

Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches*

Ana Longoni**

Voy a arrancar contando desde dónde pienso las investigaciones y las cuestiones que atraviesan mi investigación desde hace más de 15 años, que son los cruces entre arte y política en Argentina y en América Latina. Yo empecé en los años 90' a trabajar estos temas, la primera vez con una investigación que hice con Mariano Mestman que fue entorno a Tucumán Arde, es decir, al proceso de radicalización política de la vanguardia artística argentina vinculada al Di Tella, en torno al año 68' que culminó en esta acción colectiva tan renombrada en los últimos años¹. Pero de ahí en más toda la investigación que encaré colectivamente, junto con otras personas, y en la que sigo trabajando y teniendo ganas de trabajar a futuro, tiene que ver con pensar estas articulaciones, que querría desmarcar de la idea más convencional de arte político, ya que nunca dije que trabajo sobre arte político en el sentido de lo político como un adjetivo del arte, en el sentido de un rasgo que caracteriza a cierto tipo de arte que habitualmente se vincula o se piensa como un arte donde la cuestión política aparece como un cierto contenido o referencia o, en todo caso, donde la cuestión artística aparece subordinada o casi como una cuestión decorativa respecto de ciertos programas de intervención política. Ese tipo de planteamientos no me resultan interesantes o productivos y más bien me interesa pensar a esos vínculos como vínculos necesariamente conflictivos, complejos, de fuertes tensiones, quizás la imagen que más se aproxima a eso que quiero pensar tiene que ver con la idea de desbordamientos, es decir, con las contaminaciones, las intersecciones, las mutuas redefiniciones que entre el arte y la política se producen en momentos históricos cruciales, que no se dan continuamente sino en ciertas coyunturas, en ciertos momentos. Habitualmente tienen que ver con momentos de gran conmoción social o procesos políticos de fuerte signo emancipador, por decirlo en términos genéricos, donde esas articulaciones superan esta suerte de esferas autónomas en las que la modernidad viene comprendiendo al arte y la política y permite reformulaciones mutuas que dejan re-situado y redefinido tanto al arte como a la política. En ese sentido, disciplinariamente nunca ubico mi trabajo como historia del arte sino más bien en ese territorio un poco indefinido de la historia cultural pero también pensando hasta qué punto este tipo de investigaciones pueden contribuir, no sólo a reescribir la historia

¹ "En Argentina, durante el año 1968, un grupo de artistas de vanguardia porteños y rosarinos protagonizó una serie de acciones que puso en escena la ruptura con las instituciones artísticas y las formas establecidas de hacer arte. Al postular que sus realizaciones fueran contribuciones efectivas al proceso revolucionario, estos plásticos redefinieron los modos hasta entonces conocidos de articular arte y política. Vinculados a sectores del sindicalismo combativo, emprendieron un proyecto que visibilizó los terribles efectos económicos de la política del Estado sobre la provincia de Tucumán, asolada por los cierres de las compañías azucareras. (...) El proyecto culminó en la obra de contrainformación "Tucumán Arde" que se exhibió, también bajo el título "Primera Bienal de Arte de Vanguardia", por primera vez el 3 de noviembre de 1968 en el local de la Conferederación General del Trabajo de los Argentinos en la ciudad de Rosario." Longoni, Ana y Mestman, Mariano. *Del Di Tella al Tucumán Arde. Buenos Aires. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Eudeba, 2008.

del arte o la historia de la cultura en la Argentina, sino también a la historia de la política, en la medida en que también esas prácticas redefinen lo que se entiende por política, ese es un poco a grandes rasgos mi programa de investigación en el que ubico mi trabajo.

Lo que traje para exponer, entonces, como punto de partida de nuestra conversación tiene que ver con lo que vengo trabajando en los últimos años y que ya tuvo cierto estado público a partir de la salida de un libro colectivo, que fue el libro *El Siluetazo*², que salió a principios del año 2008. Es un libro colectivo que fue producto de cinco años de investigación y que recopila un conjunto de documentos de lo más polifónicos y disonantes, no es un relato oficial u homogéneo o consensuado respecto del Siluetazo, sino más bien la puesta en común, la puesta en escena de una serie de voces que dialogan y que entrecocan, a veces, muy polémicamente entre sí respecto de lo que fue ese acontecimiento que tuvo lugar en septiembre del 83', a fines de la dictadura.

