente porque funciona en un mercado más estable –y por tanto aceptable– y porque, ante una crisis, cuenta con la potencial legitimación de la memoria colectiva.

Por otra parte, desde mediados de los años sesenta, la alianza entre la creatividad de las artes y la eficacia comunicativa de los medios masivos de comunicación venía desestructurando los códigos visuales de los avisos publicitarios y del contenido periodístico de diarios, revistas y canales de televisión, e introduciendo el germen de lo que vendría a ser, en el mercado posdictatorial –y sobre todo a partir de los años noventa–, la subjetividad fluida, desregulada, que define la producción social hoy.

El *boom* de la publicidad en aquellos años dio cuenta del surgimiento de formas de vida contra-disciplinarias, que artistas visuales, músicos, gente de teatro y cineastas, por nombrar sólo algunos actores, encarnaban y promovían. En este sentido, el Instituto Torcuato Di Tella y su entorno –la famosa “Manzana

loca”– constituyó uno de los epicentros de la nueva subjetividad. Ahora bien: lo que en aquel momento comportaba una ruptura con la moral dominante, fue a la vez el fundamento de un modo de control que, con la irrupción del mercado como organizador de la vida social, se consolidaría muy pronto como estilo de vida en tanto consumo. Con el tiempo, el exceso consumista y la subjetividad aniquilada por la exclusión, dos formas de cancelación de la experiencia del otro, han señalado los puntos extremos de la nueva situación social.

Que el advenimiento de la sociedad de mercado se produjese por medio de una contrarrevolución disciplinaria –la militarización, con el régimen golpista, de la heterogénea aunque polarizada dinámica social⁵–, y que el desmantelamiento del Estado fuese acompañado de una represión extrema de

⁵ Los militares hacen el último intento por sostener un régimen disciplinario antes de que éste termine de estallar con el mercado neoliberal pos-dictatorial. Se trata de una disciplina militarizada en el sentido más literal: la milicia, que en Foucault funciona como una institución disciplinaria entre otras, se torna modelo fáctico universal de lo disciplinario. Se militariza el Estado, se militariza lo político (ya no sólo el gobierno, sino también la organización de las guerrillas), se militariza la subjetividad. El disciplinamiento por medio del terror adquiere una forma espacial excluyente: el campo de concentración. Hay un espectro de campos de concentración dispersos por las ciudades y sus alrededores (340 entre 1976 y 1982, en 11 provincias) que organizan el todo social. El “afuera” del campo de concentración es una ciudad concentracionaria, que carece de afuera y corre permanente peligro de tornarse campo de concentración en sentido estricto: todos los ciudadanos del régimen son desaparecidos potenciales, y por lo mismo, están invitados a delatar. La alternativa a la desaparición es la obediencia irrestricta, la obediencia del soldado. Cf. Pilar Calveiro, *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta*, Buenos Aires, Norma, 2005.

los actores que pretendían construir una comunidad distinta, señala la compleja red de causas que determina el momento histórico en el que nacen las Madres.

Desde fines de la década del setenta, la situación de la Argentina está determinada por la doble incidencia del control del mercado y por la resistencia de grupos como Madres de Plaza de Mayo. No obstante sus diferencias radicales, control y resistencia coinciden en una condición fundamental: el carácter inmanente de las nuevas producciones sociales. Es así como la Silueteada crea su propio existir dentro de un plano ético de autonomía radical ya abierto por las Madres, y al mismo tiempo participa en una situación mundial que se configura crecientemente, en todas sus dimensiones, por medio de las regulaciones del mercado trasnacional.

La indistinción ética de lo estético y lo político

En los años sesenta, como producto de una experimentación permanente, los artistas de la vanguardia politizada habían logrado concretar muchas de las aspiraciones de su ideario político: la desaparición del autor, la creación colectiva y horizontal, la auto-organización, la crítica y la denuncia no confinadas al objeto de arte sino ejecutadas en una acción colectiva viviente y violenta, hasta llegar a la total fusión del arte con la praxis social en el proceso de investigación y muestra de contra-información “Tucumán Arde”. Sin embargo, esta experiencia y otras inmediatamente posteriores, como el encuentro “Cultura 1968”, empujan el objetivo de disolución

del arte en la política hacia una clausura de lo estético. El combate contra-institucional, efectivamente, deja a los artistas sin institución y, a la vez, sin un espacio propio de acción e intervención. Es decir, no crean un más allá de la institucionalidad. En pleno Onganiato, en los albores del terrorismo militar y a pocos meses de la primera articulación de las organizaciones guerrilleras, los artistas deciden abandonar el arte, y el exilio del territorio que los constituía subjetivamente perdura por varios años. Al poco tiempo, algunos se suman a la militancia, otros se van del país, otros pasan a la clandestinidad, pero todos niegan la potencia de la práctica artística.

Quince años después, la Silueteada inaugura en la Argentina una relación de la estética con la política que mantiene cierta continuidad con la de los artistas de la década del sesenta, pero que también difiere. No nace de una proclama de vanguardia, ni por oposición a la institucionalidad cultural, ni como producto de un elaborado plan de acción, ni como una vía de la lucha revolucionaria tal como ésta se plantea en la década del setenta. En lugar de disolver el arte en la política, la Silueteada evidencia que lo estético es una dimensión inseparable de la política a la que acompaña. Su autonomía radica, precisamente, en efectuar la indistinción de lo político y lo estético en tanto producciones específicas de campos de actividad regulados, pero reteniendo la potencia de lo estético como motor de la resistencia.

Si la Silueteada se concreta sin apoyo decidido de los partidos de izquierda y sí gracias a las Madres, es porque ella también es hija de la crisis de representación que en la Argentina estalla definitivamente después del golpe del '76, con la

cruenta derrota del proyecto revolucionario. Crisis que, sin embargo, no es asumida pasivamente por las Madres. Ellas protagonizan la ruptura con el lazo representativo justamente como forma de continuar la lucha, y en este sentido necesitan crear su propia forma de visibilidad para no ser arrasadas por las nuevas formas de poder.

Para realizar la Silueteada tampoco fue necesaria una validación de la crítica o de la historia del arte, ni siquiera una interrogación o debate sobre su carácter artístico. Bastó con el despliegue de encuentros donde lo perceptivo y lo afectivo eran constituyentes, es decir, ya no estaban contenidos únicamente en el procedimiento visual, sino en la composición entre visualidad y afectos y *perceptos*⁶ surgidos en la experiencia misma de los manifestantes. Como recalca Flores: “Lo artístico es una consecuencia, no una propuesta”.⁷ Lo artístico es la dimensión estética del sistema expresivo puesto en marcha.

Este sentido de la autonomía, entonces, se corresponde y ancla en la autonomía que producen las Madres respecto, primero, del exterminio económico-militar, y luego, de la política electoral y su alianza con el mercado. Ellas defienden

⁶ El concepto es de Gilles Deleuze y Felix Guattari, y refiere a la percepción creada en la obra de arte y por tanto autonomizada de la experiencia. V. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (traducción de Thomas Kauf), Barcelona, Anagrama, 1993. En relación con la Silueteada y otras experiencias próximas a ella, entendemos por concepto una percepción que se crea como un plus en la experiencia misma, y ya no separada de ella. V. “El arte más allá del dispositivo de exhibición”, en Duplus, *El pez, la bicicleta y la máquina de escribir*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2005.

⁷ V. Julio Flores, texto incluido en este libro.

la democracia en la medida en que evita el regreso de los militares, y se valen de algunos de sus actores, en circunstancias específicas, sólo como apoyo para la lucha.⁸ Pero no cejan en la denuncia de la corrupción del sistema político representativo y sus manipulaciones.

El futuro que ellas imaginan es el de la revolución socialista, pero sostienen que sus formas de lucha, aunque reivindican los ideales de sus hijos, son diferentes. Ellas fundan un modo de cooperación social que es imposible separar de su vida cotidiana. No confían en una estructura organizativa que anteceda a la lucha, y más bien reaccionan contra los fines premeditados y el cálculo de los medios para obtenerlos. El modo de cooperación que crean está íntimamente ligado al devenir interno del grupo, a sus ritmos, energías y posibilidades materiales, de tal manera que contempla los modos de ser de cada una y el horizonte de lucha de todas. Su accionar se enraíza en los lazos afectivos que constituyen al grupo, y es desde esa fuerza interior que atraen a los que acompañan su marcha.⁹

⁸ Las Madres dan preferencia al contacto con personas, no con organizaciones. Desde este punto de vista, puede entenderse el lugar privilegiado que muchos artistas e intelectuales ocupan en la historia de las Madres desde los años ochenta hasta hoy.

⁹ Raúl Zibecchi reflexiona sobre estos rasgos novedosos de la lucha de las Madres y de los jóvenes militantes de los años noventa en: *Genealogía de la revuelta. Argentina: la sociedad en movimiento*, La Plata-Buenos Aires, Letra Libre; Montevideo, Nordan-Comunidad, 2003.

No acción es más que acción

Para concretar la silueteada del '83 no hizo falta desgastarse en la generación de recursos, sino que se aprovecharon los que los implicados en la situación, animados por un espíritu común, podían proveer espontáneamente. Esta socialización de los medios de producción no fue fruto de una política de gobierno, sino de una corriente instantánea de energía afectiva en la cual las Madres jugaron un rol aglutinante fundamental. La Silueteada apareció como un dispositivo capaz de aglutinar lo que estaba disperso y buscaba una comunidad. (O, quizás mejor, que reforzó una comunidad en crecimiento).

En este sentido, la Silueteada “se hizo sola” porque, en realidad, no hubo “acción”. Catalizó con eficacia la vibración de los cuerpos presentes en la Plaza, y redibujó el paisaje del centro de Buenos Aires con una inesperada potencia expansiva, pero sin forzar el control militar. Más bien encontró el hueco por donde entrar, para desde adentro modificar el curso de las cosas. Es decir que, como sistema expresivo, la Silueteada evidencia todos los factores que entran en juego en la situación, porque juega el juego que la situación impone, y de este modo hace hablar al poder.

Así, sin “actuar”, las Madres crearon una forma de visibilidad propia que poco a poco abrió el espacio público clausurado por la dictadura. Un hecho, entre otros, ilustra ese espíritu. En noviembre de 1977, monseñor Plaza, arzobispo de La Plata, convocó a los estudiantes de los colegios católicos de la ciudad a un encuentro festivo que iba a durar toda la noche, y que se proponía mostrar públicamente el orden pacífico que supues-

tamente regía bajo el mando militar. Las Madres fueron hasta allá. Con los pañuelos en la cabeza, se mezclaron entre un grupo de estudiantes que se acercaban en procesión a la catedral, y cuando la policía las quiso correr a un lado, empezaron a rezar en voz alta. Por temor al dios que esas mujeres invocaban, los policías decidieron no intervenir y las Madres pudieron llegar hasta la plaza. Dentro de la catedral, los jóvenes escucharon de las Madres otra historia, muy distinta al relato oficial. El efecto fue inmediato: los estudiantes se colgaron las guitarras al hombro, y se volvieron a sus casas. Desbaratar una situación opresiva sin forzarla, sino más bien introduciendo en ella una forma distinta de pensar y de vivir, ha sido el *modus operandi* más recurrente de las Madres. Su lucha, de hecho, nació así: la marcha en torno a la Pirámide de Mayo se originó no por rebeldía al estado de sitio, sino de la obediencia a la orden de circular que les había impuesto la policía.

Oro alquímico

El 25 de enero de este año se cumplieron mil quinientos jueves de marchas alrededor de la Pirámide de Mayo, desde aquel 30 de abril de 1977. Si al paso lento, ritual, de las Madres, le toma cerca de cuatro minutos dar una sola vuelta a la Pirámide, y teniendo en cuenta que, en el lapso de media hora que duran en promedio las marchas, se hacen unas ocho vueltas por jueves, en casi veintinueve años –descontando las interrupciones forzadas, durante varios meses, de 1979, y las de algunos otros casos–, suman 12.000 vueltas y 800 horas

por persona. Si se calcula, de mínima, doscientos caminantes por marcha, la suma asciende a 2.400.000 vueltas. Si se tienen en cuenta, por otro lado, las veinticuatro horas ininterrumpidas que duró cada una de las veinticinco Marchas de la Resistencia, y haciendo un promedio bajo de 5.000 manifestantes –porque no todos participaban las veinticuatro horas, etc.–, hay que agregar 9.600 vueltas y 600 horas por persona, lo que da un total de 48.000.000 de vueltas. Si juntamos los resultados parciales, las cifras quedan así: 21.700 vueltas y 1.400 horas por persona, y un total de 50.400.000 vueltas entre todos los manifestantes.¹⁰

Ahora bien. Si se consideran los cientos de marchas realizadas desde el día de la primera toma de la Plaza, y si a eso se suman los pasos de los que acompañaron a las Madres en esas marchas, y los que ellas hicieron de casa en casa, de ministerio en ministerio, de iglesia en iglesia, pasando por embajadas, estudios de abogados, comisarías, sedes de organismos de derechos humanos y hasta la propia Casa Rosada –donde fueron atendidas y repudiadas por primera vez el 21 de diciembre de 1978–, los números pierden sentido y la cantidad se metamorfosea en oro alquímico: todo ese caminar, conversar, gritar, pensar y luchar se intensifica en un cuerpo transformado hasta la raíz. Hebe de Bonafini, al referirse al sentido del término “resistencia” en las Marchas anuales, comentó en una ocasión: “Yo sabía que era una palabra fuerte, pero nosotras no

¹⁰ En favor del argumento, obviemos el hecho de que las Marchas de la Resistencia se hacían de un miércoles a un jueves, con lo cual habría que descontar doce horas y media a estos cálculos.

le dábamos un sentido tan político, resaltábamos más el sentido de resistir, de aguantar, para que digan ‘mirá estas viejas lo que son capaces de hacer’, de pasarnos la noche sin dormir, de caminar todo el tiempo sin parar”.¹¹

Des-re-territorialización

Muchas veces han contado las Madres que su lucha comenzó sin saber lo que significaba luchar, sin tener idea de lo que implicaba la política. Aprendieron su propio modo mientras buscaban a sus hijos, y dicen que fueron sus hijos los que les enseñaron los pasos que debían dar. Todo ese aprendizaje y creatividad se organizaron a partir de la des-re-territorialización, primero, de la Plaza de Mayo y, luego, de calles, rutas y plazas de todo el país. La Plaza de Mayo está cargada de una historia de luchas populares con la que sin duda las Madres se identifican, pero sobre todo es el lugar donde pudieron encontrarse de igual a igual, al contrario de lo que les hubiera pasado en los partidos políticos, los sindicatos, e incluso los organismos de derechos humanos. Eso también lo han contado muchas veces.

En este sentido, más que una toma de la Plaza de Mayo –es decir, la conquista o asalto de un terreno–, la Silueteada es una expresión de la nueva territorialidad que las Madres ya habían

¹¹ Ulises Gorini, “La nueva resistencia”, en Inés Vázquez, Ulises Gorini, Marisa Gallegos et alii., *Luchar siempre. Las Marchas de la Resistencia 1981-2003*, Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2004, p. 187.

establecido allí. Una territorialidad porque para las Madres la plaza no es objetivo de incursiones esporádicas, sino un espacio recreado por ellas como centro de su vida comunitaria. Para Zibecchi, este modo de lucha dio frutos duraderos: “Hoy, la mayoría de los grupos, desde los piqueteros y los docentes hasta las asambleas y los jóvenes, comprenden la importancia de ocupar el espacio público. Madres lo comprendió hace un cuarto de siglo, cuando decidieron hacerse visibles, encontrarse en un lugar que pronto hicieron suyo. Es otro de los inestimables aportes de Madres a las luchas sociales”.¹²

El público no tiene nada que ver con el amor

Contra la banalización del genocidio, producida por una superabundancia de testimonios sobre los campos de concentración que los medios de comunicación exhibieron ni bien Alfonsín asumió el poder, contra la conformación de un *público* del genocidio, la Silueteada dinamizó aún más la *participación* de los actores de una democracia distinta a la que planteaba el republicanismo posdictatorial. No por nada las Madres y otros grupos, desde el principio, entendieron el valor que la imagen podía tener en sus luchas: construyeron nuevo espacio público desde lo estético, porque lo estético es una dimensión fundamental en el funcionamiento del mercado neoliberal.

También y muy especialmente en este sentido la Silueteada aportó visibilidad a la nueva resistencia estético-política.

¹² Raúl Zibecchi, *op. cit.*, p. 45.

Una subjetividad –la del manifestante, la del simpatizante que colaboró en la confección de las siluetas o las intervino– recuperaba otra subjetividad, ésta acallada, suspendida, desaparecida, en un proceso de sustitución/restitución. Pero lo que se restituyó no era lo mismo que había desaparecido, y en cierta medida lo era, porque se restituía una lucha, un deseo y también un dolor. Sustitución, porque al cuerpo que ya no está lo ocupan un cuerpo dibujado y marcado que lo reconoce y lo des-desaparece, y otro cuerpo, vivo, que sirve de modelo para la silueta y puede sufrir y sentir, en alguna medida, con él.

Entonces, para poder reconectar, re-construir lo desaparecido, era necesario activarse uno mismo como aparato de memoria y como productor de justicia. La ideología no podía mediar si se trataba de experimentar ese encuentro. Más aún, la relación uno a uno de sustitución/restitución se dio con los cuerpos ausentes de los militantes y sus ideales, pero no necesariamente con sus modalidades de acción y estructuras discursivas. Por ejemplo, la despersonalización que muchos luchadores de los setenta habían aceptado como requisito para asegurar la integridad de las filas guerrilleras, podía ahora ponerse en crisis. Multiplicidad en las formas de sentir, pensar y actuar, cooperación afectiva como base de la construcción comunitaria, organización espontánea y descentrada, territorialidad, apertura a la situación –todos rasgos que caracterizan la lucha de las Madres y que la Silueteada expresa–, nacen a la par del dolor por la pérdida de los hijos y dan sostenimiento a la continuidad de las luchas, pero emergen como algo distinto de algunos principios de la lucha setentista, como la preeminencia de la organización sobre el individuo, la trascendencia

implicada en la imagen de la revolución en tanto liberación futura y definitiva, o, en el caso de los grupos armados, la uniformidad de las acciones del colectivo (un único colectivo = una única acción = un único modo de pensar) y la centralidad del mando. Justamente lo que las Madres toman como línea troncal de continuidad es el amor por los otros que, recalcan ellas, les enseñaron sus hijos. Pero no hay continuidad sin una subversión del modo en que el amor organiza la lucha.

Las siluetas negaron la muerte de un modo de ser, pero a la vez conectaron a los manifestantes de la Plaza con una realidad siniestra: se trataba de cuerpos destrozados y almas agotadas, rendidas, incluso resentidas. “Cuerpos sin sujeto”, llama Pilar Calveiro a los presos de los campos de concentración¹³. Un imposible ontológico que es un posible en la experiencia: el cuerpo –y no cadáver, que efectivamente ya no es cuerpo– reducido a la vida biológica, soporte de un sujeto anulado (no singularizado, no ético, no político). Con la Silueteada se restituyó el sujeto al cuerpo, aunque fuese otro sujeto, porque en verdad se trataba de un sujeto más amplio, cohesionado y múltiple a la vez. La conformación de este cuerpo colectivo, pasado y presente, es otro rasgo firme de la continuidad de las luchas.

Otro septiembre del ‘83

Pocos días antes de la primera silueteada, pero del otro lado de los Andes y sin la menor conexión con ésta, el Colectivo de

¹³ Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*, Buenos Aires, Colihue, 1997.

Acciones de Arte (CADA) arrojó a las calles ya no tan enmudecidas de Santiago una consigna abierta que todos, en todas partes, comprendieron y activaron inmediatamente. La escritora Diamela Eltit, miembro del colectivo, lo describe así:

El NO + surge en 1983, justo al cumplirse diez años de la implantación de la dictadura en Chile. Ese elemento simbólico, diez años, coincide con los “levantamientos” populares, las protestas ciudadanas que ocurrían mayoritariamente en las poblaciones¹⁴ periféricas de la ciudad. En ese momento, el CADA buscaba incluir, con una mayor eficacia, la problemática entre arte y política en los espacios públicos. En ese momento, ya el grupo como tal estaba entrando en una fase de crisis. Ya estaban fuera Fernando Balcells y Juan Castillo, y Raúl Zurita se había abocado más bien a sus trabajos personales. Sin embargo, aún en ese contexto, el CADA, fundamentalmente Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, diseñó y activó lo que iba a ser la última intervención en la ciudad. Llegamos a un diseño aparentemente simple, pero riesgoso, como era propagar por la ciudad la leyenda NO +, en la medida que el proyecto buscaba incluir a la ciudadanía para que completara ese NO + con sus propias demandas. El punto era cómo instalar ese lema. Para eso buscamos unir fuerzas con escritores y artistas visuales, para que junto con ellos iniciáramos el trabajo de rayados en las paredes de la ciudad. Muchos artistas colaboraron, particularmente los artistas pertenecientes al Partido Comunista. Pero, de manera casi

¹⁴ Barrios populares.

“rizomática”, el lema se implantó en las calles con una rapidez y una fuerza que nunca alcanzamos a presagiar. Bastaron dos o tres salidas nocturnas de artistas a la calle para conseguir su consolidación. Rápidamente ese NO + proliferó y se completó con leyendas antidictatoriales, como también con lemas juveniles que apuntaban a esas subjetividades, lemas inesperados como “NO + familia”, por ejemplo. Pero, en general los escritos se remitieron a denuncias y deseos. “No + muerte” o “crímenes” o “tortura”, por nombrar las recurrencias. Ese lema fue la gran consigna que acompañó el fin de la dictadura. Fue apropiado por la ciudadanía y más tarde por las organizaciones sin nuestra intervención, y esa “pérdida” autoral fue de una radicalidad extrema pues nos desalojó de nuestra propia creación, o más bien nos convertimos en un signo político sin cuerpo, sin firma. La relación arte-política alcanzó su máximo espesor.¹⁵

El CADA, integrado por dos artistas visuales (Castillo y Rosenfeld), dos escritores (Eltit y Zurita) y un sociólogo (Balcels), desarrolló en Santiago, entre 1979 y 1984, un espacio de intervención artística de creciente radicalidad, que alcanzó su pico más alto con esa suerte de traspaso de posta a las multitudes hartas del pinochetismo que fue el NO +. Discusiones, escritos –sobre todo, el fundamentalísimo “Una ponencia del CADA”, publicado en agosto de 1982 en *Ruptura*, periódico del propio colectivo– y cinco acciones callejeras, trazan un itinerario que va desde el deseo por recuperar simbólicamente la

¹⁵ Entrevista por correo electrónico con el autor, enero de 2006.

lucha ética de Salvador Allende (con la acción “Para no morir de hambre en el Arte”, 1979), hasta la necesidad de quebrar, materialmente, el cerco de la dictadura de Pinochet (“¡Ay Sudamérica!”, 1981, y NO +, 1983), pasando por el proceso contra-institucional que señala la calle como el único museo posible para el arte (“Inversión de escena”, 1979) y la ocupación de algunos medios de comunicación para dar visibilidad a los desaparecidos por el régimen (“Viuda”, 1985).

En esa trayectoria, el NO + alcanza un poder de irradiación que escapa al control de los miembros del CADA. Unánimemente, ellos la señalan como la “acción” que con más profundidad y amplitud concreta sus aspiraciones de tornar el arte y la política una única práctica. En este sentido, y a diferencia de otros grupos de la época¹⁶ que planteaban la construcción de un campo del arte chileno desde donde establecer un espacio político en tanto marginalidad institucional, el CADA, ya en su origen, se propone trabajar independientemente de las instituciones del arte. A pesar de mantener permanentes, agresivas y fructíferas discusiones con artistas de la opción institucional, el CADA se instala en la calle con la necesidad de ganar un espacio para la voz pública acallada por la dictadura. En las primeras cuatro acciones, la modalidad de intervención del grupo combina cierto carácter simbólico, la alocución a la ciudadanía en general, y la burla efectiva a la prohibición de criticar al régimen. Sus textos, que distribuyen en volantes o insertan en revistas y periódicos de circulación

¹⁶ En especial, los formados por Eugenio Dittborn, Catalina Parra y Ronald Kay, por un lado, y Carlos Leppe, Carlos Altamirano y Nelly Richard, por otro.

restringida, incluyen sutiles referencias a la existencia de un afuera de la dictadura y al horror de su adentro. Este decir subrepticio, de enorme elocuencia precisamente en virtud de que la palabra está prohibida, contrasta con el montaje espectacular de “¡Ay Sudamérica!”, la tercera intervención del grupo. Mezcla de arrojo y delirio claustrofóbico, consistió en una operación por la cual 400.000 volantes cayeron sobre las calles de Santiago desde seis avionetas que, con permiso militar, sobrevolaron por un rato algunos barrios de la ciudad. El texto de evidente inspiración beuysiana que llegó a manos de cientos de miles de santiaguinos, declaraba: “Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista. (...) el trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montaje de arte válido / la única exposición / la única obra de arte que vive. Nosotros somos artistas y nos sentimos participando de las grandes aspiraciones de todos, presumiendo hoy con amor sudamericano el deslizarse de sus ojos sobre estas líneas. Ay Sudamérica. Así conjuntamente construimos el inicio de la obra: un reconocimiento en nuestras mentes; borrando los oficios: la vida como acto creativo...” El CADA buscaba, en el encierro, la única forma de diálogo posible entonces: el envío de señales de presencia disidente hacia aquellos con los que no podía hablar a viva voz en público. En ese diálogo sin retorno, el CADA reconoce, con el tono íntimo y afectivo de una carta, la presencia del otro. La operación, por supuesto, no pasa desapercibida entre la población, pero a la vez el miedo es todavía demasiado tenaz como para que pueda ser tomada como punto de arranque de una ola de protestas.



Cartel de la campaña No + sobre el río Mapocho, iniciada por el grupo CADA en Chile, 1983.
JORGE BRANTMAYER



No +, festejo en Plaza Italia del triunfo del No en el plebiscito, Santiago de Chile, 5 de octubre de 1988.

HELEN HINGES

Como si hubiera tanteado el terreno, “Ay Sudamérica” marca el lento crecimiento de la inconformidad, hasta que se produce, con el NO +, algo distinto.

Ni antes ni después

Más arriba entrecomillanos la palabra “acción” al referirnos al NO +, porque, como la Silueteada, reviste en realidad las características de una “no acción”. Lo que el CADA planea es la invasión de las paredes de Santiago con esa consigna mínima. El resto no depende de los artistas, y apenas puede ser entrevisto. Pero hay una apuesta, porque se sabe que la situación es diferente: dos años después de “Ay Sudamérica”, la calle vibra y el rigor dictatorial cede en parte su terreno. Entonces, el deslizarse de los ojos sobre un texto caído del cielo encuentra ahora, en un espacio público que se reconstituye lentamente, la posibilidad de la palabra colectiva. El NO + cataliza ese deseo, convocando a completar el sentido de la frase. Ahí reside toda la inteligencia de la “no acción”: su fuerza no le viene de sí misma, sino de un sinnúmero de fuerzas distintas y dispersas por la geografía urbana. Una consigna mínima y un mínimo esfuerzo redundan en un efecto máximo.

De la proliferación de respuestas al NO +, de ese diálogo ahora concreto, emerge, además de una multitudinaria expresión de repudio, la afirmación de otro lugar. Un lugar por explorar, desconocido e incierto, pero adonde convergen los deseos de millones: el espacio democrático. De todas maneras, no se trata sólo de eso. Como señala Eltit, el NO + canaliza además la

multiplicidad de deseos de las subjetividades posdisciplinarias, productoras de otros lazos que los que imponen las instituciones. En ese contexto, la frase “No + dictadura” ejemplifica, sin resumirlo, un grito anti-disciplinario mucho más amplio¹⁷.

Como sistema expresivo, entonces, el NO + visibiliza nuevos afectos y formas de percepción creativas. Manifiesta también la des-re-territorialización de la que toma fuerza y a la que sigue: la que los chilenos ya habían comenzado a producir con la progresiva ocupación del espacio callejero. En este sentido, se da incluso una puja de terrenos, pues el NO + no se inscribe solamente sobre superficies en blanco, sino también junto a pintadas que apoyan la dictadura. Es una afirmación que necesita desplazar a una negación que se impone como única.

Pero lo más asombroso de su capacidad de diseminación es el hecho de que, con diferentes grados de intensidad, es retomado y sostenido en muy diferentes situaciones durante años. En este sentido, si fuera posible recoger, una por una, las frases que dan cuerpo al NO +, se obtendría una visión radiográfica de la vida chilena contemporánea (y, en especial, la de los primeros años ochenta).

Varios documentos, por lo pronto, revelan parte del alcance de esa inserción. “No + dictadura”, dice un enorme panel montado sobre el escenario del teatro Caupolicán, en un acto realizado por el grupo Mujeres por la Vida (en el que participaba Rosenfeld) en 1983. “No + miedo”, escriben unos

¹⁷ Lotty Rosenfeld recuerda otros *graffiti*: “Somos +”, “NO + porque somos +”, “Las mujeres votamos NO +”, en Robert Neustadt, *CADA DÍA: La creación de un arte social*, Santiago de Chile, Cuarto propio, 2001.

manifestantes sobre un lienzo que portan por las calles de Santiago en 1985. “No + hambre”, se lee en un parapeto de los cerros de Valparaíso en 1986, y en una marcha que atraviesa el Parque Forestal de Santiago el 8 de marzo de 1987, Día Internacional de la Mujer. “No + despidos” reclama el gremio de los médicos en una protesta callejera en 1986. “500 años no +” aparece en otra pancarta durante una protesta mapuche contra la celebración de los quinientos años del descubrimiento europeo de América, en enero de 1993. Incluso se exhibe un “No + ensayos nucleares en el Pacífico Sur” en una tela desplegada en pleno recinto de la Cámara de Diputados nacional en octubre de 1995. Pero hay un NO + que habla por sí solo. Es el que prolifera en las calles y los medios, por todo el país, antes y después del plebiscito del 5 de octubre de 1988 que le niega al dictador la continuidad en el poder. Una foto tomada en la Plaza Italia, Santiago, acusa la forma erguida de la victoria: se ve a un multitud festejando, la mayoría de pie alrededor de la estatua ecuestre del General Baquedano, un pequeño grupo rodeando el pedestal, unos pocos debajo o a los costados del caballo, dos montados sobre la silla, y uno de ellos con los brazos en alto mostrando un “NO +”¹⁸.

Después y ahora

El NO + estimuló también a algunos artistas a realizar sus propias intervenciones. Juan Carlos Castillo, uno de los miembros

¹⁸ V. Robert Neustadt, *op. cit.*

del Taller de Artes Visuales que había participado de los primeros “rayados”, diseñó cuatro grandes rollos de papel que contenían, respectivamente, la “N”, la “O”, la “+” y la imagen de un revólver apuntando al espectador, y los desplegó, en una secuencia de segundos de duración, sobre unos de los paredones de contención del río Mapocho, en pleno Santiago.¹⁹ Juan Castillo, por su parte, organizó en representación del CADA una campaña de apoyo al NO + desde Holanda, donde estaba en ese momento. Ideó una convocatoria de arte correo que tuvo gran repercusión, y que finalmente fue exhibida en el Stedelijk Museum, de Amsterdam, en ese momento tomado por artistas que protestaban contra las políticas de la institución. En 1984, en la galería Inti, de Washington D. C., se organizó otra exposición, con el título “NO +: *An Action Performance Exhibit*”, en la que participaron decenas de artistas. Incluso el dramaturgo Raúl Osorio creó y montó una obra a la que tituló NO +, a partir del hecho de haber visto la inscripción en la calle. De este modo, el NO + interfirió también en la quietud del circuito cultural, espacio en el que el CADA ya detectaba una creciente estandarización de la creatividad. La diseminación era imparable.

En otro plano, el NO + expresa una novedad respecto de los murales efímeros que realizaban los miembros de las Brigadas Ramona Parra en los años del gobierno de Salvador Allende. El CADA reconoce en ellas un lazo en términos de ocupación del espacio público, de creación colectiva y de ignorancia del

¹⁹ De la intervención, que fue rápidamente censurada por la policía, queda un registro en video y algunas fotos.

principio de autoría. Pero así como las imágenes de las brigadas muralistas respondían a la lógica de la Unidad Popular—que, mucho más que un partido, constituyó todo un movimiento—, y en este sentido pintaban, e incluso ilustraban, la sociedad en construcción y el “hombre nuevo” que poblaba los discursos de Allende, el NO + expresa la situación de un tiempo político posterior al socialismo y, como la Silueteada, posterior a la derrota del proyecto revolucionario y todas sus representaciones, y posterior al implante del mercado por medio de una contrarrevolución disciplinaria. De manera similar a como se dio la relación entre las Madres y los partidos de izquierda argentinos, el CADA mantuvo lazos muy tensos con los partidos de izquierda chilenos, en especial con el PC.

Quizás lo más “propio”, por así decir, tanto del NO + como de la Silueteada, es el hecho de que abren una preciosa línea de referencia para prácticas futuras. “Nosotros pensamos que el NO + es el trabajo más fuerte del CADA—dice Juan Castillo—, porque cuando un trabajo de arte, dentro de la perspectiva con la que nosotros actuamos, se diluye en una propuesta que la toma todo Chile, todo un país, ya después de eso no tiene nada más que hacer. El artista se diluye en un proyecto que de verdad lo trasciende, no en un sentido metafísico, sino real”.²⁰ Raúl Zurita, por su parte, celebra la duradera presencia de aquellos descubrimientos: “El CADA tuvo repercusiones muy profundas en nuestras vidas. Para mí es una historia que se asocia a la máxima alegría de crear, de compartir y al mismo tiempo a una extraña desesperación que me temo nos sobrevivirá.

²⁰ Entrevista con el autor, Buenos Aires, julio de 2005.

En realidad era algo que iba mucho más allá de la dictadura: en realidad su horizonte final era su asumir la propia vida y la de cada ser humano como la única obra de arte, como la única sinfonía, como el único poema que realmente vale la pena y el amor de ser considerado”.²¹

Coda

El sistema expresivo, como manifestación estético-política, define un nuevo territorio de creación colectiva, posdisciplinario y posinstitucional. Es irreductible al circuito del arte y a la democracia de mercado, y sin embargo acontece en una situación mundial donde el mercado coordina y simultáneamente destruye la cooperación social. Crea nuevos afectos y nuevos perceptos, y esa es su forma de resistencia.

La irradiación que en este sentido de lo estético generan las prácticas de colectivos de artistas y no artistas sobre las calles de Buenos Aires desde hace algunos años, se conecta en muchos sentidos con experiencias como la Silueteada y el NO +. Pensarlas es un ejercicio que excede la escritura, o que simplemente la desconoce. Implica la construcción de una vida y la apuesta por un diálogo que cree su propio habitar.

Buenos Aires, febrero de 2006

²¹ Robert Neustadt, *op. cit.*, p. 85.

CLAVES INTERPRETATIVAS DEL SILUETAZO¹

Ignacio Liprandi

1. El “Siluetazo”, ¿arte o política?

Una de las cuestiones que se plantean frente a este episodio es la concerniente a su verdadero carácter: ¿se trata de un fenómeno artístico o político?

El punto principal es que los manifestantes que producían las siluetas, excepto por el pequeño grupo de artistas plásticos que había generado el proyecto, no tenían conciencia artística de su acción, y que en cambio para ellos se trataba de un reclamo y de una lucha. Es por esta razón que propongo hablar de acciones estéticas de praxis política a este tipo de intervenciones en las cuales los manifestantes transforman estéticamente la realidad con un objetivo político, sin tomar conciencia del carácter artístico de su práctica.²

¹ El siguiente texto forma parte de una tesis de Maestría en Sociología Política llevada a cabo en el Institut d'études politiques de París entre 2003 y 2004, cuyo título es *A la reconquête de l'espace public perdu. Les Mères de la Place de Mai et leur défense de l'espace de délibération publique*.

² R. Amigo Cerisola, “Aparición con vida: las siluetas de detenidos-desaparecidos”, en Soto, A. P., *Arte y violencia*, Ciudad de México, UNAM, 1995, p. 270.

Los artistas, por su parte, avanzan algunas ideas que se refieren a la posibilidad de considerar la gestión de la producción de arte como otra manera de creación artística y en donde el acento está puesto sobre el aspecto colectivo del evento:

El hecho de vernos obligados a conectarnos con el medio no artístico para poder llevar a cabo la experiencia nos lleva a “tejer” este sistema de expresión, lo que a su vez me provoca la reflexión acerca de si nos encontramos de este modo frente a otro terreno a ser explorado por los artistas: la creación de sistemas que faciliten que la gente se exprese. Con el Siluetazo nosotros encontramos uno.³

Para mí es importante, en particular en el medio artístico, no considerar al Siluetazo como una obra artística, a menos que consideremos también que todos los participantes, que cada una de las miles de personas que participaron, aquel que cortó el papel, aquel que fue a buscar los materiales con el auto, aquel que manchó su traje con pintura, son también artistas.⁴

Hay aquellos que querrían valorizar la silueta, pero en realidad por sí sola la misma no es importante, lo que es importante es el episodio entero, comprendida la manifestación. Es por ello que nosotros nos hemos siempre negado a exponer las siluetas, ya que lo que hay que exponer es el Siluetazo, todo el suceso.⁵

³ R. Aguerreberry, en *La Maga*, Buenos Aires, 31 de marzo de 1983, p. 11.

⁴ G. Kexel, entrevista del 5 de febrero de 2004.

⁵ J. Flores, entrevista del 2 de febrero de 2004.

El Siluetazo se inscribe en uno de los movimientos más fértiles en el arte del siglo XX: el conceptualismo. Luego de la revolución artística inicial llevada a cabo por las vanguardias históricas, en particular el cubismo, el futurismo, y el dadaísmo, el conceptualismo puede ser considerado como el segundo cambio mayor en la comprensión y en la producción de arte del siglo pasado. Originado en los años sesenta, el arte conceptual, o arte de las ideas, o arte de la información, como también se lo llamó, es motivado por el rechazo de algunos artistas a continuar con la producción de piezas artísticas que por su carácter de objeto puedan ser comercializadas, lo que implica su conversión en mercancía:

La “verdad” posible de la experiencia estética en el seno de la modernidad tardía se expresa probablemente en el “coleccionismo”, la movilidad de las modas, el museo, y finalmente el mercado de arte, en tanto lugar de circulación de objetos que han demistificado la referencia al valor de uso y que son puros valores de cambio, no sólo de intercambio monetario, pero también simbólico; son así *símbolos de status*, “carnés de membresía” que permiten a los grupos reconocerse.⁶

Estos artistas producirán un arte que pueda pertenecer a todos los espectadores: “apenas usted ve una de mis obras, ella le pertenece, no hay ninguna manera por la cual yo pueda entrar en su mente y quitársela”, según la frase de Laurence Weiner.⁷

⁶ G. Vattimo, *La société transparente*, París, Desclée de Brouwer, 1990, p. 94.

⁷ Citado por R. Smith, “Arte conceptual”, en Stangos, N., (ed), *Conceptos de*

De allí en más estos artistas resaltarán “la idea”, ideas ligadas al arte mismo, a su historia, y a la realidad del mundo. Estas ideas, demasiado complejas para ser correctamente expresadas por un objeto, van a encontrar un mejor medio de expresión primeramente en el lenguaje, y en segundo lugar en las acciones realizadas por los mismos artistas (arte performativo), el video, la fotografía, documentos, mapas, incluso el cuerpo del mismo artista (*body art*).⁸ La consecuencia es un arte que exige un esfuerzo adicional por parte del espectador, dado que la obra de arte se completa en su mente y ya no en sus ojos. Nos encontramos de este modo frente a un arte no retiniano.

Este nuevo arte busca así alternativas no comerciales frente a la demanda de las galerías de arte y de los museos, que son considerados como parte del sistema de industrias culturales, y que alimentan el consumo de obras artísticas por parte de las masas, en el marco del capitalismo tardío:

En todas las ramas, se confeccionan más o menos según un plan, productos que son estudiados para el consumo masivo y que determinan, en gran medida, este consumo. La industria cultural es la integración deliberada de estos consumidores.⁹

Con aquel fin la obra debe perder su “aura”, su carácter único, posibilidad ya anticipada por Walter Benjamin en 1936. En

arte moderno, Madrid, Alianza editorial, 1989, p. 214.

⁸ *Ibid*, op. cit., p. 211.

⁹ T. Adorno, en Missika, J. L., Wolton, D., *La folle du logis. La television dans les sociétés démocratiques*, París, Gallimard, 1983, p. 205.

su caso, esto sería la consecuencia de desarrollos originados en los nuevos medios de reproducción técnica. En el caso de los conceptualistas, esta pérdida del aura es la consecuencia lógica de la no existencia de objeto artístico.

El antecedente artístico del conceptualismo es el dadaísmo, movimiento creado en 1916 en Zurich por Tristan Zara, y en particular el trabajo de Marcel Duchamp. Para Dada el gesto es más importante que la obra,¹⁰ y se trata de borrar las fronteras entre el arte y la vida, conceptos que serán retomados por los conceptualistas algunas décadas más tarde. En el caso de Duchamp, con el envío de un urinal a un Salón en 1917, el status artístico de la obra de arte en cuanto tal es definitivamente cuestionado:

El gesto de Duchamp implicaba que el arte podía existir por fuera de los medios convencionales, hechos a mano, tales como la pintura o la escultura, y por encima de las consideraciones del buen gusto; su argumento era que el arte tenía un nexo más estrecho con las intenciones del artista que lo que el mismo hacía con sus manos o pensaba a propósito de la belleza. La concepción y el sentido van a ser priorizados con respecto a la forma plástica, lo mismo que el pensamiento sobre la experiencia sensorial... en última instancia, la idea absolutamente estimulante de que todo puede ser transformado en arte.¹¹

¹⁰ M. de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1999, p. 156.

¹¹ *Conceptos de arte moderno*, op. cit., p. 212.

La operación de subversión introducida por esta “Fuente”, como Duchamp denominó a su urinario, consiste en exponer un objeto no artístico, el “ready-made” según la propia definición de Duchamp, dentro del contexto institucional del arte. De este modo los límites entre arte y realidad se confunden, lo que pone en evidencia otra característica del conceptualismo: la no existencia de límites, la extensión del arte a territorios profanos, no artísticos, lo que provoca que el espectador pueda admirar una obra sólo si se ha desligado previamente de estructuras mentales anteriores y que él busque por sí mismo su significación.¹²

De este modo, a partir de la anulación de aquel status y del carácter “precioso” del objeto artístico autónomo, rasgos heredados del Renacimiento, y transfiriendo la práctica artística desde lo estético hacia el campo más versátil de la lingüística, el conceptualismo cimentó el camino para formas radicalmente nuevas de expresión artística. Es por ello que para algunos investigadores el conceptualismo denota un gesto de resistencia:

El conceptualismo no debe ser visto como un estilo o como un movimiento, sino como una estrategia de anti-discurso, cuyas tácticas evasivas cuestionan la fetichización del arte y sus sistemas de producción y distribución en las sociedades capitalistas tardías. De este modo, el conceptualismo no está limitado a un medio preciso, pero puede en cambio aparecer bajo una variedad de manifestaciones (in)formales, (in)materiales,

¹²J. López Anaya, *El arte en un tiempo sin dioses. Un debate de fin de siglo*, Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1995, p. 33.

incluso objetuales. Además, el énfasis no está puesto sobre lo “artístico” sino más bien sobre los procesos “estructurales” o “mentales” específicos, que van más allá de consideraciones formales y/o perceptivas. En consecuencia, bajo su forma más radical el conceptualismo puede ser leído como una “manera de pensar” el arte y su relación con la sociedad.¹³

Para hablar del conceptualismo los teóricos utilizan el término conceptualismo lingüístico, dado que, aunque empleando medios muy diversos, aquello que es común a la mayor parte de los artistas americanos e ingleses que integraron esta corriente, es la importancia que se atribuye al lenguaje como verdadero nudo del arte, en donde la experiencia plástica y sensorial juegan un rol secundario.¹⁴ Estos artistas van a considerar al arte como una especie de lógica en donde las obras funcionan como proposiciones analíticas que apuntan a definirlo. El arte se transforma de esta manera en su mismo sujeto, razón por la cual se habla de conceptualismo tautológico. Uno de los artistas más reconocidos de este grupo, Joseph Kosuth, enunciará “el arte como idea como idea” (*art as idea as idea*).

Paralelamente, en América Latina algunos artistas empujarán al conceptualismo más allá del impasse en el que se encuentra a causa de la rigidez del modelo tautológico y de su desarrollo auto-reflexivo.¹⁵ La especificidad del conceptualismo

¹³M. Ramírez, *Blueprint circuits: conceptual art and politics in Latin America, en Global conceptualism: points of origin. 1950's-1980's*, New York, Queens Museum of Art, 2000, p. 53.

¹⁴ *Conceptos de arte moderno*, op. cit., p. 214-215.

¹⁵ M. Ramírez, “Tactics for thriving on adversity: conceptualism on Latin

latinoamericano estaría dada por el hecho de haber elegido la política y la ideología como puntos de partida, lo que ha tenido como consecuencia la producción por parte de estos artistas de algunas de las respuestas más creativas del siglo XX a la cuestión referida al rol del arte propuesta por Duchamp.¹⁶ En efecto, estos artistas van a substituir al objeto artístico por obras conceptuales, a partir de un proceso reflexivo y ya no auto-reflexivo, lo que era el caso con el conceptualismo tautológico (en el que el arte critica a la institución arte), y que tienen como objetivo la modificación de la realidad política y social:

En Argentina encontramos lo que llamamos conceptualismo ideológico... por el cual se apunta a dejar atrás las prácticas tautológicas... el conceptualismo así entendido se convierte en una fuerza social... que busca modificar la actitud pasiva y conformista de nuestro comportamiento frente a la realidad... no hay que tomar a los sentidos como algo abstracto sino más bien como órganos sociales de apropiación del mundo.¹⁷

Con el objetivo de transformar sus sociedades estos artistas harán de la esfera pública su blanco, apuntarán a reinterpretar y modificar las estructuras sociales y políticas de sus países, poniendo el acento ya no sobre el objeto artístico sino en la

America”, 1960-1980, en Rasmussen, W., (ed.), *Latin American artists of the Twentieth century*, New York, Museum of Modern Art, 1993, p. 156.

¹⁶ *Global conceptualism: points of origin. 1950's-1980's*, op. cit., p. 54.

¹⁷ S. Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. *Antología de escritos y manifiestos*, Madrid, Ediciones Akal, 1997, p. 269-270.

participación del espectador, y se interesarán por la utilización de las teorías de comunicación y de información para analizar de qué manera los significados alcanzan a las audiencias. Así el arte conceptual se convierte en un vehículo para comprender y modificar lo “real”:

Lo que está en juego no es ya la accesibilidad material ilimitada de las obras (lo que formaba parte de las prácticas de sus colegas norteamericanos), sino el esfuerzo conciente para contra-circular mensajes o comunicar nuevos valores a las audiencias. Este carácter va a distinguir las prácticas conceptuales latinoamericanas del modelo “telepático” resaltado en los Estados Unidos, caracterizado por su “no-disponibilidad” y por su resistencia a producir audiencias...en América Latina la *telepatía* es sustituida por la *pathos* (contaminación) o por la *pathia* (participación).¹⁸

En el desarrollo del conceptualismo latinoamericano encontramos tres etapas: una primera, entre 1960 y 1974, en la cual los artistas producen obras que cuestionan los regímenes dictatoriales extendidos en el continente, ya que entre 1964 y 1976 seis democracias sudamericanas serán víctimas de golpes militares, entre ellas las de Argentina, Brasil, y Chile. Esta etapa está limitada a artistas que trabajan en Argentina y en Brasil, y a un grupo de artistas que habitan en Nueva York. Una segunda etapa, entre 1975 y 1980, caracterizada por la rearticulación de prácticas conceptuales, con el fin de apropiarse de los espacios

¹⁸ *Global Conceptualism: points of origin. 1950's-1980's*, op. cit., p. 57.

urbanos y de alcanzar audiencias populares, lo que es el caso en Chile, Colombia, México, y Venezuela. La tercera, durante los años ochenta y noventa, en donde el conceptualismo es institucionalizado como un “commodity de alto precio”, y como parte importante de los circuitos artísticos mundiales.¹⁹

No debemos sin embargo pensar al conceptualismo en América Latina como un fenómeno homogéneo. En cada país las diferentes situaciones políticas, económicas, y sociales han generado estrategias variadas para producir estos anti-discursos. La especificidad argentina en aquella primera etapa consiste en la apropiación de teorías semióticas, estructurales, y de comunicación, para generar lo que se conoce como “arte de los medios”, por el cual los artistas se apropian de las estructuras existentes de los medios de “comunicación de masas” (*mass media*), tales como la televisión o los diarios para denunciar a estos mismos medios y su no-neutralidad ideológica. Esta disolución del arte en la política acaba por poner a prueba los límites entre ambos territorios, por el hecho de que el artista se convierte en militante político, lo que a su vez conduce al abandono de la práctica artística por numerosos de ellos.

El Siluetazo forma parte entonces del conceptualismo ideológico latinoamericano, no sólo por su contenido de reclamo ético y político, sino además por la participación de manifestantes en el evento, incluida la acción de “meter el cuerpo” en el momento de acostarse en el piso para permitir el contorneado de la silueta. En efecto, uno de los elementos de este

¹⁹ *Ibid.*, p. 55.

subgénero del conceptualismo es el dejar atrás la dicotomía cuerpo-espíritu. Esta dicotomía estaba presente ya en los filósofos griegos que consideraban las actividades manuales necesarias para mantener el cuerpo vivo (*vita activa*) como de naturaleza inferior a aquellas ligadas a la contemplación (*vita contemplativa*), que era a su juicio la única manera de vivir en verdadera libertad. Este consideración del cuerpo como despreciable en relación al espíritu será mantenida por los filósofos cristianos.²⁰ Para los artistas conceptuales el cuerpo y los sentidos son tomados como parte de la proposición conceptual. Así la toma de conciencia que se produciría en la mente de los manifestantes por el hecho de “ocupar el lugar” del desaparecido debería gatillar un proceso de reflexión más agudo en relación a la tragedia vivida por aquellos hombres y mujeres:

El cuerpo deja de ser una entidad “performativa” por sí mismo, para ser más bien el vehículo para una dialéctica compleja entre el artista y el participante, en la que la finalidad, en última instancia, es la de modificar la conciencia de este.²¹

Como ya señalado la participación (*pathia*) activa de las audiencias y no como simples espectadores es otra de las características del conceptualismo latinoamericano. En el caso del Siluetazo algunos investigadores encuentran una función de reconstitución del tejido social, dañado por el silencio de una sociedad que había preferido cerrar los ojos frente a la

²⁰ H. Arendt, *La condición humana*, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 26 y 35.

²¹ *Global conceptualism: points of origin. 1950's-1980's*, op. cit., p. 62.

victimización de una parte de sus actores políticos o sociales en el momento del terrorismo estatal. Esta sociedad es interpelada por las siluetas de aquellos que ya no están y al mismo tiempo la producción de aquellas posibilita a los participantes el redimirse. La representación de los desaparecidos por las siluetas, y esta doble función acusadora-reparadora del Siluetazo, aspectos que ponen en valor la función simbólica del episodio, es lo que analizaremos a continuación.

2. La potencia de lo simbólico

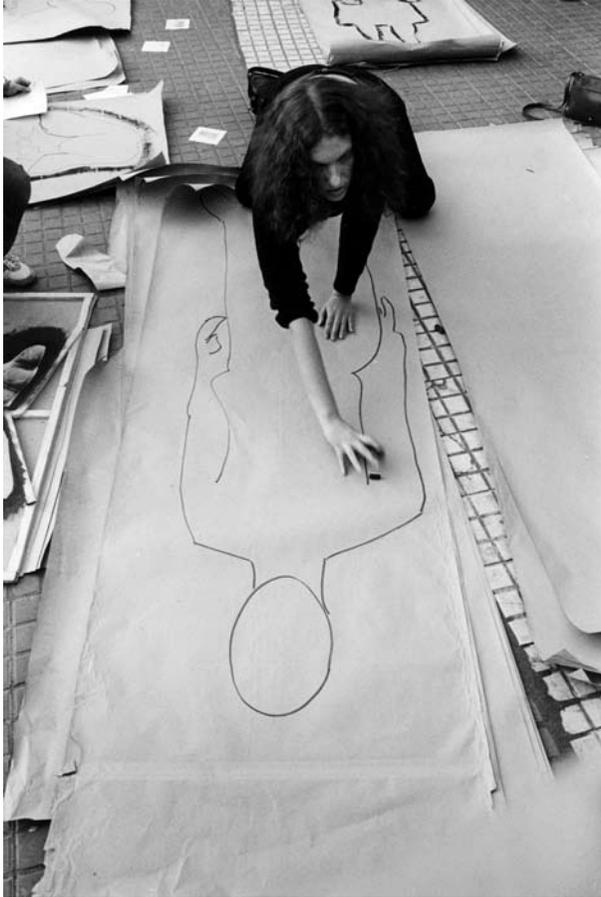
El terror de origen estatal tuvo como consecuencia inmediata que la sociedad se cerrara sobre sí misma:

A partir del golpe de Estado de 1976, y de la desaparición de uno de mis amigos más cercanos, me comienzo a aislar, yo estaba bien esquizofrénicamente aislado en mis comportamientos... continué trabajando y produciendo, pero me doy cuenta de que, paralelamente, sufro un proceso de represión del pensamiento, de restructuración y de censura del pensamiento... uno se cierra sobre sí mismo para protegerse más... al mismo tiempo, más concientemente, dejo de costado en mis clases, por ejemplo a García Canclini para emplear a Jean Piaget, o citaba ideas del primero atribuyéndoselas al segundo... era una forma de sobrevivir.²²



Schablon para serigrafiar siluetas en el piso, Obelisco, marzo de 1984.
DOMINGO OCARANZA BOUET

²² Julio Flores, entrevista del 11 de febrero del 2004.



Manifestante dibujando una silueta a mano alzada, Plaza de Mayo, 21 de septiembre de 1983.

EDUARDO GIL

Los lazos que normalmente debieran haber hecho reaccionar a la sociedad frente a la criminalidad estatal fueron rotos por el miedo. Hubo de allí en más una fisura entre la realidad y el cuerpo social, una distancia entre lo que se sabía y lo que se quería o podía saber, incluso una colaboración tácita que una parte de la población había encarnado en la frase “por algo será”.²³ Así la solidaridad social hacia esta minoría, aquella de los supuestos “subversivos”, se convierte ella misma también en una de las víctimas del gobierno totalitario:

Inicialmente estábamos aisladas, estábamos solas. La sociedad fue cómplice... la gente nos ignoraba, esa es la verdad... la gente negaba lo que pasaba, decían que todo eso no era posible. No podían aceptarlo como cierto. Al mismo tiempo, se sentían tranquilos con sus conciencias si esto no era aceptado, ya que no era posible estar al tanto y no reaccionar —¿sé todo esto y no hago nada? Esa gente en aquel momento no sabía, y es por eso que más tarde se han sentido mal. El genocidio argentino no dañó solamente a las familias directamente afectadas, pero también a toda la sociedad... esa gente se sintió mal porque se decían —¿cómo hemos podido vivir en este país sin saber lo que sucedía?,— ¿cómo hemos hecho para negarlo? Esas personas no están tranquilas, pueden seguir con sus vidas como de costumbre pero interiormente se sienten también responsables y

²³ A. Giunta, “Cuerpos de la memoria. Vanguardia, política y violencia en el arte argentino contemporáneo”, en Ramírez, M., (ed.), *Cantos Paralelos. La paradoja plástica en el arte argentino contemporáneo*, Austin, J. S. Blanton Museum of Art, 1999, p. 160.

cómplices. Y esto tiene que ver con la metodología utilizada por los militares, la metodología de no querer saber, de no meterse.²⁴

La sociedad estaba dividida entre aquellos que habían asumido un compromiso, y aquellos que habían optado por la indiferencia, que prefirieron no saber... había miedo, los militares habían sembrado el terror... con el tiempo la indiferencia no fue ya más posible.²⁵

No es por azar que los lazos sociales son rotos. En efecto, los regímenes autoritarios buscan aislar a los individuos por el temor, de manera de poder controlarlos mejor. Este aislamiento que se transforma en soledad en la vida privada, sirve para conservar al régimen en el poder:

El aislamiento (*isolation*)... ha sido siempre una de las características de las tiranías. Lo que nosotros llamamos aislamiento en la esfera política es llamado soledad (*solitude*) en la esfera de las relaciones sociales... mientras que la primera afecta el territorio político, la segunda perturba todos

²⁴ Mirta Baravalle, Madre de Plaza de Mayo desde abril de 1977, su hija Ana María Baravalle, embarazada de 5 meses, y su yerno Julio César Galici, son desaparecidos. Es fundadora de Madres de Plaza de Mayo, y de Abuelas de Plaza de Mayo. Actualmente forma parte de Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora. Entrevista del 11 de febrero de 2004.