En función de eso, luego seguí trabajando a lo que yo llamo políticas visuales dentro del movimiento de Derechos Humanos. Cuando lo defino como políticas visuales quiero, nuevamente, desmarcarme de la idea de que estoy hablando sobre arte, por más que en buena medida podamos pensar esto como justamente problematizaciones o socializaciones de la idea de arte como arte autónomo, como desbordamiento de esa condición autónoma del arte para articularla con un movimiento social, o incluso por el hecho de que la iniciativa del Siluetazo se originó en la idea de tres artistas. Entonces sin negar esa convicción me parece que lo más interesante, lo más inquietante, lo que más me convoca de este tipo de experiencias no tiene que ver con ese origen, con esa adscripción, sino, más bien, con la capacidad que tuvieron esos acontecimientos de promover una suerte de dimensión creativa de la práctica política. Es un poco ahí donde ubico a esto y en ese sentido querría arrancar, no tanto por el Siluetazo, pero es el caso en el que más me voy a detener hoy, sino en pensar básicamente en dos grandes matrices de representación de la figura del desaparecido en estas políticas creativas, en estas políticas visuales o performáticas dentro del movimiento de Derechos Humanos, para luego pasar a una tercera instancia de la práctica de los escraches a partir del nacimiento de H.I.J.O.S a mitad de la década del 90', eso sería un poco el esquema de lo que voy a mostrar hoy.

Este tema de las dos matrices a las que aludí recién lo planteaba como una hipótesis, porque me parece que hay dos grandes formas de representación del desaparecido, de la figura del desaparecido en estas políticas visuales vinculadas fundamentalmente a Madres de Plaza de Mayo. Y esas dos matrices de representación, si bien, no son necesariamente opuestas, muchas veces se superponen, se enciman, y tienen que ver con posicionamientos distintos al interior del movimiento de derechos humanos o sea con ciertas tensiones o polémicas que a veces terminaron en quiebres, en rupturas, enfrentamientos al interior de los organismos como, por ejemplo, el parte aguas que significó en el 85' la división de Madres de Plaza de Mayo en dos sectores. Digamos que de alguna manera yo encuentro, en estas dos

² LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo. (Comp.). *El Siluetazo*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008).

matrices, restos o rastros o señales de esas polémicas que se manifestaron también en términos más políticos, en formas de intervención o de comprensión del programa de intervención en torno al posicionamiento respecto del Estado, o la exhumación de cuerpos, etc., una serie de cuestiones de las que voy a hablar aquí. Y, básicamente, distingo a estas dos matrices en torno a la figura de las fotografías y la figura de la silueta, la silueta también emparentada con las prácticas de las manos, de las máscaras que voy a mostrar en breve. Veremos las diferencias o las tensiones en torno a estas dos formas privilegiadas de representación que se han instalado como recursos más o menos consabidos, reiterados, conocibles, como signos inequívocos al interior de estas luchas en Argentina.

Esto es una foto (ver diapositiva) posiblemente del año 77', fíjense que la madre ni siquiera porta pañuelo y, sin embargo, ya está esgrimiendo una foto, seguramente extraída de un álbum familiar en un gesto espontáneo de cualquier familiar que busca a una persona ausente de su familia. Es decir, agarrar una fotografía, la primera que tengo al alcance y salir a recorrer hospitales, morgues, comisarías, etc., buscando a esa persona. Este gesto que sin duda está vinculado con cualquier búsqueda del paradero de un ausente, de un ausentado, adquirió a partir del año 77-78', cuando las madres empiezan a conformarse como organismo, adquirió primero una cierta materialización a partir de estas pequeñas pancartas que las madres colgaban de su cuerpo, o abrochaban sobre su ropa con alfileres de gancho y que siempre tenían que ver con el vínculo que unía a esa persona con la persona representada en esa fotografía, es decir, hacían hincapié fundamentalmente en el vínculo de unión, en el vínculo familiar que unía a la persona representada en la fotografía con la persona que portaba la fotografía. Habitualmente el origen de esas fotografías pueden ser o bien el álbum familiar o bien el documento de identidad, muchas de estas fotos provenían del documento de identidad, lo que lleva a Nelly Richard, la teórica chilena, pensando el caso chileno, a decir que hay una contradicción en el origen de esas fotos. Ella dice que son fotos producto del disciplinamiento que el Estado impone sobre los cuerpos a nivel del documento de identidad. Y, sin embargo, yo quisiera dar una vuelta de tuerca a esta cuestión porque me parece que en el hecho de que muchas de las madres elijan esas fotografías, a veces, tiene que ver porque justo eran la única foto que tenían a su alcance, justamente por las cuestiones de clandestinidad de la militancia y por el arrasamiento de los cuerpos y de las casas donde vivían los militantes, no quedaba otra foto que la que quizá retenían los padres de algún viejo carné de fútbol o lo que fuera, a veces eran las únicas fotos al alcance. Pero además me parece que hay un acto muy fuerte en demostrarle al Estado, que era el Estado desaparecedor, utilizando el término de Pilar Calveiro, el hecho de que también había sido el Estado identificador, o sea, que el propio Estado que está diciendo que los desaparecidos no existen es el que en algún momento identificó a esos seres con un número de identidad y con un carné de identidad. Por lo tanto, me parece que hay una vuelta de tuerca que va más allá del mero rol disciplinador por parte del Estado y tiene que ver con esta capacidad tan fuerte de las Madres de recurrir a ciertos procedimientos, muchas veces visuales, con un anclar conciencia de la necesidad de volverse visibles, como forma de sobrevivencia del grupo y de visibilidad de los reclamos que se estaban haciendo. Me parece

que fue una conciencia muy temprana y muy fuerte en ellas y que tiene que ver con la opción por el pañuelo, por el clavo en las primeras marchas, etc., esa idea de buscar recursos visuales que las identificaran como grupo y que las volvieran visibles hacia el afuera, hacia la prensa internacional, por ejemplo.

Esta clara conciencia me parece que también tiene que ver con este acto de, como dije antes, enrostrarle al Estado desaparecedor que fue el Estado identificador y que esa foto demuestra, de alguna manera, que hubo un sujeto que el Estado hoy está negando, recuerden a Videla diciendo que los desaparecidos no existen, y que tuvo una biografía previa al secuestro. Me parece que el énfasis más fuerte de las fotografías tiene que ver con esa cuestión, la biografía previa al secuestro, la idea de que hay un núcleo familiar que esta reclamando y buscando a ese sujeto, y que el Estado que lo niega fue a su vez el Estado que lo identificó. Esta es un poco la matriz que yo veo en este recurso.

Estas son fotos de Eduardo Gil (ver diapositiva) que fueron parte del proceso de investigación que dieron lugar al libro del Siluetazo. Él había dejado muchos contactos de marcas del 86' que nunca había rebelado, eran fotos que nunca habían circulado al público y que las elegí porque nos ponen en un contexto de fuerte disputa por la recuperación del espacio público a fines de la dictadura, en un contexto donde se empezaron a producir las marchas de DDHH más masivas, sobre todo la marcha del 30 de abril del año 83' que fue la más multitudinaria de las que se dieron durante la dictadura, pero a la vez en un contexto de un dispositivo represivo absolutamente presente en la calle. Esa disputa por el espacio público me parece que es clave para darnos cuenta de la magnitud del acontecimiento o del tipo de procesos que estamos pensando.