²⁵ Enriqueta Maroni, 77 años, madre de Plaza de Mayo desde agosto de 1977, su hijo Juan Patricio, de 22 años, su hija María Beatriz, de 23 años, y su yerno, son desaparecidos desde abril de 1977. Actualmente forma parte de Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora. Entrevista del 13 de febrero de 2004.

los dominios de la vida humana. La dominación totalitaria busca no sólo destruir el territorio público de la vida pero también la vida privada.²⁶

Las desapariciones forzadas pretenden convertir el recuerdo de los detenidos en una masiva premonición de la muerte. Es el desplazamiento de treinta mil vidas a un cierto inconsciente colectivo para hacer de la muerte una conciencia omnipresente... que paraliza... la represión política interiorizada como represión psíquica.²⁷

El ser humano no puede ser tan cruel, yo imagino que en su ignorancia la gente no se daba cuenta de lo que pasaba, decían –deben haber hecho algo para que se los lleven detenidos. En ese momento la desinformación era total, los militares habían implementado todo eso para aislar a la gente, ya que la gente sentía que eso le podía pasar a cualquiera.²⁸

Las siluetas denunciarán esta complicidad de una gran parte de la población argentina:

Para mí las siluetas representan al desaparecido. Es una presencia que me dice– “mirame, me hicieron desaparecer pero

²⁶ H. Arendt, *The origins of totalitarianism*, London, George Allen & Unwin Ltd., 1958, p. 474.

²⁷ G. Buntinx, “Desapariciones forzadas/resurrecciones míticas. Fragmentos”, en *Arte y Poder*, V Simposio, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de las Artes (CAIA), 1993, p. 239.

²⁸ Mirta Baravalle, entrevista citada.

siguivo vivo contando lo que pasó...” entonces esas siluetas interpelan a la sociedad para decirle “o estás con nosotros, o estás con los represores”.²⁹

Las siluetas tienen una relación también con el silencio, todo el mundo sabía pero nadie hablaba de ello. Era como un gran pacto tácito de silencio... ¿Te acordás de uno de los eslóganes aparecidos bajo la dictadura? “El silencio es salud”.³⁰ Hubo un dispositivo de negación, incluso un acuerdo tácito a propósito de la represión. Una represión de esa magnitud hubiera sido imposible sin un consenso social. Las siluetas ayudaron a la ruptura de ese pacto... lo denunciaron.³¹

Al mismo tiempo, para producir las siluetas hay que “meter el cuerpo”, en el momento de acostarse sobre un cartón o un papel para permitir a otro manifestante contornear la figura de aquel que está sobre el suelo. En cierto modo hay que tomar el lugar del desaparecido, lo que como ya he sostenido, permite una toma de conciencia más profunda en relación a dicha tragedia. Además, por el hecho de participar en su creación el manifestante colabora inconcientemente con la reconstitución del cuerpo social, cuerpo que había sido victimizado, no sólo por la criminalidad estatal, sino también por el silencio cómplice de una parte de la sociedad. Este cuerpo,

²⁹ Enriqueta Maroni, entrevista citada.

³⁰ Referencia a una campaña de publicidad que buscaba disminuir los niveles de contaminación auditiva en la ciudad de Buenos Aires.

³¹ Roberto Amigo Cerisola, entrevista, 3 de febrero de 2004.

que a nivel individual y social, ha sido en distintas oportunidades el lugar de una inscripción violenta de la historia argentina.³² Este cuerpo social infectado por la “subversión marxista” que los militares intentaron curar por la “extirpación” de algunos de sus ciudadanos más comprometidos, en fin, ese cuerpo violentado por las luchas entre facciones enemigas, y una sociedad que históricamente tomó partido por una facción u otra, será simbólicamente reconstituido por el Siluetazo:

En mi opinión la cuestión de meter el cuerpo es clave, por la identificación con el desaparecido que se produce por parte del manifestante. Es el contorno de un cuerpo vacío, que ya no está, pero que estuvo.³³

De este modo el Siluetazo tuvo, como venimos de ver, una doble función acusadora-reparadora. Esta función reparadora implica una redención. En efecto, por la participación en el hecho, los manifestantes “borran” la conducta anterior de la sociedad, y hacen posible que ella pueda continuar funcionando de manera más o menos normal, sin pasar por procesos de culpabilización y castigo colectivo, lo que ha sido el caso en otras sociedades que vivieron situaciones similares, por el hecho de haber permanecido en silencio, o incluso colaborar, frente a la victimización de una parte de las mismas.

³² *Cantos Paralelos. La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*, op. cit., p. 134.

³³ Ana Longoni, entrevista de 12 de febrero del 2004.

Nos resta examinar las siluetas *per se* como símbolos, símbolos de ese cuerpo que ya no está, de ese cuerpo ausente, el cuerpo del desaparecido:

Las siluetas han conseguido condensar, visualizar, o mostrar visualmente la ausencia de la persona desaparecida. La han hecho presente... ¿cómo mostrar a aquellos que ya no están?... ellas han expresado la consigna de “Aparición con vida de los desaparecidos”.³⁴

Hay un pensamiento en palabras y un pensamiento en imágenes, un pensamiento visual... como el hombre de las cavernas que ve por primera vez un bisonte y que hace un dibujo para mostrarle a los otros lo que es, es más fácil que describirlo verbalmente, de este modo para mí las siluetas han sido el resultado de un agujero inmenso provocado por los militares en el alma de la sociedad... las siluetas han dado forma a todo ese dolor atroz.³⁵

La silueta es una señal codificada, pero también un signo mágico: un santo sudario. La huella dejada por la luz emitida por un cuerpo en agonía (agonía no es la muerte, sino la lucha con ella).³⁶

La silueta se convierte así en una huella, la huella del cuerpo ausente: un residuo, lo que queda de aquellos que están de

³⁴ Ana Longoni, entrevista citada.

³⁵ Guillermo Kexel, entrevista del 12 de febrero de 2004.

³⁶ Gustavo Buntinx, op. cit., p. 251.

ahora en más exiliados de la vida. ¿Dónde están?, ¿están vivos?, ¿qué les pasó?... los desaparecidos, ausentes para siempre... pero la huella de su presencia sobre la Tierra es inmortal, se resiste a desaparecer, y como en ciertos cultos afro-cubanos, se carga con los poderes de los dioses, y de aquellos que ya no están entre nosotros, aquellos que habitan en ese espacio fuera del espacio, y en ese tiempo fuera del tiempo, que son los de la desaparición. La silueta se transforma así en una auréola, de ahora en más las madres de los mártires, como Verónicas eternas tendrán sus sudarios:

Las siluetas han sido parte de un ritual de presencia mágica de los desaparecidos... “ellos están aquí y van a continuar estando aquí. Siempre de pie”.³⁷

Al mismo tiempo, esas siluetas se cargan también con la potencia desarmada de las Madres, esas Madres que marchan desde 1977, esas Madres que acompañan a sus hijos en el Calvario, esas Madres que nos muestran que la muerte no tiene ningún poder sobre ellos. Como Antígona, esas Madres rechazan la razón de Estado. En el siglo de las desapariciones, el aura es de este modo recuperada:

El vacío de las desapariciones se llena con la acción vital de aquellas que lo (d)enuncian y por ese gesto lo cubren.³⁸

³⁷ Guillermo Kexel, entrevista citada.

³⁸ Gustavo Buntinx, op. cit., p. 242.

Sin embargo el aura no está en las siluetas, sino en el ritual que las genera:

Nos han propuesto exponer las siluetas, pero por ellas mismas no va, son un objeto, como un cacharro indígena que sea sacado de su contexto y mostrado en un museo.³⁹

Paralelamente, la toma de la Plaza de Mayo por las Madres durante sus marchas connota también un ritual: las Madres marchan siempre en contra de las agujas del reloj, lo que muestra su voluntad de ir contra el tiempo, ese tiempo que reduce la probabilidad de encontrar a sus hijos vivos:

No se trata solamente de crear una conciencia en la sociedad acerca del genocidio, sino de revertirlo: de recuperar para una nueva vida a los seres amados, que están atrapados en las fronteras fantasmagóricas de la muerte.⁴⁰

La elección de la Plaza de Mayo para manifestar tiene también una función simbólica, por ser la misma la Plaza del Poder, no sólo por hallarse rodeada de edificios tales como la Casa Rosada, el Ministerio de Economía, la Catedral de Buenos Aires, sino en particular por haber sido el escenario de sucesos mayores en la historia del país. La Plaza de Mayo es donde la gesta por la independencia de la Metrópolis comenzó en 1810, la Plaza en donde las clases obreras entraron en la vida política

³⁹ Aguerreberry, R., Flores, J., Kexel, G., "Las siluetas", 1996, p. 3.

⁴⁰ Gustavo Buntinx, op. cit., p. 240.

argentina de la mano del General Perón, la Plaza en donde el romance interesado entre la izquierda del Peronismo encarnada por ERP y Montoneros y el mismo General, se quebró definitivamente en 1974. Manifestar y reclamar en la Plaza implica una visibilidad y una desobediencia que ponen en valor la decisión de cuestionar una historia, aquella de la victoria permanente del Poder, aquella que dice que los que ganan son siempre los mismos, aquella que una y otra vez nos escupe en la cara que *alea iacta est* y que es mejor no comprometerse.

Igualmente, la desobediencia a la autoridad establecida connota un símbolo: el de la no aceptación de un gobierno ilegítimo, y el de la no admisión del *status quo*, la rebelión frente al Poder, y el rechazo de la injusticia:

Con el tiempo, el dolor por la pérdida de nuestros hijos se transformó en lucha y resistencia activa, como una forma de reivindicarlos... es por eso que nos hemos interesado también por las cuestiones sociales, las Marchas de estos últimos años han tenido ese sentido social, contra el hambre, la pobreza... para ayudar a aquellos que no tienen voz para emitir su palabra.⁴¹

Al Poder declinado en masculino las Madres oponen su condición de mujer. Los pañales blancos de sus hijos que las Madres llevan como pañuelos durante las marchas tienen también una carga simbólica: la revalorización de la maternidad. Estos pañuelos, donde ellas han tejido amorosamente los nombres de sus hijos, son anudados en el momento de llegar

⁴¹ Enriqueta Maroni, entrevista citada.

a la Plaza, y deshechos en el momento de dejarla. Paciencia de Madres, que bordan ese tejido de resistencia, resistencia a la violencia, resistencia al olvido. Y esa admirable capacidad para subvertir el discurso del adversario, que se proclama el defensor de valores tradicionales, tales como la familia, y que al mismo tiempo halla en este grupo de amas de casa a su peor enemigo. Enemigo temible, por su coraje y su obstinación.

A las desapariciones forzadas se corresponden estas resurrecciones místicas: “son nuestros hijos los que nos parieron, ellos nos dejaron embarazadas para siempre”.⁴² El milagro de la resurrección toma lugar durante el Siluetazo, en la Plaza del Poder en Buenos Aires. La lucha de las Madres se inscribe entonces en lo intemporal, por la puesta en valor del tiempo eterno de la maternidad. Ellas rechazan el desgaste del tiempo, oponiéndole la permanencia del pasado y el horizonte futuro de la lucha revolucionaria:⁴³

Nuestros hijos no morirán jamás en tanto haya un solo hombre o una sola mujer que los recuerde y los nombre. Ellos no morirán jamás, nuestros hijos nacen cada día.⁴⁴

⁴² Bonafini, H. Pastor de, en *Arte y Poder*, op. cit., p. 244.

⁴³ S. Lefranc, *Politiques du pardon*, París, Presse Universitaire de France, 2002, p. 115.

⁴⁴ Madres de Plaza de Mayo, sitio de internet.

3. A la reconquista del espacio público perdido

Una de las primeras medidas del gobierno luego del golpe de Estado de marzo de 1976 es la declaración del estado de sitio, por el cual los derechos y las garantías constitucionales son suspendidas, notablemente el derecho de reunión, y el derecho de manifestar. La libertad de expresión es así clausurada.

Habrà que esperar más de un año para que la sociedad civil comience a reaccionar. El 30 de abril de 1977, un grupo de catorce madres que buscan a sus hijos e hijas desaparecidos llega a la Plaza de Mayo. De allí en más todos los jueves esas madres marcharán durante media hora alrededor de la Pirámide de Mayo, punto central de la Plaza. En 1981 y en medio de condiciones de endurecimiento del régimen, ellas deciden de tomar la Plaza durante veinticuatro horas, para mostrar su voluntad de lucha, y llaman a ese gesto Marcha de la Resistencia, marcha que repetirán anualmente.

Todas estas marchas, incluida la del Siluetazo en 1981 durante la III Marcha de la Resistencia, funcionarán de allí en más, como instancias de reconquista de un espacio público cerrado, un espacio público en donde las reuniones ya no están permitidas, en donde las manifestaciones están prohibidas, un espacio público que ha perdido en consecuencia su carácter de público, ya que ha dejado de funcionar como esfera de deliberación. A partir de esto podríamos formular las siguientes preguntas: dado que uno de los elementos que caracteriza a la ciudadanía es el derecho de reunirse pacíficamente, en el marco de la libre expresión de las ideas, ¿es aún posible hablar de ciudadanos bajo una dictadura?, ¿no sería uno de los efectos

más perversos de los regímenes totalitarios el hecho de quitar a los habitantes de un país el carácter de ciudadanos, para transformarlos en masa indiferenciada, sin opinión?; y por la misma razón, ¿es todavía posible hablar de espacio público bajo regímenes totalitarios?; el espacio público, ¿sigue siendo público cuando la opinión pública es silenciada?, ¿podríamos afirmar que dicho espacio conservó en parte su carácter público gracias a las Madres?

Las nociones de público y privado nos vienen de los griegos, con una impronta romana. En la polis griega la cosa común (*koíné*) a todos los ciudadanos libres es estrictamente separada de la esfera propia (*oikos*) a cada individuo. La vida pública se desarrolla sobre la plaza del Mercado, el ágora, pero ella no es de ningún modo dependiente de dicho lugar:

La esfera pública se constituye en el seno del diálogo (*lexis*)... tanto como en el seno de la acción llevada a cabo en común (*praxis*)... es bajo esta luz de libertad que aquello que es aparece verdaderamente y que se vuelve tangible para todos... es en este diálogo mantenido por ciudadanos libres que las cosas se transforman en lenguaje y reciben forma.⁴⁵

Estas nociones fueron transmitidas a lo largo de la Edad Media a través de las definiciones que daba de ellas el derecho romano: la esfera pública entendida como *res publica*. Sin embargo estas categorías recién encontraron aplicación efectiva

⁴⁵ J. Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, París, Payot, 1995, p. 15-16.

en la práctica del derecho, con la aparición del Estado moderno y la sociedad civil. En efecto durante la Edad Media la esfera pública no surge como un dominio propio, separada de una esfera privada, sino más bien con el rol de un signo característico de status. Se trata de la esfera pública estructurada por la representación, gracias a la cual este status es representado públicamente por la Corte y la Iglesia. Los poderes feudales, la Iglesia, la monarquía, y los señores, se descomponen a lo largo de un proceso polarización entre elementos de orden público y privado: con la Reforma la religión se convierte en un asunto privado, el presupuesto público es separado de los bienes privados del Rey, y con el nacimiento de la burocracia y del ejército, las instituciones del poder del Estado se vuelven independientes de la esfera de la Corte.⁴⁶

Durante el siglo XVII, en Inglaterra y en Francia, la aparición de la Prensa, los teatros, los museos, las salas de concierto, los cafés y los salones, va a conducir al surgimiento de un público de lectores, de espectadores, y de oyentes, conformado por una nueva clase social: la burguesía, que pasará de la crítica artística y literaria a la política. Esta burguesía que exige la “publicidad” de los actos de gobierno, llegará a cuestionar el poder de los reyes a través de un medio absolutamente original: *el uso público del razonamiento (aufklärung)*. Con esta dimensión polémica la esfera pública adquiere una eficacia política y el espacio público juega el rol de mediador entre la sociedad civil y el Estado. De este modo, se formulan demandas de leyes abstractas y generales, que tengan como única fuente

⁴⁶ *Ibid.*, p. 23.

de legitimidad dicha opinión pública. Es el nacimiento de la opinión pública:

La esfera pública política separa el dominio público del dominio privado... las opiniones públicas que emanan de la misma juegan el rol de mediador entre las necesidades de la sociedad y el Estado.⁴⁷

La fórmula de Hobbes, *veritas non auctoritas facim legem*, es muy representativa de este nuevo estado de cosas. Durante el siglo XVII en Inglaterra, y el XVIII en Estados Unidos y en Francia, se sancionan constituciones en las cuales las funciones de este público que hace uso de su razón son garantizadas, tales como la libertad de opinión, de prensa, de asociación y de reunión. En Francia la constitución de 1791 establece: “la libre difusión de ideas y de opiniones es uno de los derechos más preciosos del hombre”. La Constitución de 1793 agrega: “el derecho de hacer conocer sus ideas y sus opiniones, sea por la prensa, o por cualquier otro medio, el derecho de reunirse pacíficamente... no pueden ser prohibidos”.⁴⁸

Estos derechos se convierten en el blanco favorito de las dictaduras que buscan ejercer un poder que no sea sumido a ningún control o límite. Para las dictaduras es esencial clausurar el espacio público y silenciar su efecto, la opinión pública. Debemos insistir en el hecho de que esta opinión pública se refiere esencialmente a la cosa pública, la gestión de los asuntos políticos del país:

⁴⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 80.

Una opinión es considerada pública no sólo por estar originada en el público (expandida entre mucha gente, o gran parte de ella), sino también por afectar objetos o sujetos que son de naturaleza pública: el interés general, el bien común, y esencialmente, la *res publica*.⁴⁹

Es por el uso del espacio público y por el hecho de expresar la opinión pública, de la cual es su fruto, que los hombres y mujeres de una sociedad se convierten en ciudadanos, sujetos de derecho y de obligaciones, hombres y mujeres de la polis.

Hay también un lazo *sine qua non* entre opinión pública y democracia. Cuando afirmamos que la democracia está fundada sobre la soberanía popular, estamos solamente enunciando su principio de legitimidad. Este soberano que se somete a la ley debe poder expresar su opinión, de manera de participar en su formación, y esta opinión es justamente la opinión pública. Podemos extraer de esto dos definiciones clásicas de democracia: aquella de la democracia como gobierno de la opinión, y aquella de la democracia como gobierno fundado sobre el consenso:

El nexo entre ambos es claro, un gobierno de opinión necesita del consenso de la opinión pública, y un gobierno de consenso es un gobierno sostenido por la opinión pública.⁵⁰

⁴⁹ G. Sartori, *Elementos de teoría política*, Buenos Aires, Alianza Singular, 1992, p. 149.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 151.

¿Cuáles son las condiciones para que una opinión sea considerada pública? Podemos resumirlas en tres principios: libertad de pensamiento, libertad de expresión, y libertad de organización. Estos principios son inseparables unos de otros. La libertad de pensamiento, basada en el amor a la verdad, supone la libertad de aceptar o rechazar las opiniones de los demás y el libre acceso a todas las fuentes del pensamiento. La libertad de expresión, es decir la libertad de redactar y enunciar en público aquello que se piensa privadamente, supone un ambiente de seguridad:

Allí donde tememos las consecuencias de lo que afirmamos... allí donde reina el temor, la libertad de expresión deviene una libertad sobre el papel... A excepción de algunos héroes solitarios, aquel que teme expresar lo que piensa, termina por no pensar más en aquello que no puede decir.⁵¹

Por último, la libertad de expresión conduce naturalmente a la libertad de organización para entender lo que queremos decir. Los partidos políticos, y antes que ellos, sus antecesores, los clubes de opinión del siglo XVIII, nos muestran cómo la libertad de expresión lleva a una organización de la opinión.

Si la existencia de una opinión pública autónoma depende de la existencia de aquellos tres principios, podemos afirmar que en el caso argentino, durante el período 1976-1983, no es posible sostener que la misma existiera. En efecto, aunque las restricciones a la libertad de prensa hayan tenido lugar por

⁵¹ Ibid., p. 158.

mecanismos de coacción tales como la desaparición de periodistas, bombas en los edificios de periódicos u órdenes verbales, en marzo de 1976, la primera Junta del “Proceso de Reorganización Nacional” por el decreto 19 impuso sanciones que iban hasta los diez años de prisión a aquellos que difundieran noticias u opiniones que pudieran significar una desvalorización de las Fuerzas Armadas. Al mismo tiempo, la libertad de pensamiento se hallaba restringida por la censura impuesta sobre los músicos, los escritores, y los actores. Por otra parte, por el decreto 6 la actividad de los partidos políticos era prohibida y por el decreto 9, aquella de los sindicatos, lo que naturalmente afecta en ambos casos la libertad de organización.⁵²

Del mismo modo, la opinión pública se alimenta de un flujo de informaciones que se refieren a la cosa pública. Dicho flujo se caracteriza por su totalidad, entendida como el no monopolio u oligopolio de la palabra por ningún actor, y por su objetividad, comprendida como el rechazo de la falsedad, no por parte de cada emisor, pero en el conjunto del sistema. Si estas características se encuentran presentes podemos sostener que la información es relativamente completa y objetiva, lo que es el caso en las democracias. A contrario *sensu*, los regímenes totalitarios, del cual la dictadura argentina es un ejemplo, hacen un culto de la desinformación y de la mentira. Así, la información que el público recibe es distorsionada, lo

⁵² C. Acuña, C., Smulovitz, “Militares en la transición argentina: del gobierno de Alfonsín a la subordinación consuetudinaria” en Acuña, C., González Bombal, I., Jelin, E., Landi, O., Quevedo, L. A., Smulovitz, C., Vacchieri, A., (ed.), *Juicio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1995, p. 26.

que genera lo que Sartori llama ya no una *opinión del público*, sino una *opinión en el público*, lo que se caracteriza por su heteronomía; ya no es el público de manera autónoma quién la produce, sino un gobierno que busca controlarla.

Como ya he mencionado, *in fine* los regímenes totalitarios intentan destruir la vida privada. Sin embargo es allí justamente que la resistencia a estos regímenes comienza. Para reaccionar frente a la opresión y la parálisis provocada por el terror, la vida privada debe revitalizarse. Esta resistencia conduce a la constitución de grupos de referencia, o más bien de grupos de contra-referencia, que desenmascaran el discurso oficial, y a continuación, se erigen en modelos alternativos de lucha y de resistencia al Poder. En la Argentina, esta resistencia se encarnó en las Madres de Plaza de Mayo: “Las Madres han sido las reservas estratégicas de la lucha popular”.⁵³

Las marchas semanales de las Madres y las Marchas de la Resistencia, incluido el Siluetazo, se inscriben en una tradición de defensa de la libertad de expresión y de reunión, no como una estrategia conciente de las protagonistas, al menos en el inicio de su constitución como grupo, pero como una acción cargada de causas y efectos políticos. Esta preservación del espacio público debe ser considerado mismo en su significación más básica, aquella de la ocupación física de la vía pública para manifestar. La intención de las Madres no era en absoluto la salvaguarda de los derechos constitucionales, sino el ejercicio de presión sobre las autoridades militares para encontrar a sus

⁵³ Marín, cit. en *Arte y Poder*, op. cit., p. 260.

hijos: “Pero eran las Madres. Buscando a sus hijos utilizaban el antiguo derecho democrático de *querer saber*”.⁵⁴

Ya en mayo de 1810, en momentos de la Revolución que llevará al establecimiento de poderes locales independientes de la Corona española, el pueblo de Buenos Aires se da cita en la plaza frente al Cabildo, plaza que será bautizada “de Mayo” con posterioridad, y al grito de “el pueblo quiere saber”, empuja a los grupos criollos a la ruptura con las autoridades metropolitanas.

En el caso de las Madres de Plaza de Mayo, no debe olvidarse que en la gran mayoría de los casos nos encontramos frente a mujeres que han pasado de la intimidad de sus hogares a la acción política, sin ninguna experiencia previa de este tipo. Son simplemente mujeres que buscan sus hijos, y que en el inicio no imaginan lo que enfrentan. Este pasaje de la esfera privada a la acción pública no es ni racionalizada ni teorizada por las Madres. Sin embargo, la ausencia de una racionalidad política por parte de los actores no transforma al evento en menos político:

La Plaza de Mayo fue el lugar elegido por las Madres desde el cuál romper el muro de silencio en torno a la desaparición de sus hijos y reconstituir una territorialidad social...La Plaza fue el lugar simbólico de oposición a la consolidación de un consenso hegemónico por parte de la dictadura.⁵⁵

⁵⁴ Bayer, cit. en *Arte y Poder*, op. cit., p. 238.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 260.

En este contexto, las siluetas habrían servido a una mejor transmisión social de la cuestión de los desaparecidos en la Argentina, dentro del marco de una resistencia a la clausura del espacio público:

En mi opinión, el Siluetazo tuvo una gran eficacia política, por su eficacia en el terreno de la comunicación social, para transmitir a la sociedad el tema de los desaparecidos, estos desaparecidos que han sido la prueba más evidente de la proximidad del país a la disolución de su proyecto comunitario en aquellos años. De esta manera, el Siluetazo, junto a las marchas de las Madres, funcionaron como desafíos al Poder, como gestos de recuperación de un espacio público que había sido clausurado por la dictadura, pero, que en realidad, en el país se había perdido ya con Onganía. Las Madres, entonces, han sido parte de esta resistencia.⁵⁶

La apropiación de la Plaza de Mayo por las Madres es singular porque la misma no fue sólo política, sino también estética: el Siluetazo.⁵⁷

Las siluetas han sido parte de una apropiación estética del espacio público... bajo una dictadura el espacio público no nos pertenece más, es confiscado por el Estado, ya no existe como público. Ya en nuestra propuesta a las Madres, enunciamos que los desaparecidos tomarían el espacio urbano... y agregamos que luego de la manifestación los desaparecidos quedarían

⁵⁶ Marcelo Pacheco, entrevista del 17 de febrero de 2004.

⁵⁷ Gustavo Buntinx, op. cit., p. 265.

allí... hasta el momento en que la dictadura tuviera el coraje de hacerlos desaparecer nuevamente.⁵⁸

La referencia de Pacheco al general Onganía no es por azar. Es durante su presidencia que el episodio de “la noche de los bastones largos” se produce. El 29 de Julio de 1966 la Universidad de Buenos Aires es intervenida por la policía, que utilizando la violencia irrumpe en ese espacio inviolable de la República, y bajo la acusación de promover ideologías extrañas al espíritu del país, procede a la detención de numerosos profesores:

La Universidad de Buenos Aires fue la primera víctima de la vigilancia ideológica y política del general, que la consideraba un foco de subversión ideológica y de corrupción moral... mientras tanto el Partido Comunista era disuelto, como todos los demás partidos... el gobierno militar concentraba sus ataques sobre amenazas públicas más sutiles originadas en la modernización acelerada de las ideas y de los estilos de vida que se constataba en el país desde 1955.⁵⁹

Como Halperín Donghi señala bien, durante el gobierno del general Onganía los partidos políticos son disueltos. Además, la censura de las opiniones, la intervención a los medios, y la represión moralista de la vida cotidiana, forman parte de la intención de aquel gobierno de clausura del espacio público.

⁵⁸ Guillermo Kexel, entrevista citada.

⁵⁹ T. Halperín Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires, Alianza editorial, 1999, p. 589.

Tentativa que será ensayada nuevamente por los militares luego de 1976. Aquel episodio trágico, el de “la noche de los bastones largos” permanece como el mejor ejemplo de una constatación: la que nos indica que en Argentina, sea durante gobiernos democráticos como el del general Perón, sea durante dictaduras militares, el espacio público, comprendido como medio de intercambio de ideas, de deliberación racional, y de confrontación de opiniones, ha sido de manera muy frecuente el blanco de quienes detentaban el poder. El trasfondo de estas posturas es la no aceptación de la alteridad, y la búsqueda de una supuesta unidad perdida, bajo la bandera la civilización occidental y cristiana:

Los regímenes autoritarios se dan por misión restaurar una armonía perdida, y llegar a una unificación absoluta de la comunidad, sustrayéndola al imperio de una división que no es accidental, resultado de la mala intención “subversiva”... se trata de rehacer por la fuerza la unidad.⁶⁰

He ahí por qué los regímenes autoritarios buscan poner fin a una actividad política percibida como factor estructural de divisiones. He ahí porque el espacio público les es insoportable. Esta lógica fundada sobre la exclusión del otro atestigua el fundamentalismo de aquellos que muestran así su rechazo del pluralismo y de la libertad de pensamiento, condiciones *sine qua non* para la existencia de un espacio público. La obsesión unitaria tolera mal la confrontación de ideas.

⁶⁰ *Politiques du pardon*, op. cit., p. 302.

LA SILUETEADA: EL SIGNO Y LA ACCIÓN¹

Laura Fernández

La silueteada son miles de personas haciendo siluetas
Guillermo Kexel²

El terror en la Argentina no fue ni abierto ni público (...)
El país podía representarse como un inmenso vacío, un agujero
negro bordeado de un coro que negaba su existencia...
Elena Nicoletti³

Organizarse colectivamente en torno a ese vacío, darle medida, número, dimensionarlo recorriéndolo con un contorno que toma la forma de un cuerpo y denunciar a través de un signo gráfico la magnitud humana de esa ausencia, es construir un lazo con lo simbólico que pone a resguardo la verdad para instalarse en el espacio y en la experiencia colectiva inaugurando una política cultural que se constituiría en referente de experiencias posteriores.

¹ Esta nota está realizada en base a fragmentos de una investigación específica del tema de la Silueteada para una tesis en la Lic. en Artes Visuales, IUNA.

² Entrevista a Guillermo Kexel, Laura Fernández, Buenos Aires, enero 2002.

³ Elena Nicoletti, “Tramitaciones subjetivas del terror y la impunidad, Lo público, lo privado, lo íntimo”, en Juan Dobón comp., *Consecuencias de la Ley en el sujeto*; Letra Viva, Buenos Aires, septiembre de 2001.

Siluetas: ineludibles ausencias

Toda huella implica una ausencia, la marca de algo que pasó y ya no está. La impronta de la figura humana en escala real nos habla de alguien ausente en la escena y presente en el vacío que conforma.

Si entendemos como huella lo que queda como efecto de una acción sobre una superficie, podríamos decir entonces que a esta no la define el material que la soporta, sino la marca que dejó en él, por eso la impronta del cuerpo humano, convertida en silueta, se vuelve más potente aún como construcción espacial del vacío, de lo que falta, al no quedar presa de la materia que la contiene.

La silueta como signo visual, en su carácter de contorno tomado de un original o esténcil a la manera del grabado, donde el original deja su traza, refuerza aun más el concepto de ausencia que pasa a ser explicado y medido en toda la dimensión particular y universal que un signo pueda sostener desde la percepción.

Reconstruir una presencia, un hecho, a partir de un rastro o una marca que identifique al ausente, es un modo de legitimación de la verdad y de constatación inserto en nuestra cultura que da primacía a lo visual. En este sentido la Silueta toma el lugar del ausente dando testimonio de su existencia.

La magnitud del número

La voluntad de representar a todos los desaparecidos, pero no sólo en equivalencia numérica, sino también en escala

humana, de hacer visible una imagen que ponga en jaque el ocultamiento de los cuerpos, conlleva la necesidad de garantizar la realización de esta representación “en número” y no “del número” de las víctimas del terrorismo de Estado en la Argentina. Realizar un signo para cada una de ellas. De esta manera el concepto cifra se ve modificado radicalmente respecto de su eficacia informativa.

El número, la cifra escrita que denota una cantidad, es sin dudas absolutamente distinta a la realizada en signos. Cada uno de esos signos es una silueta humana en escala real. Hombres, mujeres y niños, ninguno igual al otro, todos allí representados, de modo que también la diversidad quedara reflejada en una síntesis gráfica, y desafiara al uso del número⁴ como verdad en su más alto alcance y no como una abstracción que cosifica al sujeto.

Una realización de tal envergadura exigía que el recurso formal específico solventara un contenido de índole colectiva, de denuncia y por sobre todas las cosas vigente, porque no se trataba aún de un trabajo en pos de la memoria histórica sino que estaban operando en el presente.

Llevar esta propuesta a las Madres de Plaza de Mayo permitió la eficacia de la convocatoria, posibilitó la concreción de la primer Silueteada durante la Marcha de la Resistencia del 21 de septiembre de 1983 y otorgó la realización en cantidad de las Siluetas.

⁴ Existía un antecedente importante, el afiche de Jerzy Skapski: “Cada Día en Auschwitz”, publicado en *El Correo de la UNESCO* que, reproducía la cantidad de personas que diariamente eran ejecutadas en los campos de concentración de Auschwitz.

Existieron importantes intervenciones de las Madres respecto de la imagen de la silueta, una de sus condiciones fue no incorporar rasgos de personalización a las figuras, y con respecto a la instalación en el espacio público, especificaron que no se las coloque en el piso de manera horizontal. ¡No están muertos!

La habilitación que las Madres de Plaza de Mayo le dan al proyecto de las siluetas es el eje que integra y completa este trabajo al cual solamente la práctica colectiva daba sentido a su carácter de signo y acción.

El soporte humano y la acción: transformar un procedimiento pedagógico en una acción de arte conceptual

La creación de un sistema para que otros se expresen es en sí mismo una obra de artistas.⁵

El sistema para conseguir una imagen que captara la idea de cuerpo ausente, contuviera sus proporciones reales, que fuera lo suficientemente sencillo de realizar y permitiera socializar su procedimiento, lo aporta la intensa investigación pedagógica que realizaban Rodolfo Aguerreberry y Julio Flores. Consistía en un procedimiento incorporado al trabajo de taller en artes

⁵ “Él [Aguerreberry], como docente y artista, siendo uno de los que claramente vio la creación de este mecanismo de producción, como una obra de artista”, entrevista a Guillermo Kexel, Laura Fernández, Buenos Aires, enero de 2002.

plásticas con niños, entre 4 y 10 años de edad, para que estos comprendan, dimensionen, enumeren e identifiquen las partes y el lugar que ocupa cada elemento, pudiendo construir la figura humana en una relación visual y sensorial integradora. Esta práctica consistía en trazar el contorno de un compañero acostado sobre un soporte de papel, después cada uno tomaba el lugar del otro.

Esta metodología de trabajo iba a constituir el recurso formal más importante que atraviesa esta acción desde todos los planos que requería la propuesta de tal modo que el procedimiento mismo se convierte en una acción de arte conceptual.

En esta instancia podemos hablar de otro nivel de conceptualización más profundo, como habría explicado Rodolfo Aguerreberry: la creación de un sistema para que otros se expresen es en sí mismo una obra de artistas.

En el procedimiento de realizar un trazado con el cuerpo, de contornear el propio cuerpo o de prestarlo para que otro dibuje su contorno, en ese mismo acto reside la acción de arte conceptual. De modo que si debiéramos adjudicar un lugar a la obra en tal sentido, éste no será solamente el que ocupe en el espacio público el signo silueta, sino también donde la experiencia deja otra marca, en el que hace y en el que mira, el sitio de esa impresión es precisamente allí donde Duchamp insistiría desde su posición anti-retiniana del arte, en la materia gris.

Si yo me pregunto cuál es la función fundamental o cuál es la esencia de la Silueteada (no de las siluetas) porque éste es el punto... Para mí la Silueta es algo sobre lo que podemos hablar, pero el fenómeno es la Silueteada y la Silueteada son miles

de personas haciendo siluetas, no nos engañemos, aunque nos propusieran como nos han propuesto hacer una muestra de arte y política y poner ahí la situación, yo prefiero poner fotos de la gente haciendo, lo esencial del laburo está ahí.⁶

La ética de lo efímero, a la que responde esta acción, queda explícita desde su génesis, en ese momento previo al cual el sujeto decide poner el cuerpo, y colocarse en el lugar del otro, del ausente. El cuerpo permitía también la conceptualización de una idea, confrontarse con la imagen de sí mismo, volver a percibirla después de haberla realizado. En esta instancia la silueta interpela desde ese lugar donde estando tomado por el vacío se instala ahora una mirada.



Producción de siluetas, Plaza de Mayo, 21 de septiembre de 1983.
EDUARDO GIL

⁶ Guillermo Kexel, entrevista con H. Aimeijeiras para *La Maga*, Buenos Aires, 1993, incluida en este volumen.

PARTE III

EL LEGADO DEL SILUETAZO

SILUETAS, ROSTROS, ESCRACHES

Memoria y *performance* alrededor del movimiento de derechos humanos

Estela Schindel

El Siluetazo se inscribe en una constelación mayor de prácticas, símbolos e íconos que casi desde sus comienzos acompañaron la acción del movimiento argentino de derechos humanos.

Elementos propios de sus manifestaciones como los pañuelos y las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, el original uso público de las fotos de desaparecidos y prácticas performativas de protesta como los escraches hablan un lenguaje expresivo en el que se desdibujan las fronteras entre documentación, protesta y *performance*. Mientras en la actualidad se discuten otros modos de inscribir el recuerdo de la dictadura en el espacio urbano, que lo fijen en soportes duraderos y establezcan narraciones definitivas sobre el pasado, estos otros modos “dinámicos” de intervención les contraponen un legado de creatividad espontánea y apropiación participativa del espacio público. Como el Siluetazo, se trata de prácticas impregnadas de la gestualidad de la protesta y su resultado se sustrae a una diferenciación tajante entre obra y acción.

En estas prácticas, que pueden llamarse “performativas”, el recuerdo no se materializa mediante la consagración de

memoriales o la construcción de museos, sino que se realiza en las prácticas mismas de los actores sociales.¹ Allí la memoria es menos un relato apoyado en soportes diversos que un compromiso del cuerpo y un modo alerta de la conciencia; no un contenido a ser transmitido sino un acontecimiento colectivo.² Son prácticas que no evocan sino que realizan –son– ellas mismas la memoria. Implican a menudo modos alternativos de adueñarse física o simbólicamente del espacio público y, como en el caso del Siluetazo, una apuesta estética y política novedosa. Como se sostienen en la participación colectiva, existen sólo en tanto existen individuos que las portan.

Es ineludible ver a las Madres de Plaza de Mayo como fuente de inspiración para estas propuestas. Convertidas ellas mismas en soportes físicos de la memoria, transformaron la búsqueda de sus hijos en un modo de hacer visible la ausencia

¹ Según Diana Taylor la noción de *performance* supone “lo restaurado, lo reiterado, un *repertorio reiterado de conductas repetidas*”. Como el trauma, la *performance* regresa y se manifiesta corporalmente mucho después del evento original. Se trata siempre una experiencia en el presente y opera como transmisor de la memoria al mismo tiempo que como su re-escenificación (Diana Taylor, “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”, en *El despertador*, revista digital, www.eldespertador.info/despierata/textdesper/memoperform.htm, 22 de mayo de 2005). El término “performativo” evoca también la teoría de los “actos de habla” de John Austin, según la cual hay palabras que “hacen” al ser nombradas; en forma análoga, se trata de formas de memoria que *hacen* la memoria al evocarla.

² Para un análisis de las prácticas artísticas vinculadas al movimiento de derechos humanos en términos de acontecimiento ver el artículo de Inés González Bombal, “Derechos humanos: la fuerza del acontecimiento”, en Verón y otros, *Discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, Buenos Aires, Hachette 1987, pp. 145-166.

de los desaparecidos en el centro de la ciudad. Apoyada en una rotunda apropiación física y simbólica del espacio urbano, su acción sería el ejemplo más notable de gestión performativa de la memoria y sus marchas una poderosa y eficaz “puesta en escena” de la memoria en el ámbito público.³ Sin embargo, los elementos que acompañan y distinguen la acción de las Madres –la regularidad semanal, los pañuelos blancos, la caminata alrededor de la pirámide central de la plaza– no deben entenderse como el fruto de estrategias calculadas de comunicación política o de un montaje escénico deliberado, sino como producto de las necesidades concretas y urgentes de la práctica. Su presencia misma en la Plaza de Mayo, frente a la casa de gobierno, tuvo su origen en la negativa de los militares a recibirlos; las rondas alrededor de la pirámide surgieron como respuesta a las órdenes de la policía de que “circulen” y los pañuelos blancos fueron adoptados como solución al dilema de cómo identificarse entre sí en la multitud durante la peregrinación a Luján de 1979. Que plaza, ronda y pañuelo se hayan convertido más tarde en símbolos poderosos de la vida política argentina no se debe a una intencionalidad previa sino que es fruto de una construcción social paulatina a lo largo de varias décadas.

El mismo origen espontáneo, engendrado en la práctica, corresponde a muchas prácticas y recursos desarrollados alrededor del movimiento de derechos humanos en respuesta a la dificultad de brindar un referente material, una inscripción

³ Diana Taylor, *Disappearing acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's Dirty War*, Duke University Press, 1997.

simbólica a los desaparecidos. Así como el Siluetazo es indiscernible de la coyuntura de reapropiación entusiasta del espacio público que lo incubó, el origen de otras intervenciones y símbolos de la memoria también corresponde a contextos y necesidades específicas. Si durante la transición las siluetas aspiraban a hacer visible en el paisaje urbano la dimensión cuantitativa de la matanza que había tenido lugar, la convocatoria “Dele una mano a los desaparecidos”, con sus cadenas de manos cruzando de lado a lado la Avenida de Mayo, habla de una añoranza de contacto, de una voluntad de tocar y acariciar a los ausentes, y las máscaras blancas que se portaban en las manifestaciones expresan la voluntad de reincluir esa ausencia fantasmal en la multitud.

Como las siluetas, los contornos de las manos multiplican la huella individual y la tornan multitud; como las siluetas, las máscaras evocan el anonimato de la figura del NN e interpelan silenciosa y crudamente al espectador.

Avisos y fotos: persistencia del rostro

Complemento simétrico de las siluetas es el uso persistente y ritualizado de las fotos de desaparecidos en manifestaciones y actos. Su empleo remite a la búsqueda concreta del paradero de los desaparecidos, al modo de las fotos de personas perdidas publicadas por los diarios, y restituye vicariamente la presencia de los ausentes incorporando su seña individual. Por habilitar esa restitución literal y sin mediaciones de su imagen, por increpar a los culpables con el argumento incontestable de

sus rostros, las fotos son quizás el lenguaje más apropiado a la evocación de los desaparecidos.⁴

En las fotos reside posiblemente la potencia de uno de los recursos más novedosos desarrollados por los familiares de desaparecidos para honrar su recuerdo: los avisos que publica el diario *Página/12* desde su lanzamiento en 1987. Estos recuadros suspenden inquietantemente el presente periodístico remontando al observador al pasado en los peinados y atuendos de los desaparecidos. Ellos introducen en la cotidianeidad pasajera de la prensa la presencia densa e ineludible de la historia y ofrecen un sustituto a los rituales de duelo y recuerdo asociados al cementerio, creativamente adaptados a la muerte sin lápida del desaparecido.⁵ La confluencia de sentimiento íntimo y comunicación pública, el empleo de la segunda persona habitualmente ausente en la prensa gráfica, la regularidad que torna previsible y sin embargo único a cada uno de ellos, hacen de estos recordatorios una intervención singular. ¿Cuánto papel precisaría y cuántos años llevaría publicar avisos por *todos* los desaparecidos? La pregunta recuerda a la intención de los creadores del Siluetazo de evocar materialmente el espacio que ocuparían en la ciudad los desaparecidos y, como las siluetas, sostiene su memoria en la simpleza noble del papel.

Es significativo que dos artistas europeos que han trabajado sobre la memoria del Holocausto hayan sugerido, cada uno por

⁴ Es la idea expuesta por Jean Louis Déotte en “El arte en la época de la desaparición”, en *Revista de Crítica Cultural*, Santiago, n° 19 (1999), pp. 12-14.

⁵ Ver Estela Schindel, “Tumbas de papel”, en *Chasqui* n° 27, Ciespal, Quito, pp. 68-72.

su lado, que éste sería un mejor homenaje a los desaparecidos que la construcción de un monumento. Horst Hoheisel, un artista alemán a quien se atribuye en sus obras la tendencia llamada “anti-monumento”, opinó en relación con el Parque de la Memoria que el mejor monumento a los desaparecidos ya existe y son esos avisos de *Página/12*.⁶ El escultor polaco Christian Boltanski declinó la invitación a participar con una obra suya de ese proyecto argumentando que los monumentos estables son inadecuados a la larga para mantener viva la memoria y sugirió en cambio –sin saber que ya existía– publicar regularmente avisos en los periódicos recordando a los desaparecidos.⁷ La propuesta deja abierta la pregunta: ¿Son arte estos recordatorios? Se trata de intervenciones que hacen difícil distinguir entre acto público y expresión personal, entre homenaje íntimo y trama social. Como el Siluetazo, los avisos proponen un formato abierto disponible al uso colectivo. Nacidos de la necesidad privada de rendir un homenaje personal, estos breves recuadros se apropian del ágora que, como las calles, son las páginas del periódico desde la modernidad.

Escraches, arte callejero, marcas

La voluntad de reapropiación del espacio público presente en las prácticas mencionadas y la vocación alerta de memoria que caracteriza a las Madres de Plaza de Mayo fue heredada

⁶ Horst Hoheisel, en una conversación de enero de 2002.

⁷ Ver la crónica del encuentro con Boltanski y el comentario al respecto de Gustavo Bruzzone en *ramona* n° 19-20, pp. 79 y ss.

por los hijos de desaparecidos en los actos con que denuncian la presencia de ex represores en el barrio. Como las Madres, sus abuelas, ellos desarrollaron una práctica motivada por un impulso urgente, en este caso la reacción y denuncia ante una situación de impunidad.

Los *escraches* han influido notablemente en la cultura política argentina, que los ha incorporado y adaptado a otros tipos de protestas. La introducción de elementos circenses y artísticos a sus manifestaciones propone una síntesis entre las prácticas heredadas de los organismos pioneros de derechos humanos y elementos propios de las culturas juveniles y callejeras.

La reapropiación del espacio urbano y la reconversión pasajera de su aspecto fueron retomadas y reformuladas creativamente por nuevas generaciones de activistas y de artistas.

Agrupaciones artísticas como el Grupo de Arte Callejero (GAC) y el colectivo Etcétera... participan de los escraches con acciones que son *happening*, performance y hecho político a la vez. El GAC creó un sistema de señalización callejera que, remedando las señales de tránsito, señala los domicilios de los ex represores o la ubicación de ex centro clandestino de detención, trazando una nueva marcación del espacio urbano y proponiendo la incorporación del recuerdo en la vida cotidiana y de forma descentralizada. La superposición de la cartografía de la represión sobre el mapa de la red de subterráneos, por ejemplo, resulta un modo de señalar que pese a su fugacidad el tránsito cotidiano también está impregnado por la huella traumática dejada por la dictadura en la ciudad.

El GAC acompañó también las acciones realizadas por agrupaciones barriales de San Telmo, como la de marzo de 2003, durante la cual los manifestantes recorrieron varias calles

de la zona deteniéndose ante los domicilios de los vecinos desaparecidos para terminar ante el ex centro de detención “Club Atlético”. Como en los escraches, se trató de un modo de señalar en el presente cotidiano las huellas ocultas del pasado, pero esta vez la marcación del espacio no respondía a la voluntad de denunciar la presencia de ex represores en el barrio sino de señalar visiblemente en él a los vecinos desaparecidos e incorporarlos afectivamente a su paisaje. Mientras la marcha se detenía frente a los domicilios de ex desaparecidos, el GAC pintaba poesías alusivas en la vereda, mientras los vecinos los evocaban y dejaban carteles con sus nombres en las puertas de las casas.⁸ Según explican los integrantes de este grupo: “La intención (...) es transformar el espacio físico de tránsito cotidiano en lugares cargados de significado, espacios para la memoria y para la denuncia; dejar la huella histórica en el suelo de la ciudad y que los transeúntes participen en la construcción de este espacio”.⁹ Nuevamente se trata de una voluntad de inscripción de la memoria en el recorrido cotidiano del peatón, y también de la intención de individualizar y dar un nombre –es decir una historia– al recuerdo. Como en el Siluetazo, estas prácticas deslizan nuevamente las preguntas: ¿es arte? ¿Es acción política? ¿Es “performance”? ¿Es todo eso a la vez?

⁸ Se trata de prácticas que guardan un aire de familia con las “Stolpersteine” (“piedras tropiezo”) berlinesas, pequeñas placas de bronce insertas entre los adoquines de las veredas de Berlín recordando a los vecinos deportados frente a sus antiguos domicilios.

⁹ En www.gacgrupo.tripod.com.ar 30 de agosto de 2004.

Monumento y *performance*

La existencia y persistencia de estas prácticas más o menos ritualizadas y activas del recuerdo, nutridas de los símbolos de lucha que se han ido generando y sedimentando alrededor de la acción del movimiento de derechos humanos, conviven desde hace cierto tiempo con la construcción –y discusión– de otros formatos de marcación de la memoria de los crímenes de la dictadura de formas más definitivas. Según sus críticos, propuestas como museos o monumentos en homenaje a los desaparecidos amenazarían con solidificar y congelar la memoria, estableciendo una versión rígida e unilateral de la historia.

En el conjunto de esculturas que poblarán el Parque de la Memoria, en la Costanera de Buenos Aires, se detecta efectivamente cierta tensión entre esos símbolos “vivos” que acompañaron la acción del movimiento de derechos humanos y la voluntad de fijar una memoria más estable. Entre los proyectos presentados al concurso de esculturas llama la atención encontrar abundantes propuestas que citan, recrean u homenajean a esos elementos de la práctica, como los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo, los avisos publicados por *Página/12* o las mismas fotos que portan los familiares en las manifestaciones.¹⁰ En la obra seleccionada para ser construida del GAC, titulada “Señales”, puede suponerse por ejemplo un modo de inclusión o legitimación pública de una práctica alternativa,

¹⁰ Los proyectos fueron publicados por la Comisión Pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en el volumen *Escultura y Memoria*, Buenos Aires, 2001.

surgida en la calle al calor de los escraches. Lejos de los sitios originales llamados a ser señalados por estos carteles, sin embargo, se advierte también un riesgo de descontextualización y neutralización de su intensidad original. Surge así una extraña contigüidad entre la memoria activa y el bronce, donde las esculturas podrían aparecer como curiosa “petrificación” de prácticas vivas.

Las fotos colgadas por familiares de desaparecidos en la cerca que rodea el Parque ilustran sobre la convivencia de ambos soportes del recuerdo –uno inmediato, literal y urgente; el otro deliberado, mediado por la reflexión y el gesto del artista– como si la memoria de los crímenes de la dictadura siguiera ardiendo con sus símbolos de lucha y al mismo tiempo aspirara a hacerse un lugar en la historia e instalarse de forma permanente en el paisaje de la ciudad.¹¹

En las siluetas huecas de la escultura, ya emplazada, de Roberto Aizemberg puede leerse una cita a los contornos de desaparecidos dibujados en el Siluetazo, es decir una reapropiación creativa de ese poderoso símbolo de la memoria de los desaparecidos, mientras la escultura propuesta por Nicolás Guagnini es una ampliación y variación de la foto de su padre desaparecido empleada en las manifestaciones por su abuela.¹²

¹¹ Ver Patricia T. de Valdez, “El Parque de la Memoria”, en Elizabeth Jelin y Victoria Langland (comps.), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Madrid, Siglo XXI, 2003, pp. 97-111.

¹² Más allá del Parque de la Memoria, obras como la de Daniel Ontiveros “Arte Light”, que propone un “homenaje plástico” a los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo, muestra también como elementos que no surgieron como creaciones artísticas devienen íconos y se plasman en arte más tarde. En VV.AA.,

Esto permite, en vez de plantear la “monumentalización” de estos símbolos y la persistencia de prácticas activas en términos de oposición, observar el diálogo fértil que mantienen unas y otras. Pese a las críticas y temores de que el Parque de la Memoria coagule el recuerdo consagrando una versión única e inapelable de la memoria, es probable que este espacio no clausure la dinámica del recuerdo sino que se sume de forma no excluyente a un repertorio de espacios y prácticas de memoria plurales. Las memorias en movimiento, “performativas” y los soportes del recuerdo fijos, anclados a sitios materiales, no se contradicen ni se excluyen sino que se refuerzan y complementan mutuamente y expresan acaso dos momentos de un mismo proceso dinámico de memoria.

Memoria viva y antimonumento

La originalidad de los lenguajes y acciones mencionados destaca cuando se contrasta con algunas discusiones internacionales acerca de los modos adecuados de representar públicamente la memoria colectiva de hechos traumáticos. En Alemania, donde la memoria del Holocausto planteó un desafío a la retórica tradicional de los monumentos –a los que se atribuye un carácter categórico y casi autoritario– se habla de “anti-monumento” para caracterizar aquellas obras que no consuman sino que cuestionan la posibilidad de la memoria;

Sobre una realidad ineludible. Arte y compromiso en Argentina, Burgos, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, cat., 2005.

trabajos cuyo mensaje no está cerrado sino que incorporan el vacío y la incertidumbre e interpelan al observador.¹³ Aquello que en el contexto europeo se manifiesta en reflexiones altamente elaboradas, mediadas por la intelectualización, acaso ya haya sucedido y suceda en Argentina en las prácticas que se mencionan en este libro. Ellas forman un idioma expresivo propio creado para dar cuenta de las memorias difíciles. Acciones basadas en la interacción o en la participación, modos de inscribir en la ciudad la memoria que no quieren eternizarla sino suscitarla en lo cotidiano, son quizás el modo argentino de responder a la pregunta contemporánea por la forma de plasmar las memorias dolorosas en la piel de la ciudad.

El origen espontáneo y nacido de la práctica de estas acciones, sin embargo, sugiere que fuera de su contexto de surgimiento es imposible recrear o remedar esas intervenciones con la misma intensidad. La convocatoria a elaborar nuevas siluetas y a emplazarlas en las rejas del frente de la ESMA impulsada por un grupo de artistas y organismos de derechos humanos en diciembre de 2004 tuvo un resultado muy distinto al del Siluetazo de 1983. Las nuevas siluetas presentaban por un lado mayor pluralidad, con estilos y variaciones más diferenciadas entre sí (siluetas en colores, inspiradas en la bandera, piezas con un mayor rango de expresividad individual) pero no generaron en modo alguno un hecho tan potente ni tan trascendente como fue aquella aparición espectral de las siluetas en el centro

¹³ James Young, *The texture of memory. Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven/London, Yale University Press, 1993.

porteño en diciembre de 1983.¹⁴ La presencia, mientras se escribe esto, de la nueva generación de siluetas ante la fachada de la ESMA indica sin embargo que, emancipadas de la acción que les dio origen, ellas ya son parte indisoluble del lenguaje argentino de la memoria.