Esta marcha (ver diapositiva) es la del 30 de abril del 83', fíjense que acá se puede ver en el medio de la multitud la presencia de varias pancartas que se hicieron para esa marcha y se empezaron a usar de ahí en más. Son pancartas con fotos individuales habitualmente, que miden entre 50 por 70 cm, más o menos, y que las realizó el padre de una desaparecida, que acaba de morir hace menos de un mes, ya bastante viejito. Él era fotógrafo amateur, tenía un pequeño laboratorio en su casa y fue la persona que decidió centralizar las fotografías y pasar de esa decisión individual de llevar la pancarta con la foto de mi hijo a empezar a armar un archivo de las fotos de los desaparecidos centralizadamente. Este hombre se llamaba Santiago Mellibovsky³. El archivo después se usó para un montón de recursos posteriores, como ampliarlas todas a un mismo tamaño, con un dispositivo material igual para poder portarlas donde ya no hace falta que estuviera la madre o el padre o el hermano o el amigo de ese desaparecido, para que estuviese presente en la plaza. Ese momento bisagra que yo veo entre un dispositivo que tiene que ver con el vínculo íntimo que une a desaparecido con quien porta la foto para pasar a ser un dispositivo colectivo, fíjense que eso tuvo inmediatamente que ver con la búsqueda de las abuelas, las primeras fotos que se ampliaron fueron las de los menores apropiados, de los bebés. Estas son fotos de la misma marcha (ver diapositiva) y, en general,

³ Creó una base de datos de más de 3000 fotografías de víctimas de la dictadura. El fondo documental se puede ver en www.sinolvido.org.

cuando había datos se acompañaban por un nombre propio y por una fecha, a veces, es solamente la foto y, a veces, se generan ciertos relatos familiares a partir del collage fotográfico como en este caso (ver diapositiva) que lo que ustedes ven es la foto de una composición familiar donde están desaparecidos la mujer, el marido en silla de ruedas y el bebé, aquí sin palabras se compone un relato familiar a partir de la fotografía.

La mayor parte de las madres buscaban la foto de su hijo, como es evidente en este caso, están llevando la foto de su hijo. Desde el 30 de abril de 1983 se empieza a producir un debate al interior de las Madres en torno a lo que Hebe de Bonafini conceptualizó como la socialización de la maternidad. Ella insistía mucho en esta cuestión de que “somos madres de todos y todos los hijos nos parieron”, una suerte de socialización de la maternidad donde ya se diluye el vínculo que une a un hijo con una madre o con un padre. Donde lo que aparece, más bien, es esta propuesta de Hebe de que se rompiera este vínculo a partir de que cualquiera pudiese llevar cualquier pancarta, que hubiese una suerte de intercambio, de trueque de pancartas, donde lo que se generaba es que cualquiera pudiera portar la pancarta de cualquier otro hijo y no solo el suyo y se rompiera esa tensión con respecto a si la están llevando derecha o bien erguida a la foto de mi hijo, era una especie de forzamiento respecto de esa socialización de la maternidad. Lo que relatan algunos padres y madres es la sorpresa y la emoción que también despertaba el hecho de llegar a la marcha y ver que la foto de su hijo ya estaba en manos de alguien, que no era necesariamente alguien conocido, como parte de este trueque que se empieza a dar.

Esto es una foto que me resulta muy emocionante (ver diapositiva), que es de una ronda de los jueves, la Plaza de Mayo totalmente inundada y las Madres con el agua hasta las rodillas y lo que resulta totalmente impregnante de las fotografías son esas pancartas que, como vemos, se empiezan a usar de aquí en más en las rondas de los jueves, en todas la marchas y, seguramente, las hemos visto infinidad de veces desde aquella primera vez que las elevó Santiago Mellibovsky en adelante.