¹⁴ Para una documentación de este reciente Siluetazo ver: www.argentina.indymedia.org/news/2004/12/245086.php, 20 de julio de 2005.



Carteles del GAC en un escrache, 2002.
GAC



Siluetas en las rejas de la ESMA, 2004.
NICOLÁS PARODI LASCANO

BLANCOS MÓVILES

Grupo de Arte Callejero (GAC)

1

La idea de trabajar con las figuras de “los blancos” apareció a lo largo del 2004, en momentos en que las imágenes que hasta entonces habían formado parte de una política resistente de la memoria estaban cambiando su sentido, o ya no lograban articular una sensibilidad capaz de seguir reaccionando frente a los nuevos modos represivos. Estas imágenes corren el riesgo de funcionar hoy como objetos sobresalientes de las vidrieras oficiales, en irritante coexistencia con una dinámica opresiva que cuestiona su vieja impronta.

Voces, consignas, referencias y hasta nombres que funcionaban delimitando el campo del testimonio y de la lucha, evidenciando la conexión interna entre los diferentes poderes, y sosteniendo una alerta general sobre su definitiva corrupción, hoy parecen neutralizadas. Ya no trazan fronteras, ni proveen coordenadas frente a la narración, la acción del poder. La antigua radicalidad, tantas veces incomprendida por segmentos enteros de la población, era portadora de una efectividad de producir diferencias y señalar injusticias sin reparar en cálculos de ningún tipo. Al punto en que la expresión

“derechos humanos”, entre nosotros y al calor de las luchas de las últimas tres décadas, fue adquiriendo un significado más rico, más vivo, y más activo que lo que la tradición jurídica o ciudadanista habilitaba.

La satisfacción que podamos sentir por ciertos objetivos logrados, por ciertas prisiones justas largamente aplazadas, o por ciertos reconocimientos –algo instrumentalizados– de las luchas pasadas se relativizan cuando operan como punto de llegada, cuando instalan un ánimo conclusivo, que quiere evitar la pregunta por los modos en que hoy en día se continúa y se renueva aquel compromiso.

Es en este contexto que estas nuevas siluetas, las de los blancos, reemplazaron a las señales que pedían “Juicio y Castigo” durante la última Marcha de la Resistencia.

2

Estas siluetas, entonces, surgen para recordar(nos) que lejos de estar a salvo seguimos siendo “blancos”. Blancos móviles. Muestran la manera en que la normalidad perversa actual se instala: convirtiéndonos en blancos en una ciudad que se vuelve fortaleza. Como en las viejas épocas feudales, el “afuera” es tierra de nadie, y los espacios interiores prometen “seguridad”.

Los blancos móviles forman parte, a su vez, de la fiesta en la intemperie, que quiere subvertir esa normalidad: repetir una vez más que no es deseable, pero también mostrar que no es posible. Que esa normalidad está toda hecha de excepción, de brutalidad cotidiana y de salvaje precariedad. De allí que la

silueta-blanco se tatúa en la piel de cualquiera, como carnet de identidad universal de esta “normalización”.

Los blancos móviles expresan un nuevo temor. El que viene junto a la relativa soledad que cada quien vive en la normalización perversa, ese agujero negro en el que hemos caído. De ahí que estas figuras hayan sido tomadas con tanta fuerza en las distintas actividades que se han organizado para reclamar la libertad de las personas detenidas por protestar frente a la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires. En las plazas o frente a Tribunales, han acompañado las volanteadas y las radios abiertas. En las pegatinas se han compuesto con “los globitos” pensados para intervenir las publicidades.

Cuando se recordó a Maxi y Darío en el acampe frente a los tribunales de Lomas de Zamora, “los blancos” fueron tomados con la decisión de quitarles toda connotación victimizante: se es blanco también porque se rechazan formas de inclusión-explotación en curso y que nuestra fiesta, productora de nuevas imágenes de felicidad, no puede apagarse.

3

¿Qué pasa cuando la violencia es pura amenaza, cuando la amenaza es pura violencia? ¿qué pasa cuando esa violencia se prepara en encuestas mediáticas, en comentarios televisivos y hasta en el gesto de los vecinos? ¿cómo se cocinan, a fuego lento, los estereotipos de los “peligrosos”? ¿cómo se elaboran estos momentos en que la violencia estatal se presenta como “provocada” por quienes sostienen largos reclamos? ¿y cómo es

que las propias dinámicas de la lucha se transforman a veces en espacios para reproducción de las más crudas jerarquías? No se trata de medir adhesión o rechazo hacia las formas de ser o de luchar, sino de preguntarnos cómo es que este largo diálogo entre las luchas, sus protagonistas y sus destinatarios, tan activo durante los últimos años, parece ahora estar interrumpido. ¿Qué nuevos impulsos pueden vivificar esta comunicación?

4

Lo que “las siluetas” transmiten es también un momento de vacilación. ¿A quién le cabe el blanco cuando buena parte de la ciudadanía exige orden a gritos?, ¿cómo se tramita, cuándo se activa y quién pone el nombre, cada vez, a la ejecución? ¿el aparato de seguridad? Sí, pero: ese aparato no se limita al aparato represivo oficial. Se extiende en la seguridad privada, en las necesidades de seguridad ciudadana, de gobernabilidad pública, de calles transitables... Si todos somos blancos, todos somos convocados, también a delatar. El poder policial, su lenguaje y sus esquemas se traman más y mejor hoy en el deseo general de orden que en las últimas décadas. Cada vez más se trata de “colaborar” en la lucha contra “el delito”. Cada vez más somos forzados a soportar esta doble interpelación: blanco móvil y potencial “colaborador”: “denuncie”, piden los afiches de la ciudad; “ayúdenos a controlar” invitan los funcionarios. La guerra contemporánea, que se visibilizó al extremo en el 2001, promueve su imaginación y sus modos operativos. Toda la ciudad es diagramada por ellos. De allí que “los blancos”

funcionen en sitios tan diferentes, y encuentren utilidad en las más variadas situaciones. En Colombia o en Berlín, en Córdoba o en Brasil.

5

Siluetas-humanas: evocan el cuerpo como campo de batalla donde se juega el pasaje del terror a la capacidad de crear. Cuerpos en su doble dimensión de aquello que se tortura, humilla, viola, atemoriza, que se compra y vende, que se anula; pero también materia viva capaz de activar, re-accionar, desear, componer, crecer, imaginar, resistir. Como ideal modelable y territorio último de toda experimentación. El cuerpo como escenario de lo político y sitio de conversión entre tristeza y alegría: blanco de violencia y fuente de agresividad resistente. Objeto de los poderes y sujeto de las rebeliones; obsesión de la explotación y fuente de valor y cooperación; sustancia sensible a la mirada, a la palabra, y término de sujeción o potenciación colectiva.

6

Los “blancos” surgen cuando nos quedamos sin imágenes. Cuando quedamos como blancos móviles. Cuando decidimos hacer del blanco una superficie para volver a dibujar. Cuando tuvimos que admitir que estar en blanco era una doble condición: la del vacío, pero también la del comienzo.

La “movilidad” nos conectó con la circulación, indispensable para volver a activar las potencias de la imaginación colectiva. Renovó el movimiento sin apelar a saberes o contenidos predefinidos. Nos permitió poner en circulación sensaciones que estaban replegadas en una intimidad evasiva, que se resistían a mostrarse, a condensarse en palabras.

Los blancos-móviles, entonces, expresan y conectan, habilitan nuevamente un tránsito al activismo.

Vacíos e inquietos, indeterminados y abiertos, los blancos móviles heredan la potencia de la silueta como apelación al cuerpo humano inerte. Con todos sus puntos figurativos a disposición. Lo humano como superficie de registro dispuesto a ser intervenido en situaciones disímiles, en las que se evocará cada vez un sentido diferente. Admiten ser rotos, pintados, escritos. No son cuerpos sensibles, pero sí ecos que llaman a una nueva sensibilidad.



Grupo de Arte Callejero, “Blancos móviles” completados con consignas diversas, 2005.
GAC

CONTINUIDAD DE LA LÍNEA EN EL TRAZO:
DE LA SILUETA A LA MANCHA¹
Federico Zukerfeld

Siendo el arte una manifestación cultural del espíritu de cada época, los sobrevivientes de la generación de los desaparecidos en Argentina, que hicieron el Siluetazo sobre el final de la dictadura a comienzos de los ochenta, abrieron un camino en el campo de la actividad artística callejera vinculada a los hechos políticos, que se potenció en los noventa con sus descendientes directos.

Este texto intentara ser una aproximación para comprender esa relación que surge de las experiencias artísticas y políticas realizadas en ese periodo y entroncado con esa corriente histórica.

Boceto de situación

La dinámica situación que vivimos en este momento histórico nos lleva a una necesidad de recordar, de hacer memoria. En estos últimos tiempos, las cosas han comenzado a

¹ Agradezco especialmente la colaboración a Polo Tiseira, miembro de HIJOS y de Etcétera... por el material del archivo "El Ombligo" y a la chilena Loreto Garin Guzmán, artista y compañera, por refrescarme la memoria de lo vivido, cuando naufrago en alguna laguna de confusos recuerdos recientes.

manifestarse de otras maneras a partir del sacudón histórico reciente. Esto nos lleva a hacer memoria de lo inmediato, a buscar rastros de identidad, a reconstruir esos lazos que parecían disueltos y que hoy reaparecen. La desaparición, no sólo como práctica genocida, sino también como manifestación simbólica, no es una cicatriz, puesto que nada se ha cerrado. La desaparición, la ausencia, es una negación a la identidad. Las secuelas de esa acción son marcas indelebles en el inconsciente colectivo. El arte, como manifestación sensible, ha acompañado y ha sido parte, tanto de los paradigmas revolucionarios que intentó aniquilar la dictadura, como de la posterior búsqueda por la “aparición con vida”, hasta el presente. Desde la historia de este país, historia de impunidad y de corrupción, surgen las características que hacen indispensable volver a la memoria como práctica para no olvidar y para construir el futuro.

Me toca ser parte, generacionalmente, de los hijos de ese momento histórico, de los que nacimos bajo el oscuro periodo de la dictadura militar. La generación que hoy tiene la edad de los desaparecidos al ser secuestrados y que ha demostrado, recientemente, que a pesar de los intentos por domesticarla, es una generación que busca afirmar su identidad en el presente.

Intentaré dar en este espacio un panorama de lo que sucedía alrededor del acontecimiento del surgimiento del Escra-che, una práctica política impulsada por esta generación, la de los hijos de la desaparición, que en la actualidad es una indiscutible herramienta a la hora de buscar la Justicia.

Pero es imposible, al haber sido parte de la formación de esta práctica, desviar la mirada de la situación social, del contexto político-económico y las sensaciones subjetivas del momento histórico donde surge esta actividad a partir de mediados de los años noventa. Aquí, algunas impresiones de lo vivido como miembro del colectivo de artistas Etcétera...², con quienes participamos activamente desde el inicio de esa actividad.

La Mancha

Durante fines del año 1997 y principios de 1998, comienzan a planearse y ejecutarse los primeros Escraches, organizados por la agrupación HIJOS (Hijos por la Identidad y la

² El colectivo Etcétera... surge a principios de 1998, en Buenos Aires conformado por jóvenes artistas de las artes plásticas, la poesía y el teatro, influido por dos aspectos fundamentales que marcan su identidad. Por un lado, los laboratorios de Etcétera... ocuparon una antigua casa donde funcionaban los Talleres Gráficos del artista surrealista argentino Juan Andralis, quien durante los años cincuenta formó parte del grupo de París liderado por André Breton, y luego a su retorno a Buenos Aires trabajó como diseñador gráfico en el Instituto Di Tella. Ese encuentro práctico-teórico con el Surrealismo y las vanguardias posibilitó al grupo una formación colectiva e independiente cargada de concepciones que vinculan al arte con la vida tanto en el plano espiritual, en los sueños, como con los aspectos políticos. El otro aspecto que viene definiendo la actitud del colectivo es el compromiso y la participación en la situación social y política. A partir de la participación en la creación de los Escraches junto a la agrupación HIJOS Etcétera... se hace presente con sus obras, manifiestos y acciones tanto en marchas y movilizaciones solidarizando con los diferentes sectores en lucha, como en espacios propios del medio artístico y cultural.

Justicia, contra el Olvido y el Silencio), que nuclea a los hijos de detenidos desaparecidos, ejecutados y exiliados de la última dictadura militar. Los Escraches nacen como una herramienta política que permitiera contraponer la ineficiencia y complicidad de la Justicia Argentina, y las leyes de la impunidad que mantiene libres a los genocidas de la dictadura militar de 1976 (Punto Final, Obediencia Debida, Indultos).

El Escrache pretende una Justicia basada en la condena social a los represores. Que los vecinos en el barrio los reconozcan y sepan que viven con un asesino, buscando que la conciencia social y el repudio sean su prisión. Durante el origen de esta actividad, algunos colectivos de arte y artistas nos acercamos, en sintonía con esa lucha, y comenzamos a participar de la organización de las acciones.

Al haber participado de ese proceso con Etcétera..., describiré algunos conceptos relacionados a la importancia de los factores estéticos en el desarrollo de este fenómeno: cómo se elaboran estrategias políticas y artísticas diferentes para cada Escrache, cómo se comunican entre sí las distintas obras y acciones, y cómo influyen y son influidas por la situación política y el contexto social. No en un intento de teorizar, sino de esbozar una de las múltiples visiones posibles, teniendo en cuenta algunos factores que vinculan prácticas de política y arte.

Comenzamos a participar en la comisión de Escrache de HIJOS (con Etcétera...) alrededor de marzo de 1998. Hasta entonces, el Escrache era una acción sorpresa, planeada y llevada a cabo por los HIJOS, que consistía en un señalamiento de la casa donde vivía el represor, mediante *graffiti*, afiches, volantes y un acto en el barrio.

En ellos se ponía el nombre, el alias, el prontuario, la dirección y teléfono del represor (por lo general, también una fotografía).³

En las reuniones previas a cada Escrache se planificaba de qué manera se articularía la actividad y la participación de los militantes y colaboradores, entre ellos, los grupos de arte.

Había surgido una problemática en la acción de escrachar, ya que la policía comenzaba a poner vallados en el frente de las casas de los militares, a fin de preservar la propiedad privada de las escrituras con aerosol y la pegatina de afiches, por lo que no se podía llegar a marcar las paredes y escribir el nombre del escrachado.

Considerando que este señalamiento de la vivienda era una estrategia fundamental, se comenzaron a buscar formas de lograr ese objetivo.

En las reuniones, los integrantes del grupo de apoyo aportaban estrategias para poder realizar el objetivo: señalar la zona y la casa del asesino, formas de llamar la atención de los transeúntes y expandir los efectos del escrache en el barrio y al resto de la sociedad.

El Grupo de Arte Callejero (GAC) participó con sus carteles de señalización vial, con los nombres y direcciones de los escrachados que se ubicaban en los postes de luz y semáforos del barrio.

Etcétera... propuso, en esa situación, realizar una pequeña acción teatral, una performance frente a la casa de un escrachado, en el Barrio de Recoleta.

³ Pueden encontrarse imágenes de la importancia de lo simbólico, y las acciones artísticas en *Clarín*, suplemento ZONA, Buenos Aires, 21 de junio de 1998, donde se ve un paneo de la impronta que deja la marca del escrache en los barrios.

Estas acciones cumplirían variadas funciones. Por un lado, llamar la atención sobre el conflicto, sintetizar la denuncia en imágenes, mediante diferentes acciones artísticas y, además, lograr una dinámica nueva en la acción de escrachar la casa del represor.

Además, la pequeña acción performática funcionaba como un señuelo que distraería la atención de los policías, ubicados en el vallado, para poder marcar la casa del represor a partir de la confusión y la sorpresa, y así cumplir con uno de los objetivos del escrache: señalar la casa.⁴

La forma de poder realizar la marcación a distancia, y el surgimiento de la mancha de pintura en el escrache, se relacionan con prácticas realizadas en otros sitios que se conjugan y se resignifican en las prácticas políticas de los distintos contextos.

Con Etcétera... manteníamos ya un vínculo intenso con artistas y organizaciones políticas de Chile, a través de una

⁴ En *Página/12* (Buenos Aires, 23 de mayo de 1998) dice: “Los HIJOS volvieron a buscarlos: ¡¡¡Preparen, apunten, fuego!!! Gritaron los HIJOS antes de tirar las bombas de pintura roja que se estamparon en la fachada del edificio de Peña 2065 donde vive Raúl Sánchez Ruiz, Capitán de Fragata retirado que asistió a las embrazadas detenidas en la ESMA. La estrategia de los chicos para burlar la custodia policial del edificio dio resultado. Al desconcentrar fueron seguidos por la policía y la guardia de infantería por más de diez cuadras. La Policía como en otros ‘escraches’ cubrió la entrada del edificio para evitar que los chicos peguen afiches y escriban la fachada. Los HIJOS, entonces, optaron por una representación teatral, un chico con uniforme militar y otro con delantal blanco representaron a un militar que se apropia de un hijo –como Sánchez Ruiz– que le proporciona la criatura. ‘Lo que no se imaginaban era que sus hijos iban a volver a buscarlos’, dijo el que hacía de militar. En ese momento otro de los actores gritó: ‘¡¡¡Preparen, apunten, fuego!!!’ Y las bolsas con pintura impactaron en las paredes. Los policías se apartaron para no mancharse y los HIJOS aprovecharon para escribir en la fachada. La palabra ‘asesino’ quedó varias veces impresa en las paredes.”

compañera del grupo. El año anterior habíamos participado en algunas manifestaciones en Santiago y vimos cómo unos estudiantes de Bellas Artes, cuando venía la represión policial lanzaban bombas de pintura sintética de colores sobre los carros hidrantes y la policía, manchando sus imponentes uniformes verdes y obstruyendo la visual de los carros policiales, que quedaban girando en falso arrojando agua.

Comentamos en la Comisión de Escrache la posibilidad de usar ese método para realizar el señalamiento. La idea, que fue tomada con entusiasmo, se convirtió luego en la estrategia para poder marcar las paredes de la casa a distancia, y en una especie de símbolo del escrache.

Los HIJOS eligieron el color rojo para llenar las bombitas (bombitas de agua de carnaval que se llenan a presión con jeringas) que luego eran arrojadas sobre el frente de la casa del represor, al culminar el acto.

La performance teatral servía para disimular el momento del lanzamiento de las bombas de pintura. La obra consistía en un personaje que representaba al médico militar Sánchez Ruiz quien le entregaba un bebé apropiado a un general. En un determinado momento, aprovechando la confusión que la acción producía en la Policía, se comenzaron a arrojar las bombas de pintura sobre el frente de la casa.

Se unen aquí varios factores estéticos que surgen espontáneamente, pero que con el tiempo constituirían parte de la identidad que adquirió esta práctica.

El señalamiento, la intervención del espacio público, el arte-acción o acciones de arte, la gráfica, el diseño, la performance, la música o el teatro, la sumatoria de estos factores que, acompañando el proceso del escrache, desde el inicio potenciaron la

fuerza política de la actividad. La diagramación y el diseño de los volantes y afiches también tuvieron un concepto estratégico, en una estética y un diseño que buscaba diferenciarse del resto de los panfletos políticos que circulaban en las manifestaciones.

Al principio, sólo la foto, la dirección, el prontuario y el día y la hora de la actividad. Luego, pasó a ser un volante tríptico, a llevar planos, mapas del barrio, las formas de llegar, frases sobre qué hacer si uno ve por la calle al represor, fotografías actualizadas y hasta objetos (globos para ser llenados con pintura).

Otro escrache que tuvo mucha visibilidad y un crecimiento en la convocatoria fue el realizado en la puerta de la casa de Leopoldo Fortunato Galtieri, en julio de 1998, el mismo día que se jugaba el partido del Mundial de Fútbol entre Argentina e Inglaterra.⁵

La acción que realizamos en esa oportunidad fue un “partido de fútbol” en el cual los equipos contrincantes eran Argentina

⁵ En *Página/12* (Buenos Aires, 18 de junio de 1998) dice: “Teatro, escrache y pintura (...) un nuevo acto de repudio frente a la casa de Galtieri... unos 300 miembros de organismos de DDHH siguieron con sus escraches, ayer le tocó a otrora ‘majestuoso general’. Hubo una teatralización y lo usual: muchos policías: (...) mientras los flashes rebotaban en las pancartas, otro integrante de HIJOS le pedía a la gente que dejara un espacio libre frente al vallado. Nadie entendía el motivo. Sin embargo, pocos minutos después se develó la incógnita. Dos personajes entraron a escena, un militar y un sacerdote. El espectáculo imitó un confesionario donde un general pedía que se le perdonen todos sus pecados de guerra y el cura le daba su bendición, mientras la gente gritaba ‘asesino, asesino’. Para sorpresa de todos la obra concluyó con un partido de fútbol entre ‘Argentinos y Argentinos’ donde el gol estuvo a cargo de uno de los HIJOS y se estrelló en el frente del edificio de Chivilcoy 3102. Después de eso llovieron decenas de bombitas con pintura roja que incluso dieron en algún oficial de custodia”. (Informe: Darío Pirogovsky).

versus Argentina, simbolizando la guerra de las Malvinas y el ocultamiento de las muertes y desapariciones que habían sucedido en el país durante el Mundial de 1978.

Ese “partido de fútbol” finalizaba con un penal que pateaba un miembro de HIJOS, con una pelota llena de pintura. En el arco (que eran las vallas policiales) estaba un militar intentando atajar. Los gritos de “¡gooooo!” se mezclaban con los insultos, en una combinación de tensión y diversión con la que finalizó el acto.

La Línea

Desde fines de 1998 y comienzos de 1999, los escraches comienzan a masificarse y se convierten en movilizaciones convocadas públicamente, donde participan cada vez más vecinos del barrio, otras organizaciones de Derechos Humanos, partidos de izquierda, organizaciones estudiantiles, sindicales, etc. También más artistas, actores, músicos y murgas se unen a esta actividad convocada por HIJOS

El uso de las bombas de pinturas y las acciones de arte son parte indiscutible de la identidad del Escrache y se planean como una parte fundamental de la actividad. Se profundizan los vínculos con el barrio y se intensifica el trabajo previo en la zona con los vecinos. Como consecuencia de este desarrollo, de ser una comisión de la organización HIJOS, pasaría a conformarse una Mesa de Escrache Popular.⁶

⁶ Se puede encontrar más información sobre los escraches y la Mesa de Escrache Popular en el libro del Colectivo Situaciones número 5, *Genocida en*

El escrache crecía tanto en conciencia como en número. El Gobierno estaba molesto. La represión se esperaba, y llegó el miércoles 15 de julio de 1998.

Fue en el Escrache a Peyón, Capitán de Fragata de Infantería de Marina, que formó parte de los Grupos de Tareas en la ESMA. Ese día, la brutalidad de la represión deja a una Madre de Plaza de Mayo con el brazo quebrado, decenas de heridos y los calabozos llenos de militantes.⁷

Unos de los puntos centrales de unión entre el escrache y el escenario de las artes visuales fue en el escrache realizado frente al MNBA (Museo Nacional de Bellas Artes). El porqué de realizar la actividad allí es el siguiente: durante la dictadura militar, en la Provincia de Jujuy, la empresa azucarera Ingenio Ledesma (que también explota otros derivados de la caña, como papel, alcohol, etc.) mantiene a los trabajadores prácticamente en estado de esclavitud. Los habitantes de Ledesma eran constantemente atemorizados con apagones nocturnos, momentos en que eran secuestrados, y llevados en camiones de la empresa trabajadores y dirigentes del ingenio que se opo-

el Barrio. Mesa de Escrache Popular, Ediciones de mano en mano, Buenos Aires, 2002.

⁷ En *Página/12* (Buenos Aires, 16 de Julio de 1998) dice: “Represión con heridos y presos en el ‘escrache’ de HIJOS a Peyon (...) Forcejeos, bastonazos, gases, chicos arrastrados por el piso, varias Madres de Plaza de Mayo golpeadas, doce detenidos y varios hospitalizados fue el saldo de la primer represión tan brutal a un ‘escrache’. Antes de la desconcentración como en otros ‘escraches’ los HIJOS tiraron bombas de pintura en el edificio que vive Peyon, tiñendo a varios policías de rojo, y los más de cien miembros de la guardia de infantería y policías federales comenzaron a reprimir y detener a los manifestantes”.

nían a la dictadura. La operación de masacre y desaparición fue encubierta bajo el mito de la existencia de un diablo en los cañaverales.

La principal accionista de la empresa Ledesma, Nelly Arrieta de Blaquier, es también una importante coleccionista de arte y la presidenta de la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, desde el año 1977. Por esa razón se realizó un escrache simultáneo frente al Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires y en la Empresa Ledesma, en la Provincia de Jujuy.

En esa oportunidad sucedieron varias cosas que llamaron la atención.

En primer lugar, la amplia adhesión de la gente del mundo del arte a la actividad, en un espacio físico y político como el Museo, que trajo aparejado un cierto revuelo y cuestionamientos dentro del sector.

En segundo lugar, la reacción del Director del Museo alentando, en un primer momento, a los manifestantes a dirigirse hacia el contrafrente del Museo donde se ubica la Asociación de Amigos, y agitando en contra de Blaquier, para luego, dos días después, publicar una solicitada en varios diarios pidiéndole disculpas a ella, a la Asociación de Amigos y al Ingenio Ledesma, por haberlos ofendido.⁸ Claros ejemplos

⁸ En *La Nación* (Buenos Aires, 16 de Agosto de 2000) apareció la siguiente noticia: “Impulsan el cobro de entrada en Bellas Artes: Nelly Blaquier pide más compromiso con la cultura. La presidenta de la Asociación de Amigos del Museo evita hablar de su relación con Glusberg pero marca diferencias. Reclama un apoyo firme del mundo.” En recuadro: “Glusberg pidió disculpas: El director del Museo de Bellas Artes dio marcha atrás en su enfrentamiento con

de los oscuros vínculos entre el poder político, económico y la cultura.

En cuanto a las obras realizadas, esta vez se utilizó, como material para imprimir al piso, azúcar proveniente del Ingenio Ledesma, mezclada con alcohol de quemar. La idea fundamental de utilizar esta mezcla era darle un sentido entre las materialidades escogidas y la temática del escrache.

La primera parte consistió en hacer un camino de huellas blancas de azúcar frente a la fachada del Museo Nacional de Bellas Artes, donde actores armaban caminos con plantillas de metal. Luego, en segunda instancia, un personaje que representaba a Blaquier se paseaba sobre el camino de huellas, enmarcada en oro, como una pintura clásica de museo. En la tercera parte, se encendían las huellas de azúcar, formando un camino de huellas de fuego. Al apagarse las llamas, estas huellas quedaban amalgamadas al piso formando una resina de caramelo. No faltaron las manchas de pintura, que cayeron sobre alguna obra de arte, ensuciándola o “interviniéndola”.

Hubo situaciones políticas que influyeron en el devenir de esta práctica: la detención de Videla en Argentina y, sobre todo,

la señora Blaquier y lamentó públicamente haberle pedido que diera un paso al costado en la presidencia de la Asoc. de Amigos. En esa solicitada Glusberg afirmaba: ‘ante una manifestación pública reunida ante el Museo y seriamente presionado por las circunstancias y preocupado por la seguridad del mismo, reconozco haber formulado comentarios apresurados que pudieron afectar a instituciones y personas como la señora Nelly Arrieta de Blaquier, la Asociación Amigos de Museo y el Ingenio Ledesma. Por tanto, después de haber sufrido una intervención médica como consecuencia del malestar que me produjo este episodio, creo que corresponde presentar mis excusas por aquellas expresiones”’.

la de Augusto Pinochet, en Londres, que desencadenaron una apertura mundial al debate en torno a tema de los Derechos Humanos. Las consecuencias de este fenómeno llevaron a la posibilidad de que se realizaran en Chile actividades similares al escrache, llamadas “funas”, y con modalidades y objetivos parecidos.

El desarrollo del fenómeno del escrache y la amplitud de la influencia política y cultural de esta modalidad fueron creciendo, pasando por todas las variables de rechazo o apoyo.

Desde el mundo del arte y la cultura se recibe el apoyo y el interés de directores de cine del mundo entero, compañías de teatro (*Bread and Puppets*), bandas de rock y músicos, como Manu Chao, que adherían y difundían la actividad de HIJOS El efecto del escrache seguía avanzando.

En marzo de 1999, Menem firma un decreto, una “interpretación” de la llamada Ley Lazara (ley 23.950), pero con modificaciones y generalizaciones en las figuras como “el mero-deador”, otorgando a la policía facultades para detener y reprimir a las personas por sospechas, sin la intervención inmediata de la Fiscalía, en una maniobra política que apunta directamente a castigar los escraches que, por entonces, se expandían, como una herramienta de denuncia ante las injusticias, a otros sectores en lucha.⁹

⁹ “El ex diputado Socialista Simón Lazara es el autor de la ley 23.950, un intento por limitar las facultades de la policía para detener personas con la excusa de la averiguación de antecedentes. Ayer Carlos Menem utilizó esta ley para reinstalar la discusión sobre los edictos policiales y justificar el decreto. El Escrache, el modo de protesta y de poner en evidencia a los represores de la dictadura inventado por los HIJOS de desaparecidos tiene su propio

Pero las persecuciones políticas a HIJOS se vienen denunciando ante la Justicia desde la fundación del organismo. Ya en 1996, HIJOS pide una entrevista con Carlos Corach (ex Ministro del Interior de Menem) denunciando amenazas e intimidaciones físicas y telefónicas.¹⁰

En el año 2000, suceden algunos hechos llamativos alrededor del escrache.

Primero, en noviembre de ese año se realiza un Escrache al Coronel Sánchez Toranzo (creador de la “Carta del arrepentido”, mecanismo para reconocerse culpable de ideología durante la dictadura), con una sorpresiva respuesta de “antiescrache”, por parte de familiares y amigos del militar, unas horas antes al escrache, y con elementos similares (volantes, afiches, *graffiti*) en el barrio, a favor del militar.¹¹

lugar dentro del decreto. El inciso “c” permite la detención de personas “que realizaren reuniones tumultuosas en perjuicio del sosiego de la población o en ofensa de persona determinada”. “Una alegría para los ex represores, el artículo que permite reprimir los escraches”, en *Página/12*, Buenos Aires, 4 de marzo de 1999.

¹⁰ “La situación empeoró desde el 24 de marzo cuando presentamos un habeas corpus colectivo por nuestros padres. Las fuerzas de seguridad están comenzando a reaccionar por que se dan cuenta que el pueblo tiene memoria y que nosotros los hijos estamos para dar testimonio de lo que sucedió durante la dictadura militar. Lo que buscan es desmovilizarnos. Estamos recibiendo a amenazas telefónicas y seguimientos. Nos llaman preguntando por nuestros padres, o nos dicen que mis abuelas van a tener que usar pañuelos blancos”, *Página/12*, Buenos Aires, 21 de mayo de 1996.

¹¹ “Ocho jóvenes de pelo cortado al ras y con camperas verdes proclamaban a favor del buen nombre y la propiedad del militar con la perversa ironía de apropiarse de las consignas de HIJOS Imitando la tipografía que la agrupación HIJOS utiliza para su siglas los hijos de Toranzo mandaron a imprimir afiches y volantes en los que podía leerse como una parodia “No a las leyes de Punto

Un mes después, Aldo Rico (militar carapintada e intendente de San Miguel) organizó una actividad similar, defendiendo a su amigo, el Coronel retirado Mario Zimmermann. Rico organizó una “resistencia” de más de 600 personas, compuesta por funcionarios, barra bravas y policías, para frenar el avance del escrache.¹²

Otra característica fundamental del escrache fue la masificación y la expansión del fenómeno por todas provincias del país (y también fuera de él) y una cuota de amplificación del conflicto fue por las operaciones y estrategias de intromisión mediática y acciones-sorpresa que tiene una cuota innegable de sentido performático como, por ejemplo, durante una citación a Alfredo Astiz en un juicio en su contra, donde los HIJOS ingresaron a los tribunales camuflando, bajo su ropa, camisetas que decían “Juicio y Castigo”, y se ubicaron justo detrás de Astiz. En un momento se quitaron las ropas que cubrían las “camiseta-pancarta” y comenzaron a gritar a escasos metros del genocida, en una imagen que recorrió el mundo.

Final y Obediencia Debida, no a la impunidad, no a la caza de brujas... hijos de Sánchez Toranzo”. Con leyendas similares realizaron horas antes de que llegara al barrio el escrache de HIJOS una actividad similar pero a favor del militar tapando con nylon el frente de la casa y realizando un acto”. “Escrache y contra Escrache. Los hijos del militar con las mismas consignas que HIJOS”, en: *Clarín*, Buenos Aires, 12 de Noviembre de 2000.

¹² “Aldo Rico organizó a empleados municipales, a quienes debía pagarles sueldos atrasados, para repeler el escrache de HIJOS. A esto se sumó un numeroso grupo de la Policía Bonaerense, y algunos hinchas de fútbol. Los HIJOS decidieron realizar el acto a unas cuadras de la casa del militar para evitar enfrentamientos”, *Clarín*, Buenos Aires, 18 de diciembre de 2000.

Pero la acción mediática sorpresa más impactante fue la realizada un año antes de la caída del ex presidente Fernando De la Rúa.

En el programa más visto de la televisión argentina (“Video-Match”) y ante los ojos de más de 5 millones de espectadores, en el último programa del año, un joven de HIJOS burlaba al personal de la custodia presidencial y entraba a escena en vivo, en una confusa y surrealista escena.¹³

En el programa se mostraba un doble del presidente, que lo imitaba y que actuaba con más gracia que De la Rúa. Este factor creaba ya un ambiente confuso e irónico, potenciando el rating del programa de entretenimientos.

De la Rúa respondía a las exigencias de reexposición mediática que los políticos deben afrontar, pero cuando sorpresivamente el joven entró en millones de pantallas, se abalanzó sobre el presidente, le desacomodó la corbata y pidió por la libertad de los presos políticos, logró instalar el tema en la cena de una audiencia que sólo quería divertirse.

Estos ejemplos de las diversas variables de escraches, desde el puñetazo a Astiz en las calles de Bariloche en 1996 hasta la intervención en “VideoMatch” en 2000, tanto como el importantísimo trabajo codo a codo con los vecinos en los

¹³ “Durante diez segundos la sonrisa se les congeló a todos. A Marcelo Tinelli que apenas atinó a estrujar el hombro del Presidente: a los custodios que se convirtieron en observadores de lujo y a cinco millones de televidentes que intentaban descifrar lo que ocurría en pantalla. El único que se mostró activo fue el joven intruso, quien además, era el único que sabía lo que tenía que hacer. En 10 segundos el joven militante entró corriendo al estudio, le desacomodó la corbata a de la Rúa y pidió por los presos políticos de Tablada”, “Radiografía de un grupo rebelde”, en *Noticias*, Buenos Aires, 30 de Diciembre de 2000.

barrios, y la militancia activa y abierta de la agrupación en la búsqueda de justicia social, muestran las profundas marcas que ha generado el escrache en nuestra cultura.

Perspectivas

El nacimiento de HIJOS y el escrache oxigenaron la forma de hacer política en la Argentina. Y podemos ver como a partir del 19 y 20 de Diciembre de 2001 los escraches son tomados por toda la comunidad como un método para exigir Justicia, desde los ahorristas en los bancos, hasta los familiares de los chicos asesinados por el “gatillo fácil”.

La combinación simbólica de la Memoria objetivada en imágenes, desde los rostros y las miradas de las víctimas, hasta la búsqueda vital por la Justicia corporizada en las imágenes de los victimarios, libres por las leyes de impunidad, son expresiones de la importancia vital de los procesos.

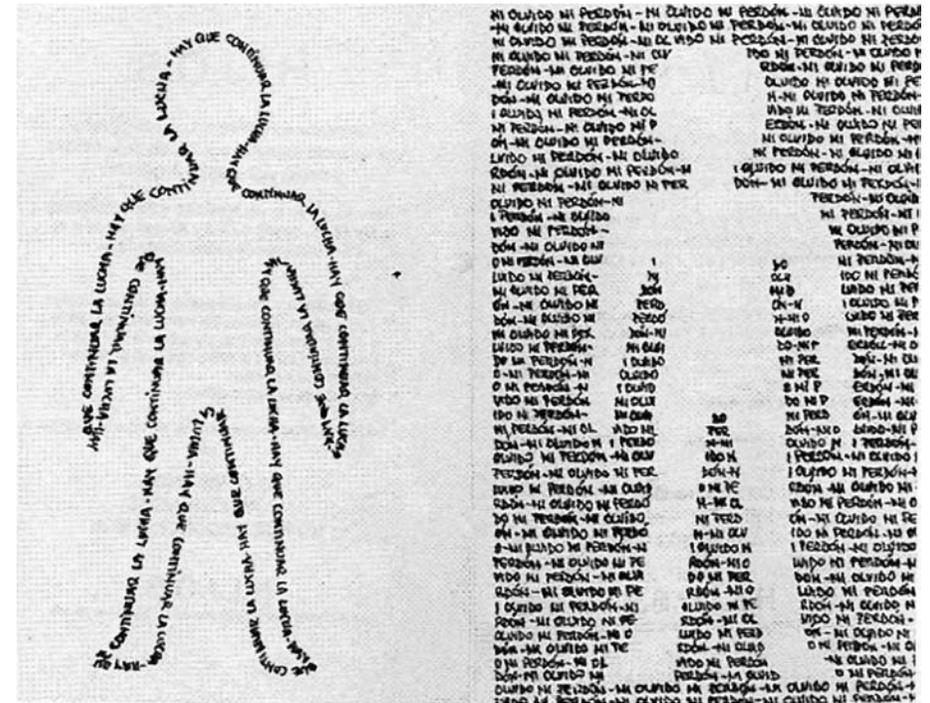
A partir de los símbolos surgidos alrededor de las rondas de las Madres de Plaza de mayo en los ochenta, desde las Siluetas a las Manchas de los HIJOS, la tradición de las relaciones estrechas y dinámicas entre las luchas políticas y el arte se mantienen como huellas indelebles de esta cultura.

Seguirán brotando signos alrededor de los acontecimientos sociales como hongos que se multiplicarán descomponiendo la forma actual.

El arte continuará acompañando y siendo parte del espíritu de cada época.

La continuidad de la línea en el trazo avanzará sin fronteras hacia una perspectiva infinita.

Dedico este texto a mi tío Luis Zukerfeld, a la lucha y la memoria de los 30.000 desaparecidos y a sus HIJOS con los cuales compartimos esos momentos inolvidables. (Si no hay Justicia, hay escrache).



Postal de la agrupación HIJOS, en la que las siluetas se construyen con caligramas de las consignas “Ni olvido ni perdón” y “Hay que continuar la lucha”.
HIJOS

TRANSF(H)ERENCIAS

Continuidades y reinicios en prácticas de arte de acción colectiva y política, 1983-2005

José Luis Meirás

El Siluetazo está inscripto en lo que fue uno de los movimientos sociales más poderosos y creativos de las últimas décadas en el mundo, el movimiento por los derechos humanos y las libertades democráticas en Argentina, liderado por el conjunto de las Madres de Plaza de Mayo.¹

La confección e instalación de las siluetas no es una producción conceptual aislada, sino una más en una continuidad de elecciones simbólicas de ese movimiento que demostraron efectividad y afectividad.² Comienzan en 1977 (año central

¹ Es posible que todavía no esté adecuadamente estudiada la profundidad en que esta iniciativa de un puñado de amas de casa con hijos desaparecidos, que venció a una dictadura militar y a una tradición golpista en Argentina, influyó en la estabilidad de la institucionalidad democrática y la concientización ciudadana en general, más allá de la cooptación actual de muchas de sus integrantes por parte del Estado

² Marina Sitrin, activista y cronista canadiense del movimiento autónomo anticapitalista, me señaló la posibilidad de utilizar el término “afectivo” en lugar de “efectivo”, defendiendo la idea de afectividad en las construcciones políticas horizontales. Recordé de inmediato el concepto de “afectos”, utilizado por Lamberto Arévalo en sus talleres de aprendizaje filosófico a partir de la obra de Gilles Deleuze.

del genocidio) con la caminata alrededor de la plaza ante la prohibición de estar paradas (la consabida orden policial “¡Circule!, ¡Circule!”) y con la elección de un pañuelo blanco para identificarse entre sí ante una situación mortalmente hostil.

Si el Siluetazo se transformó en un caso de estudio de los investigadores de arte y en un hito en la genealogía de las prácticas de arte de acción y política, uno de los motivos fue su capacidad de involucrar al público en su realización y concepción. Porque los realizadores reales del Siluetazo fueron los cientos de personas que pusieron el cuerpo y la creatividad en la obra.

Un emblema eje, la “madre” de todas las consignas del movimiento de derechos humanos fue la de “Aparición con vida y castigo a los culpables”. Este concepto fue fuertemente cuestionado por una importante corriente de izquierda en ese momento (corriente que sin embargo apoyó y motorizó todas las iniciativas de Madres)³, que cuestionaba el carácter místico de esa consigna, y argumentaba que se desviaba de la realidad del secuestro y asesinato de los miles de desaparecidos, debilitando el reclamo de fondo sobre la responsabilidad del Estado y las Fuerzas Armadas.

La realidad demostró que, lejos de eso, fueron esas las palabras que dieron “vida”, las que permitieron que esas Madres no bajaran los brazos (quién puede negar que una madre aún

³ Me refiero a la corriente política del MAS (Movimiento al Socialismo) de los años ochenta (conformado por lo que hoy son el MST, PTS, MAS, LSR, PRS, A y L, entre otros).

en el caso de ver el cuerpo de un hijo muerto no sueñe con su retorno a casa sano y salvo), las que dotaron precisamente de mística a ese reclamo.⁴

Por otra parte, mientras el Estado y las Fuerzas Armadas no reconocieran el lugar en donde estaban los desaparecidos, ya sea con vida, o como restos enterrados en fosas comunes o devorados por el mar, era la mejor manera de exigir que admitieran su responsabilidad, y por ende la existencia de un plan sistemático de exterminio.

Posiblemente una de las consecuencias principales del Siluetazo sea que a partir de ese momento, para una corriente de creadores visuales que actuaban en el contexto de las luchas sociales, la necesidad de que las obras fueran realizadas y “soportadas” por la gente movilizada pasó a ser una condición indispensable en las mismas.⁵

Si bien es cierto que el primer objetivo era generar impacto público y visibilidad social acerca de la desaparición de personas, entre los activistas visuales también se buscaba lograr una práctica en la que los participantes eventuales se involucraran en la experiencia estética. Obras/acciones en donde la toma de conciencia, más que por el mensaje o su lectura, se produjera

⁴ Es llamativa la contradicción entre el esfuerzo dedicado a discutir esa consigna y años más tarde adoptar nombres como “Teresa vive” (así se llama la corriente piquetera asociada al MST), en homenaje a una piquetera asesinada. Un interesante análisis sobre el componente místico o redentor en las luchas por una sociedad sin explotación es el que realiza Michael Löwy en su libro sobre las últimas tesis de Walter Benjamin, *Aviso de incendio*, Buenos Aires, FCE, 2003.

⁵ Me refiero concretamente a Gas-Tar y CAPaTaCo.

mediante la experiencia vivencial y corporal, por la participación en el proceso creativo.

A diferencia de prácticas estéticas anteriores enmarcadas en luchas sociales (el muralismo realista por ejemplo) existía aquí resistencia a brindar una “idea cerrada”, un mensaje definido unívocamente. Cuanto más inquietara la obra, interrogara, demandara un esfuerzo de lectura al transeúnte, al público, más cerca estaba de lograr el objetivo buscado. No se trata de una denuncia testimonial para generar una adhesión moral, sino un impacto estético que haga que esa toma de conciencia no sea pasiva.⁶

Durante la década de los ochenta, principalmente a instancias de Madres, fueron realizadas diversas acciones de características similares: las obras no tenían una lectura lineal o directa, el despliegue era geográfico y la participación de decenas o cientos de manifestantes en la realización eran algunas de sus características comunes.

Afiches participativos en las Marchas de la Resistencia; puntos “finales” impresos en el asfalto de las calles;⁷ cientos de miles

⁶ Hoy la condena a la dictadura y el relato del genocidio están incorporados en los programas escolares de la EGB (Escuela General Básica). Artistas del mainstream o alternativos participan de actividades solidarias, los gobiernos nacionales y municipales subsidian a las Madres y a las Abuelas de Plaza de Mayo. Es importante aclarar la diferencia abismal entre la realidad de la lucha de aquellos primeros años, con la mayoría de los genocidas en actividad y dirigiendo las Fuerzas Armadas y los gobiernos democráticos avalando la impunidad, y la realidad de hoy donde ya (casi) nadie pone en duda la magnitud de la barbarie del terrorismo de Estado.

⁷ La Ley de Punto Final, que fue la primera de las llamadas leyes de impunidad, ponía una fecha límite para la presentación de denuncias por violaciones

de manos dibujadas en hojas de papel enviadas desde todo el mundo (“en el año de la juventud –1985– dele una mano a los desaparecidos”⁸), y luego colgadas como guirnaldas entre el Congreso y la Plaza de Mayo.

Otras acciones, relacionadas con reivindicaciones obreras, o en apoyo de las luchas del pueblo chileno contra la dictadura de Pinochet⁹ o los estudiantes chinos reprimidos y asesinados en Tienanmen¹⁰, son realizadas por los mismos grupos de artistas y mantienen características similares.

Luego de los indultos de Menem,¹¹ durante la primera mitad de los noventa, el movimiento por el juicio y castigo a los responsables del genocidio se debilita, las movilizaciones pierden masividad, las acciones artísticas de envergadura en el

a los derechos humanos en la dictadura. La avalancha de causas presentadas fue tal que el gobierno de Alfonsín debió promulgar la Ley de Obediencia Debida para garantizar la impunidad de la mayoría de la oficialidad implicada en el genocidio.

⁸ El Papa Juan Pablo II y la Iglesia católica a nivel mundial realizaban la campaña de 1985 Año mundial de la Juventud, similar al Jubileo 2000. Con esta convocatoria se ironizaba sobre dicha iniciativa y la complicidad de la Iglesia con la dictadura.

⁹ Me refiero a “Vela X Chile”, realizado por el Frente por los Derechos Humanos, Gas-Tar / CAPaTaCo y exiliados chilenos, entre otros.

¹⁰ “Bicicletas a la China”, una acción motorizada (bicicleteada a decir verdad) por artistas, publicaciones y grupos contraculturales porteños como parte de una campaña internacional de denuncia. Se inscribe entre las planeadas por CAPaTaCo, pero en ella participan decenas de artistas.

¹¹ Las leyes de impunidad consensuadas entre la UCR y el PJ, las “felices pascuas” de Alfonsín frente a los alzamientos militares por un lado, y la infantil y aventurera intentona justiciera del MTP (Movimiento Todos por la Patria) en La Tablada, por el otro, hicieron lo suyo para lograr esta desmovilización.

contexto de las mismas también disminuye, los colectivos se fragmentan.

Esta situación empieza a revertirse en el 20º aniversario del golpe, en marzo de 1996, cuando masivas movilizaciones ocupan durante 48 horas la Plaza de Mayo y hace su entrada en el escenario social el movimiento HIJOS.

Junto con HIJOS aparecen otros colectivos de arte que, retomando la influencia de las prácticas realizadas una década antes, crean su nueva modalidad de intervención simbólica y política: el escrache.¹²

Esta práctica se aleja del escenario central de la Plaza para dirigirse a las tranquilas moradas de los asesinos y torturadores. “Como a los nazis les va a pasar, adonde vayan los iremos a buscar”, coreaban los hijos de desaparecidos junto con cientos de jóvenes.

Con afiches y señalética apócrifa en el barrio, representaciones teatrales, huevos y bombitas de pintura en el frente de la casa del represor elegido, buscaban la condena social frente a la inacción y complicidad de la justicia y el poder político. “Si no hay justicia, hay escrache”.

La lucha contra la impunidad de los crímenes de la dictadura, la necesidad de dar visibilidad tanto al secuestro/

¹² HIJOS e H.I.J.O.S. (Hijos por la identidad contra el olvido y el silencio) son los nombres de la agrupaciones que nuclean a los hijos de desaparecidos. Originalmente una organización única, se divide con cierto paralelismo (aunque las diferencias que separan a las organizaciones no son exactamente las mismas) a la división que existe entre Asociación Madres por un lado y Madres Línea Fundadora y Abuelas de Plaza de Mayo, por el otro. Hoy el grupo activo es el de H.I.J.O.S (“hijos con puntitos”). Los colectivos de arte que actúan en los escraches básicamente son el GAC y Etcétera.

desaparición de miles de personas como al reclamo de juicio y castigo a todos los responsables, llevó a buscar prácticas comunicativas y participativas que se renovaban y se orientaban de acuerdo a las necesidades coyunturales.

En cuanto a su objetivo comunicacional, puede establecerse una relación entre los Siluetazos de 1983/4, las instalaciones fotoxerográficas con los rostros de los desaparecidos de los años siguientes, y las instalaciones visuales “por la memoria” en los ex centros de detención y tortura, y otros espacios públicos que se dan desde finales de los noventa. Todas estas prácticas buscan fijar en el registro colectivo la existencia del genocidio y el recuerdo de las víctimas, más allá de los consensos políticos e institucionalización de estas iniciativas en los distintos casos.

La conflictividad de las acciones por la memoria de las víctimas fue mermando, hasta transformarse en políticas de Estado. Desde el impacto y radicalidad del Siluetazo original, hasta las decorativas siluetas emplazadas en el enrejado de la ESMA-Museo de la Memoria en 2005, se produjo una institucionalización de una parte del discurso del movimiento de derechos humanos, incluyendo el reacomodamiento de notorios cómplices de la dictadura. Institucionalización mucho más positiva, sin embargo, que la teoría de los dos demonios del alfonsinismo, aunque no menos sospechosa.

Al mismo tiempo existe una relación de continuidad entre la consigna “FF AA ASESINAS”, esgrimida por las Madres de Plaza de Mayo y otras organizaciones en los primeros años de la democracia, las campañas visuales que daban cuenta de la identidad de los responsables de los crímenes realizadas durante los años ochenta, y los escraches a los represores protago-

nizados por HIJOS junto a cientos de activistas juveniles una década más tarde. En todos estos casos se busca la condena social a los criminales impunes y se actualiza el reclamo de justicia efectiva.

Aquí el grado de conflicto con las políticas de Estado se mantuvo, muchas veces enfrentando incluso a los memoriales, ya que las políticas por la memoria refieren al recuerdo de las víctimas pero no necesariamente a la condena real de los victimarios, dejando muchas veces un falso testimonio de justicia realizada.

También puede establecerse una continuidad entre las campañas por la libertad de los presos políticos de la dictadura y las que buscan la libertad de los presos por luchas sociales y se oponen a la criminalización y judicialización de la protesta social en la actualidad.

Del mismo modo, distintos conflictos relacionados con crímenes impunes en los años más recientes, abrevaron en y renovaron las prácticas adoptadas por los organismos de derechos humanos de los ochenta, desde los crímenes policiales del gatillo fácil, la criminalización de la protesta social, hasta incluso el reclamo de familiares y víctimas de secuestros extorsivos o de las víctimas de Cromañón. Pueden rastrearse similitudes entre prácticas artísticas y comunicacionales que se vincularon con luchas por derechos laborales y sindicales, desde la inserción de artistas dentro de la combativa CGT de los Argentinos a fines de los sesenta hasta la participación activa de grupos de arte en el Movimiento por la Jornada de 6 horas y Aumento General de Salarios, motorizado por activistas sindicales combativos en 2004. Entre estas dos iniciativas se encuentran las experiencias

realizadas en conflictos laborales en los ochenta y las realizadas junto al movimiento de desocupados desde fines de los noventa hasta la actualidad.

Argentina Arde: “Que se vengan todos”

La convocatoria de Argentina Arde, en enero de 2002, merece un estudio aparte, incluyendo el análisis de las distintas corrientes políticas y estéticas que actuaron. Una excepcional convocatoria de periodistas, fotógrafos y videastas profesionales y casuales, artistas, activistas de los nuevos medios electrónicos, grupos orgánicos de partidos y grupos independientes, para conformar una organización democrática y de base, que cuestionara la concentración y control de los medios, y sirviera de vehículo para las luchas sociales.

Alrededor de 300 personas concurrieron a la reunión inicial, realizada mediante el eslogan “vos lo viviste, no dejes que te lo cuenten”, en referencia a las jornadas del 19 y 20 de diciembre, realizada en la Universidad Popular de Madres de Plaza de Mayo (UPMPM). En las comisiones (foto, arte, video, periódico) se nuclearon en trabajo constante más de un centenar de personas.

La convocatoria inicial fue hecha por Indymedia, Contraimagen (grupo de realizadores visuales adherente al PTS - Partido de Trabajadores Socialistas), Ojo obrero (grupo de cine del PO - Partido Obrero), Cine Insurgente y Grupo Boedo films, Venteveo video, comisiones de prensa de los MTD (Movimientos de Trabajadores Desocupados), entre otros.

El nombre propuesto era un homenaje a Tucumán Arde.

Argentina Arde funcionó en la UPMPM, en la fábrica recuperada Brukman y en el centro okupa Tierra del Sur, entre otros espacios.

Al igual que en la asamblea interbarrial de Parque Centenario o las barriales en general, la asamblea de Argentina Arde se fragmenta debido a las constantes disputas por imponer orientaciones y programas.

No fueron menores además las diferencias estéticas, las cuestiones sobre formas de distribución de las producciones (los que buscaban vender sus videos y los que apuntaban a la libre circulación y copia) o el control de las páginas del periódico.

Intercambio de prácticas entre tres generaciones de activistas estéticos

Lejos de tratarse de un esfuerzo desperdiciado, Argentina Arde permitió la vinculación entre cientos de activistas y creadores que se desconocían. El cruce de personas y el intercambio de prácticas generó el nacimiento de nuevos grupos, permitió la realización de acciones de envergadura (Arte y Confección x Brukman, el Ceramicazo de Zanón en Plaza Congreso, entre otros muchos hechos artístico-políticos de importancia) que no hubieran sido posibles sin el antecedente de la confluencia en Argentina Arde.

En Argentina Arde se encuentran artistas que vienen del Siluetazo y CAPaTaCo con colectivos de arte mucho más jóvenes que realizan sus stencils en las calles. Documentalistas con varias realizaciones auestas con estudiantes de cine que

tomaron su videocámara para registrar lo que sucedía en las calles. Juan Salvi, un fotógrafo de más de 60 años, que había registrado el Rosariazo,¹³ se encuentra con casi adolescentes que habían tomado su cámara digital para registrar los cacero-lazos. Darío Santillán como encargado de prensa del MTD de Lanús conoce a Francesca de Indymedia Italia, colectivo que realiza, y difunde en Europa, una cobertura excepcional sobre la rebelión y el movimiento piquetero.

Cientos de muestras fotográficas con escenas de diciembre de 2001 o de fábricas recuperadas, acciones de arte callejeras, proyecciones de videos en universidades, fábricas, escuelas y plazas, videoinformes, varios números de un periódico, el nacimiento de una red de grupos interconectados que siguen actuando solidariamente componen un balance positivo de una experiencia riquísima que aún sigue abierta.

Distintas comisiones o grupos regionales, como las de foto y periódico o la regional La Plata, siguieron funcionando bajo el nombre de Argentina Arde, aunque desligadas del movimiento asambleario original.

Arde! Arte de Acción Colectiva nace como “grupo de arte de Argentina Arde”. Y actúa bajo esa denominación hasta fines de 2002. Luego de la fragmentación de la asamblea de Argentina Arde y la diáspora de la gran mayoría de los grupos intervinientes, se adopta el nombre de Arde!

¹³ Javier del Olmo me recuerda que en marzo de 2002, invitado por Juan Salvi, Rubén Naranjo da una charla en la UPMPM, donde cuenta su experiencia en Tucumán Arde, al colectivo que en esos momentos comenzaba a formarse. Salvi falleció en 2004.

Ardides

Arde! Arte adquiere autonomía y se transforma en un grupo independiente a partir de la disolución de la asamblea de Argentina Arde. Durante más de tres años se mantienen las reuniones semanales para discutir de arte y política, planear acciones, cenar fideos y tomar un vino.

En estos tres años las tertulias se realizan en casas de sus integrantes, en edificios ocupados por asambleas barriales y en otros espacios eventuales. Los miembros del grupo fueron 7 u 8 en promedio, aunque en algunas acciones los participantes podían llegar a ser 20 o 30.

Algunos de los integrantes de Arde! vienen de experiencias anteriores, entre las que se cuentan el Siluetazo, los grupos CAPaTaCo, X el ojo, Mínimo 9, entre otros.

Desde principios de 2003 hasta 2006 Arde! funciona en espacios ocupados por asambleas, principalmente las del Cid Campeador y Palermo Viejo, donde comparte un taller con el TPS (Taller Popular de Serigrafía).

Una de las marcas de nacimiento de Arde! es la utilización de las premisas que guiaron las prácticas de arte y política a partir del Siluetazo: la resistencia a obras de lectura lineal o directa, el despliegue en el espacio público, la unión de los objetos visuales gestados con una puesta performática corporal, la apertura a la intervención de los manifestantes y el público, hasta incluso la imposibilidad de realizarlas sin el contexto de una movilización.

Algunas acciones ardientes

Círculos. Viernes de febrero de 2002

La sensación producida por la vivencia de las jornadas del 19 y 20 de diciembre fue tan fuerte que muchas personas comentaban sorprendidas cuál había sido su trayecto durante las movilizaciones, cómo se habían enterado del cacerolazo, cuántos y quiénes eran los vecinos que se encontraban en el cruce importante de calles más cercano a su casa, hasta qué hora de la madrugada habían estado en las calles, lo imponente de la marea humana ingresando en la Plaza, lo abollado de su cacerola.

Las miradas en la calle también habían cambiado y se escuchaban opiniones de una radicalidad inédita en personas de naturaleza conservadora.

En ese escenario se produce la primera acción del grupo de arte de Argentina Arde, junto con otros grupos y artistas.

Rescate deliberado de los Vivo Ditos de Alberto Greco en los años sesenta, la acción consistió en dibujar un círculo en el piso alrededor de cada uno, inscribiendo nombre, fecha o lo que se quisiera, entre los participantes de la movilización. Otra posible lectura de esos círculos es la de siluetas o cuerpos parados y vistos desde arriba. También funcionaba como una cita de la frase “Usted está aquí” de los mapas turísticos, como forma de transmitir la intensa emoción producida por el cacerolazo; una forma de decir “yo estuve aquí la noche del ¡Que se vayan todos!”. En el sitio web de Arde! puede leerse: “Ante la realidad de que los medios de comunicación no reflejaban lo que ocurría en la plaza y en las marchas, la intención es

materializar la presencia a través del registro de los individuos, de sus huellas, combatiéndose, de esta manera, lo efímero y anónimo de estos encuentros, evidenciando un momento muy particular, de gran ebullición, habiendo transcurrido poco tiempo desde diciembre.”

Vete y vete, 23-24 de marzo de 2002

La rebelión popular del 19 y 20 de diciembre de 2001 abre un proceso de movilización en el que participan nuevos actores sociales. Asambleas, empresas y fábricas recuperadas, menderos y comedores infantiles, organizaciones de ahorristas. Desde inmuebles ocupados hasta inmobiliarias acampando alrededor de la quinta presidencial, numerosos movimientos y organizaciones populares hacen su entrada en escena, rompiendo prejuicios ideológicos y roles establecidos.

Durante varios meses se realizan dos cacerolazos semanales, uno frente a la Corte Suprema todos los miércoles, y el otro, todos los viernes al anochecer, que desde las principales esquinas de todos los barrios de Buenos Aires confluía hacia Congreso y Plaza de Mayo.

Como respuesta inmediata de las fuerzas de seguridad se instalan cercos de vallas y formaciones policiales de manera permanente en las sedes de los tres poderes, este operativo se vuelve de uso corriente en todo otro edificio ante el que se dirigieran las movilizaciones.

En este contexto, con los asesinatos de la represión de diciembre todavía presentes se cumplió un nuevo aniversario

del golpe de 1976. La convocatoria a movilizaciones, habitual de los 24 de marzo, por el juicio y castigo a los culpables y en homenaje a las víctimas del genocidio, se actualizaba y ampliaba con los movimientos sociales emergentes y las víctimas del 20 de diciembre.

Desde el grupo de arte de Argentina Arde surge la acción “Vete y vete”, que se realizó en el doble escrache del 23 de marzo en las casas del ex ministro de la dictadura Roberto Alemann y del cardenal Aramburu, cómplice activo del genocidio. La acción se repitió al día siguiente en la movilización central del 24.

Unos espejos de 50 x 70 cm que enarbolaban manifestantes formados en línea frente a los cordones policiales, devolviéndoles su propia imagen.

La fila de más de 20 personas se trasladaba de valla en valla y frente a la guardia de infantería apostada, los policías de civil, los jefes, alzaban los espejos y los mantenían en un ángulo que les permitiera devolverles su imagen y que leyeran la inscripción en el espejo.

En la parte inferior una frase impresa: VETE Y VETE, un llamado imperativo: mirate y andate.

Las planchas de cartón compacto cubierto con una lámina plástica espejada devolvían al cuerpo de la represión su propia imagen deformada. Cabo estirado, comisario enano, retratos impresionistas provocados por la curvatura del soporte y la rugosidad del material reflejante. “*Mirrors are abominable*”, hubiera repetido Borges. La línea de espejos devolviendo un cordón policial fragmentado, el aparato represivo desmantelado.

Vete y vete, también, porque frente a los espejos hay dos destinatarios para el mensaje, uno más inmediato: los cordones policiales, los gases, las balas, y otro detrás, protegido por los cordones y las vallas, el lugar del poder. Vete (a estos) y vete (a aquellos), un eco del “¡Que se vayan todos!”

LaBala Bandera, 9 de julio de 2002

Seis meses después del 20 de diciembre de 2001, instalado Duhalde en el gobierno, casi desmovilizadas las capas medias que habían protagonizado el deslumbrante satori colectivo de diciembre, ese que convirtió a Doña Rosa en anarquista por unas semanas, las organizaciones de desocupados (piqueteras) programaron cortes y movilizaciones para el 26 de junio de 2002.

Los medios y los dirigentes políticos, que tras el impacto de la rebelión dieron cuenta del cachetazo y cambiaron momentánea y oportunamente su discurso, volvían a reubicarse.

Otras voces más “progres” alertaban sobre el perjuicio que estas movilizaciones podían causarle a la institucionalidad democrática, advertían sobre la funcionalidad de las mismas a los intereses de la derecha.

Así se preparó el terreno para la brutal represión. El 26 de junio de 2002 un operativo montado expresamente para la provocación y el asesinato logra su fin con la eliminación física de los militantes desocupados Darío Santillán y Maximiliano Kosteki.

Las versiones iniciales, de las que se hicieron eco muchos medios, hablaban en principio de una refriega entre piqueteros.



Grupo Arde! Arte, aspecto de la acción “Vete y vete”, Plaza de Mayo, 24 de marzo de 2002.

ARDE! ARTE



Grupo Arde! Arte, aspecto de la acción “LaBala bandera”, 9 de julio de 2002.
ARDE! ARTE

La versión cayó ante la evidencia de las fotografías tomadas por reporteros gráficos de medios corporativos y de contrainformación (se destacaron los videos de Indymedia y fotografías de Sergio Kowalewsky, de Madres). En ellas se mostraba a los oficiales de la Policía provincial actuando impunemente y a sangre fría.

Una semana más tarde, decenas de miles de personas marchan en repudio al asesinato y por el juicio y castigo a los responsables políticos y policiales. Una columna de más de un kilómetro cubrió el trayecto desde Puente Pueyrredón hasta Plaza de Mayo bajo una persistente lluvia.

A los pocos días, el 9 de julio, día de la independencia, una fecha que había caído en desuso en el calendario de las organizaciones populares, vuelve a adquirir vigencia. En Plaza de Mayo se prepara una masiva marcha, y en esa ocasión Arde! Arte lleva a cabo LaBala Bandera.

Esta acción se realizó en las fuentes de la Plaza de Mayo. Más de una decena de manifestantes vestidos con delantales de plástico negro hechos con bolsas de residuos gigantes en cuyo frente se había impreso la imagen de una tabla de lavar con los colores nacionales ensangrentada, procedían a “lavar” banderas argentinas en las fuentes.

En el agua se había vertido esmalte sintético rojo, que flotaba sobre la superficie. L@s lavander@s sumergían las banderas en la fuente y procedían a lavarlas y colgarlas de sogas tendidas entre los postes y árboles de la plaza.

El impacto visual era fuerte y, al contrario de lo que podía temerse, la gente –más que considerar una afrenta al símbolo patrio– se identificó fuertemente con las banderas

“ensangrentadas”: al finalizar la marcha pocas banderas habían quedado colgadas, la mayor parte de ellas fueron tomadas y enarboladas por la gente.

Fueron apenas un puñado de manifestantes los que cuestionaron el sacrilegio contra el pabellón nacional o se quejaron porque se ensuciaba la fuente.

Libertad a los presos x luchar, 24 de marzo de 2005

Se acercaba un nuevo aniversario del golpe. Luego del acto oficial en la ESMA devenida en Museo de la Memoria en 2004, la importante evolución de las causas por violaciones a los derechos humanos y la inminencia de la anulación de las leyes de impunidad, empezaba a tenerse la idea por primera vez luego de casi 30 años de que la lucha contra los crímenes de la dictadura se estaba encausando judicialmente, y que la posibilidad de lograr el juicio y castigo a una buena parte de los responsables directos era cierta.

Ahora la batalla se da también en el ámbito de las cortes y tribunales, donde debería haber tenido lugar sin el límite de las leyes de impunidad. Sin embargo, si de algo habría que hablar ahora es de las violaciones a los derechos humanos en la democracia, de cómo el terrorismo de Estado sigue funcionando mediante la persecución represiva y judicial a los luchadores sociales. De que el actual gobierno se autoproclama campeón de los derechos humanos, y sin embargo mantiene más de 30 presos por reclamos sociales. Y son miles las causas judiciales contra luchadores. Más que en ningún otro gobierno en lo que va de la democracia.

En uno de los tradicionales carteles porta-afiches verdes, en la Avenida de Mayo, Arde! monta un afiche con una imagen de rejas rotas en cuyo centro se realiza una perforación que permite pasar el cuerpo, un truco similar al utilizado en las falsas fotos de época o de hombres musculosos/ mujeres exuberantes en algunos lugares de veraneo o parques de diversiones.

En la parte superior del afiche se lee la frase “LIBERTAD A LOS PRESOS X LUCHAR”.

Emplazada en el acceso principal a la Plaza de Mayo, durante toda la jornada son cientos los manifestantes que toman el lugar del que rompe las rejas y posan para las fotos sacadas por integrantes del grupo, manifestantes, turistas y reporteros gráficos.

La gente se asomaba con los brazos en alto, una bandera, grupos de personas unían sus rostros para asomarlos por el agujero y ser fotografiados.

No están solos, junio de 2005

En el marco del acampe en Tribunales de Lomas por el juicio de la masacre de Avellaneda se realiza una instalación similar a la anterior. Aquí la imagen de las rejas es reemplazada por los rostros de Maxi Kosteki y Darío Santillán. En medio de ellas un agujero en la chapa que permite asomarse al que quiera fotografiarse, y en la parte superior la frase NO ESTAN SOLOS.

La Bola, 26 de junio de 2005

A tres años de la salvaje represión del Puente Pueyrredón y la Estación Avellaneda se realiza una nueva marcha conmemorativa. Allí Arde! lleva un objeto que rápidamente es tomado por los manifestantes y puesto a la cabeza de la movilización. Se trata de una bola realizada en alambre tejido de más de un metro de diámetro, recubierta de casquitos de balas y cartuchos de escopeta vacíos, obtenidos por el grupo en un polígono de tiro.

En el trayecto de la marcha la pelota metálica es llevada rodando por decenas de jóvenes y niños.

La premisa de no generar obras de lectura lineal en este caso se cumple de manera paradigmática. ¿Qué es esa bola-bala? ¿es la pelota caliente que se tiran entre los responsables de la masacre?¹⁴ ¿es en realidad la imagen de un mundo que se está volviendo un polvorín, de un futuro de guerra y terrorismo imperialista? ¿una denuncia sobre la persecución de los millo- nes de luchadores en el mundo que ponen el cuerpo contra el saqueo y la barbarie?

Durante más de 3 años Arde! Arte realizó alrededor de 20 acciones e intervenciones urbanas, muestras y fiestas.¹⁵ Algunas

¹⁴ La existencia de una planificación de la represión realizada al más alto nivel del gobierno de Duhalde es indudable, aunque finalmente los enjuiciados sean sólo los responsables directos Fanchiotti y Acosta.

¹⁵ Aquí un listado más exhaustivo aunque provisorio: Okupar espacios, 24/3/2002, P. de Mayo. LaburoCracia, 1/5/2002, P. de Mayo. 100% carne, 24/8/2002, Foro Social Mundial en Buenos Aires, P. Houssay. Primer aniversario, 20 de diciembre, 20/12/2002, P. de Mayo. Por la boca muere, 24/3/2003,

acciones de gran despliegue y belleza no han sido incluidas en este texto por cuestiones de extensión. Arde! trabajó también junto a otros grupos como Contraimagen, Etcétera, Taller Popular de Serigrafía, entre otros. Casi la totalidad de las acciones están documentadas en el sitio web del grupo: www.ardearte.com.ar.

P. de Mayo. Muchos botones para un cierre, 2/5/2003, Brukman. Moldes sin patrones/Semana Cultural Arte y Confección, 27/5 al 1/6/2003, Brukman. No a la cultura del desalojo-escrache a Ibarra (en repudio al desalojo de Brukman y de local Banco Mayo de Barracas de donde funcionaba la Asamblea de Lezama Sur y el colectivo Indymedia), inauguración del Festival de Cine Independiente, Abasto, abril 2003. Físico/político, 20/12/2003, P. de Mayo. Estampitas y planes, 1/5/2004, P. de Mayo y Subte D. Silueteada, 25/5/2004, inmediateces de ArteBA. Ceramicazo, 19-27/11/2004, P. Congreso. Cometas, con familiares y víctimas de Cromañón, 30/1/2005. Taller de afiches, Junio 2005, acampe Tribunales Lomas. Proyecto participativo y de arte correo Foto Sobre Foto, desde 2003, en curso. Muestra del proyecto en progreso, Agosto 2004, Asamblea de Palermo Viejo. Manifiesta 2004, con TPS en su taller. Manifiesta 2005, con TPS, Asamblea de Palermo Viejo. Ilustraciones para campaña y boletín del Movimiento por la Jornada Legal de 6 hs. y Aumento General de Salarios. Otras muestras desde 2002 en Centro Cultural y Casa Tierra del Sur, Asamblea de Parque Lezama, Asamblea de Cid Campeador, Centro Cultural Rosa Luxemburgo.



Siluetas realizadas por Hugo Vidal con trozos de platos rotos, la primera expuesta en ARTEBA 2003, la segunda instalada en el Puente Pueyrredón durante la movilización llevada a cabo al cumplirse un año del asesinato de Kosteki y Santillán, 26 de junio de 2003.

HUGO VIDAL y CRISTINA PIFFER

SILUETAS

Hugo Vidal

De una situación.
De dos situaciones vinculadas en este caso.
Aquellas y esta silueta. Sitúan.
Aquellas, las siluetas que nos delinearón al desaparecido
Y esta silueta, la que intenta delinear a los desaparecidos
actuales,
los desocupados, los sujetos a los que se hace desaparecer hoy.
Por eso me desplazo de aquella silueta vacía,
que resultó encarnada con gestos,
con lucha, con memoria colectiva o personal,
a esta silueta construida con trozos de platos.
Una silueta construida con fragmentos de platos rotos, de
loza blanca.
Está realizada en escala natural, y copia la figura de un amigo.
Entonces de ninguna manera me resulta ajena, ésta,
la silueta de quien paga los platos rotos.
Sin disimular quiebres, señalando los golpes y las reuniones.
Encarno aquellos y estos platos
Dos instancias en una instancia mayor.
Existe aquí una continuidad temporal y política evidente.
Desaparición de un lugar.
Desocupación de un lugar.

El desaparecido desocupa su lugar de actividad.
El desocupado desaparece de su lugar de actividad.
Y la respuesta es la misma, dar visibilidad a lo sucedido.
Dar cuerpo. Restablecer mirada.
Pero en el marco de las similitudes hay una diferencia sustancial,
el desocupado aún está aquí. Permanece.
Y con una gran variedad de fortuna y destreza se va organizando.
Esta silueta se vincula con esos intentos. Con esa suerte.

Esta silueta se vinculó finalmente con esos intentos.
Corrió esa suerte.

El 26 de junio de 2005, en el Puente Pueyrredón,
se multiplicó. Se multiplicaron.

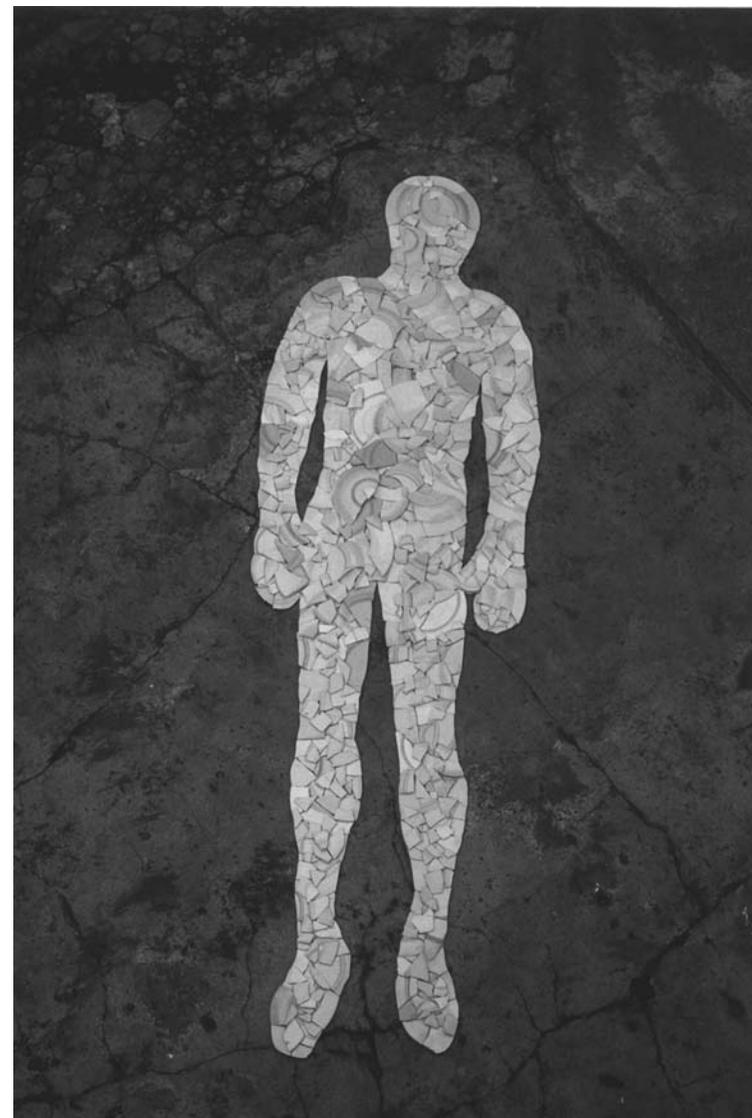
Allí dispuse dos siluetas similares sobre la calzada del puente
durante la manifestación.

Cada una de estas siluetas será entregada a cada una de las
familias afectadas.

Finalmente “in situ”.¹

2004

¹ Durante la permanencia en el Puente Pueyrredón, fui invitado a participar de una muestra en el Palais de Glace, Salas Nacionales de Exposición, un homenaje a Kosteki y Santillán. Se realizará durante el mes de septiembre de 2005. Pienso emplazar nuevamente las siluetas, me interesa eso de salir y entrar en el circuito del arte. Ahora habrá que solicitárselas a las familias. Circular contradictoriamente, casi en cortocircuito. A la manera de lo que hice con el San Cayetano intervenido, en 1996, del Centro Cultural Recoleta a Liniers y de regreso al Centro Cultural. También emplazaré los diarios del día 27 de junio de 2005, y sobre sus tapas proyectaré las fotos de lo sucedido el día 26, el día anterior, información que no figura en esas tapas. Otro emplazamiento. Más visibilidad.



ACERCA DE LAS PATAS EN LA FUENTE

Julio Flores

Cuando en 1995 el grupo “Las Patas en la Fuente” realizó su homenaje al 17 de octubre, era un tiempo en que dominaban corrientes de pensamiento alejadas de las concepciones de la historia propia de los países que luchan por superar la dependencia económica y afirmarse en la soberanía política. En esos días de globalización acelerada y de supuesto ingreso al “Primer Mundo”, las personalidades paradigmáticas de la afirmación de la Nación y sus ideas parecían estar desaparecidas.

En ese contexto, Barrios, Crespo, D’Ángelo y Marchetti toman la forma de las siluetas como ícono de la idea del “desaparecido” y al incorporarles los rostros reconocibles de los estadistas y pensadores olvidados, retoman la idea del Siluetazo y también –de otros eventos posteriores– el uso de ampliaciones de fotografías del DNI del desaparecido para darle identidad. Las Patas en la Fuente resemantizan el concepto con una nueva función comunicacional. Cada imagen es, en esta *intervención urbana*, la representación del pensamiento que el representado proclamó.

El tratamiento sintético de la imagen, con mucho de gráfica de historieta, fue encarado por los miembros del grupo artístico sobre las siluetas cortadas y ensambladas por los obreros

metalúrgicos de una fábrica recuperada en Quilmes. La inserción en la lucha social cotidiana de estos artistas junto a los trabajadores y el gremio metalúrgico de Quilmes participantes del movimiento peronista, incorporó a la categoría estética la situación política e histórica inmediata. Con cada retrato, esta instalación construye un texto que se completa junto a la fuente y a la Pirámide, en la Plaza de Mayo, que no es un espacio cualquiera sino un lugar simbólico en sí mismo.

Esta intervención está inserta en ese momento y ese lugar y deja en el recuerdo la fantasía de Discépolo, Evita y Perón sentados juntos en un no-tiempo en la fuente, seca en ese momento, de la Plaza de Mayo. Pero el evento no se realiza en un museo ante un público de arte ni en una calle particular entre transeúntes eventuales sino en una manifestación por el 50º aniversario del 17 de octubre, y dejó el recuerdo de una imagen que faltaba para el pensamiento colectivo. La confluencia de los realizadores en la manifestación descubre la celebración como *acción efímera* donde, a la intervención urbana general, se sumó el *rito* inesperado de los asistentes al acto –devenidos en actores– que transformaron en sitio votivo cada figura depositando improvisadas ofrendas ante algunas imágenes. Se generó entonces un espacio de debate que continuó el evento con la recuperación del relato histórico, el recuerdo personal y la discusión sobre el valor y la función de cada representado.

Después quedó el documento fotográfico de la Plaza, de las figuras, del evento y el relato que se completaría con un asado criollo que marcó el final de la *celebración*. En esta obra, lo estético y la cultura popular adquirieron un espacio en la pequeña historia de todos los días inserta en la otra Historia.

INSTALACIÓN - INTERVENCIÓN URBANA “17 DE OCTUBRE DE 1945”

GRUPO “LAS PATAS EN LA FUENTE”
(BARRIOS, CRESPO, D’ANGELO, MARCHETTI)

Con motivo de celebrarse el 50º Aniversario de aquel histórico 17 de Octubre de 1945, “Día de la lealtad peronista” en que el pueblo se encontró definitivamente con su líder, el General Juan Domingo Perón, y lo llevó a conducir los destinos de la patria, en la más grande gesta de soberanía nacional que conociera nuestra tierra en toda su historia, el grupo de artistas plásticos “Las patas en la fuente” conformado por Martín Barrios, Roberto Crespo, Virginia D’Angelo y Oscar Marchetti, elaboró la idea de producir un hecho artístico-político en un espacio público, que pusiese de manifiesto la importancia trascendental de esta conmemoración, haciendo presente a través del recuerdo de algunos compañeros desaparecidos o injustamente olvidados, la historia de esos 50 años de conquistas, luchas, marginaciones y persecuciones.

En forma conjunta con el compañero Guillermo Robledo, representante de la mesa nacional de la Unión Obrera Metalúrgica, y contando con el auspicio de la UOM Seccional Quilmes, a través de su Secretario General el compañero Francisco “Barba” Gutierrez, se produjo una intervención urbana que consistió en la colocación de 50 siluetas de tamaño natural con las imágenes de aquellos compañeros del campo político, gremial, cultural y de militancia en las filas del peronismo, dentro de nuestra histórica Plaza de Mayo, recogiendo

la experiencia anterior del Siluetazo, pero destacando en este caso lo no-anónimo, lo signado por la historia con nombre y apellido, como bandera militante.

La producción de estas figuras se llevó a cabo en una vieja planta industrial de la zona de Berazategui, que había sido recuperada tras su cierre y autogestionada por sus propios obreros. Ellos mismos fueron los que recortaron las siluetas de madera de 2 m de altura y confeccionaron para cada una su correspondiente pie o soporte, asimismo colaboraron con la pintura de los cuerpos planos. El grupo Las Patas en la Fuente fue el encargado del diseño general y de recopilar los registros fotográficos de los rostros, que posteriormente fueran pintados con selección de rasgos en cada silueta. Otro aspecto fundamental que fue considerado de suma importancia, recayó en la elección de los espacios para la ubicación de esas siluetas. Se determinaron dos lugares emblemáticos por su significación, que a su vez estaban separados del palco frente a la casa de gobierno desde donde se llevaría a cabo el acto oficial de conmemoración, y quedarían en medio de la concurrencia prevista para ese día.

El primero de ellos fue una de las fuentes de la plaza (que si bien no es la original, ya que ésta fue trasladada y reemplazada, en esa perversa intención de eliminar la historia por parte de los antinacionales de cualquier turno), que conserva aún vivo para quien quiera rescatarlo, el recuerdo de esos trabajadores que en el histórico 17 de Octubre, metieron las patas para mitigar el cansancio de aquella jornada militante. En esa fuente y como homenaje a esos compañeros se ubicaron tres figuras sentadas, una correspondiente al General Perón, otra de la compañera Evita y otra del entrañable Discepolín,

rodeadas de otras siluetas anónimas simbolizando al pueblo omnipresente, como en la foto emblemática de aquel día.

El segundo lugar elegido fue la Pirámide de Mayo, alrededor de la cual y sujetas al vallado que ostentaba por entonces, se ubicaron las figuras de pie del resto de los compañeros recordados. El efecto visual producido por miles de personas que reconocían las imágenes de aquellos compañeros y leían las breves reseñas de su militancia en la historia viva del movimiento popular, fue la marcha en círculo alrededor de la pirámide, tan simbólica como la de cada jueves de todos estos años que hicieron las Madres de Plaza de Mayo, en su inquebrantable lucha por la memoria y justicia con nuestros desaparecidos.

La instalación de estas siluetas se llevó a cabo en horas de la mañana del 17 de Octubre de 1995, por los mismos obreros metalúrgicos que colaboraron en la realización con el grupo Las Patas en la Fuente. Durante toda la jornada se agolpó la gente alrededor de las siluetas, generándose una participación consistente en el relato de recuerdos vividos, en charlas y a veces discusiones acerca del protagonismo en nuestra historia de tal o cuál figura, en recorridos comparativos de los hechos de esos cincuenta años, y por sobre todas las cosas se sucedieron las muestras de reconocimiento espontáneo por parte de los transeúntes, consistentes en ofrendas florales, estampitas, velas, etc., generando verdaderos altares de homenaje de fervor militante y popular.

Caída la tarde y finalizado el acto oficial, la plaza se fue despoblando y algunas de las figuras fueron desmontadas y llevadas por los participantes del acto. Otras se recortaban entre las luces de la plaza vacía, hasta muy entrada la madrugada.



Instalación del grupo “Las patas en la fuente” frente a la Casa Rosada, Buenos Aires, 17 de octubre de 1995.
LAS PATAS EN LA FUENTE

ARTE Y POLÍTICA A LA LUZ DEL SOL

Eduardo Molinari

I. El Siluetazo. La memoria, la historia

Conservo en la memoria el impacto al ver las siluetas por primera vez. La aparición en las calles de la ciudad de Buenos Aires (hoy hablamos de reapropiación del espacio público) de aquella cantidad de imágenes bastante espectrales transformó la geografía, sobre todo en sus aspectos cualitativos. La energía contenida en las siluetas, una energía que al mismo tiempo que evoca ausencias construye presencias, dio origen a un nuevo territorio dentro del paisaje urbano. Ese territorio, que en esas figuras intensas y perturbadoras encontró nudos convocantes, permanece demarcado, pero vivo, en expansión.

Los territorios de la memoria colectiva son el producto de una labor constante. En un momento especial, en el que la sociedad realiza nuevos esfuerzos por evitar la impunidad de los militares responsables del terrorismo de Estado (y más allá de las piruetas de muchos oportunistas) el Siluetazo aparece como parte de la historia de esa importante lucha.

El Siluetazo es revisitado, es recordado. En mi trabajo de arte personal –el Archivo Caminante¹– existe un interés por la

¹ *El Archivo Caminante* es fruto del cruce de materiales provenientes de tres fuentes

memoria, por la historia. Sin embargo creo interesante trabajar “desde” la historia y no “sobre” la historia. El desafío y el desequilibrio que provoca el mirar hacia atrás, el recordar, se complementa con la idea de que *la historia es mañana*. Entonces, las imágenes del pasado, las que sentimos como propias, pero también las ajenas, son los colores en la paleta del futuro.

2. ¿Qué hora es?

Dejando de lado momentáneamente las motivaciones –las visibles, pero también las menos evidentes– por las cuales muchos de los actores del campo de la cultura que se vale del lenguaje visual para la construcción de su universo simbólico y discursivo han dado lugar a un diálogo “abierto” acerca de las relaciones y articulaciones existentes, posibles o imaginables entre arte y política, me interesa puntualizar ciertos rasgos de este diálogo.

Los análisis que se han dado en diferentes ámbitos (muestras, paneles, publicaciones) han puesto mayor énfasis en la confrontación entre producciones artísticas de la década pasada y las que se perfilan recientemente, que en la profundización,

distintas: por un lado una investigación constante que desde 1999 vengo desarrollando en el Archivo General de la Nación, Departamento Fotográfico. Por otro, de la acumulación y ordenamiento de material gráfico (textos, imágenes) de distintos orígenes: libros, diarios, revistas, panfletos, afiches, impresos varios. Material documental “chatarra” que es descartado, encontrado en la calle o desechado por sus dueños. Finalmente, la tercer pata la conforma un archivo fotográfico: imágenes que voy produciendo en un trabajo de campo casi cotidiano.

cuestionamiento y reelaboración de los conceptos centrales en cuestión: arte, política, representación. Ciertamente *atraso de reloj* se pone de manifiesto en dicho planteo. A pesar de ello, me parece importante atravesar dicho debate.

La posible función o funciones o funcionalidad del arte en una sociedad (cabe señalar, una sociedad de origen colonial como la nuestra) no parece ser un ítem de interés. He escuchado que es una pregunta fuera de lugar. Al formularla –yo cometí esa imprudencia– al panel de curadores que se realizó en febrero del 2003 en la Fundación Proa en La Boca, al finalizar la muestra “Ansia y Devoción”², se generó una especial tensión entre los panelistas y el público. Particularmente tensa fue la respuesta de aquellos que desde una institución que representa intereses económicos de una empresa extranjera, consideran la realidad de las prácticas artísticas argentinas como un océano a ser “surfeado” (??) curatorialmente.

El término “política” es utilizado en general como una palabra ajena, perteneciente a otro campo, que sirve para referir a una actividad que es realizada por otros, políticos profesionales o no. Asumirse como inmersos, o más aún, como generadores de políticas culturales, no es la actitud más frecuente. De manera intermitente se señala el tinte político de las obras de arte como algo que “siempre existió” o como un rasgo novedoso, propio del post diciembre de 2001.

² Muestra *Ansia y Devoción*, en Fundación Proa, febrero de 2003. Curador: Rodrigo Alonso. Fue una muestra de carácter multidisciplinario que intentaba dar cuenta de la existencia de discursos artísticos que tenían fuerte vinculación con el contexto político y social de nuestro país antes de la crisis política/económica del año 2001.

La tendencia antes nombrada a una mirada retro, se evidencia en la charla realizada en Malba en mayo de 2003.³ Convocada bajo la consigna “Arte Rosa Light-Arte Rosa Luxemburgo” –consigna que finalmente se asume como un “modo humorístico” o una eficiente provocación– la charla pone de manifiesto algunas situaciones:

a) La pretensión de establecer diferentes identidades discursivas en el campo del arte no tendría sentido, es más, hasta sería negativa pues daría origen a “enfrentamientos estériles” en la comunidad artística.

b) La mentada dicotomía entre arte formalista y arte de contenido no existiría, los discursos formalistas también hacen política, incluso de una manera más radical. Exceptuando esta última salvedad, comparto totalmente la afirmación. El problema surge al bajar a tierra (local) estas verdades. Resulta muy impresionante verificar los esfuerzos por desligar el discurso “político” de los noventa (el discurso hegemónico, dominado por las prácticas del Rojas, del taller Barracas y las becas Kuitca) del simultáneo y contemporáneo discurso político de la globalización, el discurso liberal (¿menemista?).

No se trata de acusar a artistas y curadores/críticos de menemistas. Se intenta señalar la funcionalidad de un discurso respecto del otro. También que la idea, la actitud de negar el contexto se efectúa en un determinado contexto y por último, que postular el paradigma del artista errante (*kuitcismo*) en un

³ La charla se llevó a cabo el lunes 12 de mayo de 2003, convocada por el Proyecto Venus; de las ponencias realizadas ese día y del registro del debate posterior, ver: revista *ramona* n° 33.

medio social en el que los lazos y redes de amparo se volatilizaban a diario es *hacer política, política cultural*.

c) Se hizo referencia en la charla a la incursión de artistas/curadores extranjeros en nuestro medio y a la acción de presión que ejercerían sobre los artistas locales para determinar la dirección de sus producciones. También se habló de las “modas” de arte político internacionales como condicionantes de fuerte presencia. A modo de reflexión, algunas preguntas: ¿qué redes internacionales articulaba en su momento el Instituto Di Tella, paradigma de vanguardias? ¿de qué origen son una buena porción de los fondos que se otorgan a través del limitado sistema de becas e intercambios local para las artes visuales? ¿porqué no existe el mismo “a priori”, el concepto de “moda”, para hacer referencia a otras tendencias que dejaron huellas en las producciones de aquí: transvanguardia, arte de género, neoconceptualismos varios, biopolítica, etc.?

3. Uniones en acción

Se intenta presentar como una de las características fundamentales de la escena post diciembre de 2001 la presencia de colectivos de arte y la mayor interacción de estos colectivos con otros agentes sociales.⁴

⁴ Ver revista *ramona* n° 33; asimismo, cfr. la nota: “La tribu de mi calle. El arte político crece en público” de Natali Schejtman, aparecida en la revista –de información general– *TXT*, n° 20, agosto de 2003, págs. 66 a 73.

La actividad desplegada en torno al conflicto de la fábrica Brukman es un ejemplo reciente.⁵ Actividad que incluyó la realización de mesas de debate con la participación de los trabajadores, artistas, intelectuales e interesados solidarios con la causa. Mas allá de mis afinidades o discrepancias personales con el modelo de lucha encarado desde esa fábrica (existen otros tipos de emprendimientos que también incluyen la presencia cultural en ámbitos de trabajo) creo que la actividad artística unida a la coyuntura especial –la represión y el desalojo último– han tornado visible para muchos distraídos, artistas y no artistas, un lugar que no es más que una muestra gratis de una política económica que no es nada reciente. La “brukmanización” de muchos artistas me resulta un tanto oportunista y la sobredimensión del fenómeno de concentración de energía de arte en dicho lugar es un tanto forzada, sobre todo teniendo en cuenta la enorme cantidad de situaciones similares (pérdida de fuentes laborales) que la crisis argentina presenta. Este comentario no pretende descalificar el valor emblemático que toman por momentos determinados territorios como nudos convocantes ni tampoco quitar valor a prácticas que con alta conciencia intentan acercarse en su accionar a trabajadores y artistas.

⁵ El conflicto de la fábrica Brukman está originado en el abandono por parte de sus propietarios originales del proyecto de producción de dicha empresa, en el contexto del gobierno menemista. Se inician una serie de acciones legales tendientes a lograr la “quiebra” del establecimiento, pero los trabajadores (en su mayoría mujeres) toman las instalaciones e inician un proceso de lucha para mantener sus fuentes de trabajo. En este proceso se produce el acercamiento de otros agentes sociales (partidos políticos, intelectuales, artistas). El principal reclamo al gobierno de la Ciudad de Buenos Aires es la estatización de la fábrica.

En agosto del 2002, junto a Cristina Arraga, Mario Bolchinsky y Pablo Díaz, realizamos en IMPA, La Fábrica/Ciudad Cultural la muestra Destierro. En momentos de furor de las “ciudadanías europeas”, los antipódicos conceptos de arraigo/destierro fueron los ejes en cuestión.

Distintas son las motivaciones que dan origen a formas de agrupamiento. También en los noventa existieron grupos con diferentes búsquedas que sólo recién en la última etapa de esta década se les presta un poco más de atención.⁶ Existen colectivos en los que la relación arte y política es constituyente y esencial, militante; el Grupo de Arte Callejero (GAC) y Etcétera/... no nacieron del huevo del 19 y 20 de diciembre. Otros en los que se construyen relaciones más complejas entre realidad y ficción: Escombros, Cero Barrado, Cimarrón, ABTE, Mondongo, etc., y también los que en la charla de Malba se enuncian como *bizarros* (“gente que hace lo que se le da gana, sin fórmula preestablecida”).⁷

En mi opinión sería muy positivo que el diálogo entre estas distintas formas de accionar sea cada vez mayor y que sea público, no en círculos cerrados. Ha colapsado (la crisis de representación política ha dejado sus huellas) la percepción del “sistema” de arte como un espacio a ser diseñado a partir del mundo de ideas de unos pocos, una suerte de actividad paisajística. La reapropiación del espacio público es uno de los motores de la actual situación que atraviesa el país y la cultura

⁶ Ver: “El resurgimiento de los grupos artísticos” de Julio Sánchez, en *La Maga*, Buenos Aires, 3 de septiembre de 1997, pág. 44/45.

⁷ Cfr. nota 3.

no es ajena a ese fenómeno. Cargar de sentido los espacios públicos –no sólo el metro cuadrado que tenemos alrededor– y no vaciarlos es un punto de interés.

4. Las ideas, los autores

Cabaret Voltaire es el lugar que funciona como escenario de una manera de debatir (junio de 2003). Una manera que nos enfrenta a las dudas, las contradicciones (también las motivaciones citadas al comenzar el texto) que diferentes actores del “sistema” de arte hemos heredado/construido en una década (los noventa) que no se caracterizó precisamente por el diálogo en público. Digo *en público*, no *entre amigos*.

Estoy en total desacuerdo con los intentos de adjudicar a un solo sujeto la construcción de una categorización, pero sobre todo de un discurso, que pretenda dar identidad a las prácticas de un conjunto de artistas, la mayoría vinculados al Centro Cultural Rojas en términos de ser el lugar que da visibilidad a sus trabajos. No es solamente el crítico Jorge López Anaya, con su definición de “arte *light*” el que da forma a mecanismos de legitimación de las obras de dichos artistas. Críticos, periodistas especializados, curadores, galeristas, coleccionistas forman parte de este proceso. No estoy haciendo un juicio de valor al respecto, pero me parece un tanto hipócrita no dar cuenta de ello. También cumplen roles importantes las instituciones cuya misión es contribuir al financiamiento de la producción de dichas obras y las instituciones educativas, ámbitos de formación de artistas. **En todo este circuito se**

construyen pautas culturales. El mundo de ideas de la década pasada tiene autores.

¿Quiénes fueron durante el período 1989/2001 los ministros de Economía y Educación?

¿Quiénes fueron los Secretarios de Cultura (de Nación y Ciudad) en el mismo período?

¿Quiénes fueron los directores del Centro Cultural Rojas, y cuál es su trayectoria posterior?

¿Quién escribió el Tao del Arte? ¿Quién formuló la curación “*grado cero*”?

¿Qué crítico de arte acompañó con sus palabras desde sus inicios esta curación y hoy es un funcionario del Estado, director del Centro Cultural Rojas?

¿Qué artistas de trayectoria dieron sustento al Rojas?

¿Qué artistas tuvieron a su cargo el taller Barracas?

¿Qué artistas integraron e integran el Directorio del Fondo Nacional de las Artes desde la gestión Fortabat (1992)?

¿Quiénes escribieron para los catálogos de los artistas del Rojas, inclusive una vez integrados al circuito de galerías, previo paso por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI)?

¿Quién dirigía el ICI, quién dirige el Mamba?

¿Qué artistas participaron de las becas Kuitca?

¿Qué artistas fueron jurado de las becas Kuitca?

¿Quiénes son los artistas más significativos del período en cuestión? ¿La realidad, el contexto en el que construyeron su texto, no era digno de comentarios? ¿Y sus voces, sus palabras?

Todas estas preguntas se responden con nombres y apellidos. Las ideas tienen autores. No hay práctica comunicacional que pueda entenderse como una parte fuera de un todo, todo en el que pugnan distintos universos simbólicos intentando lograr su hegemonía. La actual situación permite que esta confrontación –debatir, escucharse, reflexionar con el otro, problematizar– tome cuerpo **a la luz del sol**.

Impedir la monopolización del discurso, de la mirada, pero también de los recursos y de los espacios de circulación y legitimación de las producciones artísticas es una tarea deseable.

5. Epílogo a modo de prólogo

Revisitar la historia (también la historia del arte) es una labor filosa. Existen aquellos que consideran que retomar y provocar nuevos enfoques sobre temas, sucesos y accionares de los protagonistas del pasado es algo inconducente. El “futuro”, como coartada de esta posición, nos obliga a algunas precisiones.

Traer al presente (un presente verdaderamente difícil en cuanto a la toma de decisiones propias y a un accionar consecuente para naciones como la Argentina que han sido y siguen siendo territorios en disputa) las luchas populares –el Siluetazo es un muy buen ejemplo desde el campo del arte– no es poca cosa.

La historia de la Argentina es la historia de un país de origen colonial (no distinto de ejemplos africanos o asiáticos). La construcción de una cosmovisión propia y del relato consecuente

acerca de esa construcción ha sido objeto de importantes debates intelectuales, pero también de sangrientas luchas. Existieron desde un comienzo un conjunto de mecanismos tendientes a desactivar a todo intento de organización popular que no formara fila detrás del ideario de la “civilización”, hoy la “globalización/ mundialización”.

Indios y gauchos fueron los primeros “monstruos”. No sólo fueron eliminados o utilizados físicamente, su dignidad fue erradicada del relato “oficial” de nuestra historia a través de una huella “monstruosa”. Con el tiempo serán las organizaciones populares (anarquismo, socialismo, radicalismo, peronismo, izquierda setentista, piqueteros) los nuevos “monstruos” a ser eliminados.

Los mecanismos antes citados son *mecanismos de des-representación* (uniones caprichosas, ideológicas) que ligán intereses locales, regionales con intereses ajenos a nuestra comunidad, y que han hecho y continúan haciendo todo lo posible (violencia, golpes de estado, proscripciones) para evitar que la organización popular sea la que genere sus propias formas de representación.

Esta situación –que toma características particularmente trágicas en el 2001, momento en el que “coinciden” una crisis de orden económico-social, una crisis de representación política y una crisis de “representación” en el campo del arte– pone de manifiesto la importancia de recordar y revisitar todos los esplendores, los momentos de resistencia y defensa de la dignidad popular y por supuesto de lucha por los derechos humanos.

Parte de ese recordar implica analizar que significa la crisis de “representación” en el campo del arte. ¿Es que no existirían

las imágenes que puedan dar cuenta de las otras crisis que nuestra sociedad sufre? ¿Sólo las imágenes mediáticas son las que “registran” esta crisis? Evidentemente no. Como dije anteriormente las ideas tienen autores. Tanto las prácticas artísticas de la década del noventa (1989-2001) con su afán negador del contexto cómo las otras tantas existentes o posibles.

El Siluetazo es un excelente ejemplo de una práctica artística en la que sus autores dejan de lado la lógica de mercado, el arte como espectáculo, para generar imágenes que son el prólogo, no el epílogo, de una lucha.

La posibilidad de que esas prácticas no caigan en el olvido y de transformar al “sistema” del arte en un mapa móvil, inquieto, cargado de sentido a partir de la circulación de nuestras propias preguntas y dudas, de nuestros sueños, es, valga la redundancia, **nuestra**.

Agosto de 2003



Acción “Los niños”, del grupo cordobés Urbomaquia, frente a la Legislatura de la ciudad de Córdoba, agosto de 2002. Ochenta siluetas idénticas realizadas a escala natural a partir de la foto de una chica de la calle, convertidos en pizarrones para que los peatones escriban sobre ellos.

URBOMAQUIA

ACERCA DE LOS AUTORES

Rodolfo Aguerreberry (Buenos Aires, 1942-1997) fue escultor y dibujante. Es declarado prescindible en la docencia en 1975 en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano. Ingresó a la Fundación ORT como coordinador de talleres creativos de plástica desde 1976 (actividad no oficial) y al llegar la democracia se incorpora al Programa Cultural de Barrios coordinando el Centro Cultural de Parque Chacabuco. Entre 1974 y 1996 realizó muestras individuales. En 1997 dirigió un equipo de investigación en el Laboratorio de Arte Digital de la Escuela E. De la Cárcova.

Roberto Amigo (Buenos Aires, 1964) es docente de historia del arte argentino del siglo XIX en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Entre sus libros se destaca *Guerra, Anarquía y Goce. Tres episodios sobre la relación entre cultura popular y arte moderno en el Paraguay*.

Fernando Bedoya (Amazonas, 1952), artista peruano residente en Buenos Aires desde principios de los años ochenta. Activo integrante de los colectivos de arte Huayco (Lima), Gas-Tar y CAPaTaCo, con los que realiza numerosas acciones

de arte participativo en la calle. Entre sus últimas muestras, “Mitos solares, mitos lumínicos”, “Rap del diccionario”, “Pobre burro bruto torpe”, “Tomorrow”, “Monocopias, oleografías y serigrafías”. Actualmente coordina junto a Emei el taller de grabado en la Cárcel de Ezeiza.

Gustavo Bruzzone es juez y editor fundador de la revista *ramona*. Tiene un libro en preparación sobre el arte argentino de los noventa.

Fercho Czarny (Buenos Aires, 1961) fue fundador del Frente por los Derechos Humanos y creativo de las Madres de Plaza de Mayo. Se autodefine como artista frustrado y productor.

Emei (seudónimo de Mercedes Idoyaga) (Buenos Aires, 1953) es artista visual. Desde 1983 integró Gas-Tar y luego CAPaTaCo. Participó en la convocatoria a libros colectivos de artistas como “No al indulto” y “XX años”. Realizó la instalación “Utopías de café” (1996). Actualmente coordina junto a Fernando Bedoya el taller de grabado en la Cárcel de Ezeiza.

Laura Fernández es Profesora Nacional de Pintura y su tesis de licenciatura en el IUNA está centrada en la experiencia de las siluetas.

Julio Flores (Buenos Aires, 1950) es docente y artista plástico. Ejerció la docencia y cargos de gestión en todos los niveles de la enseñanza. Es Profesor Titular de Lenguaje Visual en la

Licenciatura en Artes Visuales. Es autor de ponencias y artículos que publica en varios medios gráficos y en *sites* de cultura.

Santiago García Navarro ha trabajado como redactor estable o colaborador especializado en arte para diversos medios, sobre todo de Buenos Aires y Madrid, y organizado proyectos curatoriales independientes. A partir de 2001 se concentra en la investigación de formas radicales de creación política en las que la dimensión estética adquiere un protagonismo expresivo. Fue miembro del colectivo Duplus entre 2002 y 2004.

Eduardo Grüner (Buenos Aires, 1946) es profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y fue vicedecano de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Sus estudios han derivado entre la filosofía, la antropología, la sociología, la teoría estética y literaria y el psicoanálisis. Entre sus últimos libros, *La forma de la espada* y *El sitio de la mirada*.

Grupo de Arte Callejero (GAC). Desde 1997 este colectivo apunta a crear un espacio en donde lo artístico y lo político se integren en un mismo mecanismo de producción. En su accionar se desdibujan los límites establecidos entre los conceptos de militancia y arte, y se priorizan las posibilidades de denuncia y confrontación real en un contexto determinado. Las producciones del GAC, en su mayor parte anónimas, apuntan a intervenir fuera del circuito tradicional de exhibición, tomando como eje la apropiación de espacios públicos,

si bien ha sido invitado a numerosas y relevantes exposiciones internacionales en los últimos años, lo que no deja de ser una cuestión conflictiva para ellos. Su metodología de trabajo apunta principalmente a subvertir los mensajes institucionales vigentes (por ejemplo: el código vial, el cartel publicitario, la estética del espectáculo televisivo, etc.) y abarca desde la intervención gráfica hasta la acción performática.

Guillermo Kexel (Buenos Aires, 1953) es artista plástico, fotógrafo y ejerce la docencia en el IUNA. Expone sus grabados y fotografías desde 1982, y obra digital desde 1992. Integró el grupo de teatro Catalinas Sur entre 1989 y 1999.

Ignacio Liprandi (1968) es Licenciado en Administración (UBA). Su tesis de Maestría en Sociología Política, en el Institut d'études politiques de Paris (Francia), se titula “Las Madres de Plaza de Mayo. A la reconquista del espacio público perdido”.

Ana Longoni es escritora, investigadora del CONICET y profesora en la Universidad de Buenos Aires, adonde obtuvo el Doctorado en Artes. Publicó, entre otros trabajos, los libros *De los poetas malditos al video-clip*, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, el estudio preliminar al libro de Oscar Masotta, *Revolución en el arte*, y *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Es colaboradora permanente de la revista *ramona*.

Carlos López Iglesias es Licenciado en Filosofía, egresado de la Universidad Nacional de La Plata. Ha sido docente en

universidades del país desarrollando temas de Sociología, Arte y Educación. Ha dirigido seminarios y cursos en distintas universidades de América Latina.

Laura Mango se desempeña como docente en las escuelas medias de la ciudad de Buenos Aires.

José Luis Meirás (Buenos Aires, 1969), precoz participante de las prácticas de arte de acción y política, se involucra en Gas-Tar y CAPaTaCo desde los trece años. Como escritora *Coco Bedoya* en 1998 “JLM pasó con entusiasmo por la historia, el *graffiti* y el arte de acción. Básicamente su interés por la ‘cosa’ pasa por el lenguaje”. Actualmente, integra Arde!, tiene una hija y es coordinador de la publicación web de *Página12*.

Eduardo Molinari (Buenos Aires, 1961) es artista plástico y docente universitario. Es Profesor Nacional de Pintura. Trabaja en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA). Es coeditor del sello “Colección Orbital /Arte Editorial”. Expone desde 1987.

Juan Carlos Romero (Avellaneda, 1931) es artista plástico de enorme trayectoria. Participa desde los años sesenta en numerosas muestras individuales y colectivas en el país y el exterior en grabado, fotografía, instalaciones, objetos, libros de artista, poesía visual y acciones. Integró distintos colectivos, entre ellos Grupo de Gráfica Experimental, Arte Gráfico Buenos Aires, Grupo de los Trece, Escombros y “4 para el 2000”. Paralelamente desarrolló una intensa actividad gremial entre

los telefónicos y los docentes de la Universidad de La Plata, de donde fue expulsado en 1975.

Estela Schindel (Buenos Aires, 1968) se doctoró en la Universidad Libre de Berlín con una tesis sobre memorias de las desapariciones forzadas en Argentina. Publicó numerosos artículos sobre el tema. Integra el comité editor de la revista *Artefacto*.

Hugo Vidal (Bolívar, 1956) es artista plástico. Expuso entre otras en ARCO (2004), Arte Público Puerto Rico (2003), Arte BA, Galería Luisa Pedrouzo, Centro Cultural Recoleta, 3ª Bienal Iberoamericana de Lima. Su obra integra colecciones privadas en Argentina, Brasil y Perú.

Jorge Warley es periodista y docente (de semiología y teoría literaria) en la escuela media y en las Universidades de Buenos Aires y La Pampa.

Federico Zukerfeld (Buenos Aires, 1979) es artista visual y actor de formación autodidacta, miembro fundador de Etcétera... Desde 1998 realiza exposiciones de sus obras, y participa con escritos en distintas publicaciones de arte.



Madres con siluetas blancas llevadas como estandartes, c. 1992.
ARCHIVO MADRES DE PLAZA DE MAYO

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

por Ana Longoni y Gustavo A. Bruzzone 5

PARTE I. DOCUMENTOS Y TESTIMONIOS 61

1. Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores, Guillermo Kexel,
Propuesta presentada a las Madres
de Plaza de Mayo (1983) 63
2. Madres de Plaza de Mayo, Carta convocando
al segundo Siluetazo (1983) 69
3. Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores, Guillermo Kexel,
“Las siluetas” (1996) 73
4. Julio Flores, “Siluetas” (2003) 83
5. Guillermo Kexel, “Precisiones” (2003) 109
6. Entrevista a Fercho Czarny, “Un *Woodstock*
de protesta” (2005) 119
7. Edward Shaw, “Siluetas: la exhibición
‘artística’ del año” (1984) 131
8. Juan Carlos Romero, “Informe salvaje” (1985) y 139
“La lucha de los artistas contra el olvido”(1993) 143
9. Jorge Warley, Laura Mango, Guillermo Kexel,
Fernando Bedoya, Emei y otros, “Madres de Plaza de Mayo:
Un espacio alternativo para los artistas plásticos” (1985)..... 149
10. Hernán Ameijeiras, “Este año se cumple una década
de ‘El siluetazo’” (1993) 189

PARTE II. LECTURAS DEL SILUETAZO 201

1. Roberto Amigo, “Aparición con vida: las siluetas de los detenidos-desaparecidos” 203
2. Gustavo Buntinx, “Desapariciones forzadas/resurrecciones míticas” 253
3. Eduardo Grüner, “La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos” 285
4. Carlos López Iglesias, “Siluetas” 309
5. Santiago García Navarro, “El fuego y sus caminos” 333
6. Ignacio Liprandi, “Claves interpretativas del Siluetazo” 365
7. Laura Fernández, “La Silueteada: el signo y la acción” 401

PARTE III. EL LEGADO DEL SILUETAZO 409

1. Estela Schindel, “Siluetas, rostros, escraches” 411
2. Grupo de Arte Callejero, “Blancos móviles” 427
3. Federico Zuckerfeld, “Continuidad de la línea en el trazo: de la Silueta a la Mancha” 435
4. José Luis Meirás, “Transf(h)erencias” 455
5. Hugo Vidal, “Siluetas” 479
6. Julio Flores y otros, “Acerca de ‘Las patas en la fuente’” 483
7. Eduardo Molinari, “Arte y política a la luz del sol” 491

ACERCA DE LOS AUTORES 505