Es entonces en paralelo a lo que fue el Siluetazo que se produce este momento de colectivización del uso de la fotografía en una decisión orgánica y colectiva a partir de esa iniciativa que les relaté, para construir un dispositivo colectivo respecto de la fotografía. Y a partir de allí empiezan a darse otros usos colectivos de la fotografía como, por ejemplo, este (ver diapositiva) que fue iniciativa de un grupo del que voy a hablar después, que se llamó GAS- TAR (Grupo de Artistas Socialistas - Taller de Arte Revolucionario) que era un grupo de activistas callejeros vinculados al PST y luego al MAS, vinculados de manera no orgánica y de manera conflictiva también, pero varios de ellos eran militantes de esta agrupación y trabajaron mucho con el frente de DDHH vinculado a Madres. Esta iniciativa que ellos la llamaban mural xerográfico era la idea de empapelar con las fotocopias de los rostros de mujeres y niñas desaparecidas todo el recorrido de la marcha desde Congreso a Plaza de Mayo, el 8 de marzo de 1984, el primer día internacional de la mujer en democracia, que se hizo un gran festival de apoyo artístico a las Madres. La iniciativa de los artistas implicaba o incluía que el público o los manifestantes pudiesen colorear las imágenes y, sin embargo, las Madres impusieron la

condición de que las imágenes no fueran tocadas; les cuento esto porque van a ver que también con el Siluetazo hay una intervención muy precisa y directa de las Madres respecto al uso de las imágenes. (Ver diapositiva) Esto fue el mural del 8 de marzo, acá vemos cómo convivieron siluetas y fotos en la misma fecha.

(Ver diapositiva) Esta es la bandera que se hizo por los 20 años del golpe, es muy conocida, y que se siguió emplazando como apertura de la marcha en todos los 24 de marzo de ahí en más y que hoy está emplazada en el Parque de la Memoria y fue hecha también por una madre muy activa en Familiares, que también falleció el año pasado. Ella artesanalmente reunió las fotos, las unificó, las pegó una por una y dejó algunos espacios en negro aludiendo a que el repertorio de fotos, si bien fue aumentando mucho desde las fotos de Santiago Mellibovsky, hasta hoy todavía está muy incompleto, al igual que los nombres de los detenidos-desaparecidos.

Esto fue un poco para mostrar la deriva de la primera matriz de la fotografía. Otro recurso donde es muy frecuente el empleo de las fotografías son los recordatorios de Página 12, ahí de nuevo es la decisión personal de la familia o de los amigos de publicar ese aviso, que varía año a año. Hay un par de personas investigando sobre los recordatorios, a mí me impresiona, me impacta mucho siempre el registro casi de carta privada que muchas veces tienen esos textos, están escritos en segunda persona, interpelando al lector y allí es donde yo veo una matiz de aproximación con lo que yo llamo la segunda matriz que es la de las siluetas, que es fundamentalmente el encimamiento entre el lector y el destinatario de la carta. La carta está destinada por supuesto al desaparecido contándole novedades familiares, por ejemplo, nació un nieto nuevo, casi como si el desaparecido pudiera leer esa carta y ponerse al tanto de todas las novedades familiares que no sabe, cómo lo extrañamos, etc., pero a la vez quien termina siendo destinatario de esa carta es el lector. Y ese mismo encimamiento entre lector y desaparecido es lo que yo veo en lo que llamo esta segunda matriz, donde el procedimiento de construcción de la silueta es básicamente poner el cuerpo, el cuerpo del manifestante puesto en el lugar del cuerpo del ausente.

Contaré la génesis de esta idea y también cómo se fue repitiendo esta superposición entre manifestante y desaparecido en otros recursos performáticos y visuales de las Madres.

La iniciativa de las siluetas se gestó en un taller que compartían tres artistas visuales, que son Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. Julio Flores y Guillermo Kexel siguen trabajando y hoy son docentes en el IUNA y Rodolfo Aguerreberry falleció hace 10 años, él era militante peronista, era el único que tenía la militancia más activa. Los tres decidieron, a principios del año 82', producir en el marco de un premio privado, que era el Premio Esso⁴, que se iba a hacer en el Palais de Glace, cerca del Centro Cultural Recoleta. En ese marco decidieron hacer una obra que aludiera a la cifra que las Madres estaban barajando como la cifra de víctimas del terrorismo de estado, en ese momento empezaba a enunciarse el número de 30 mil, a principios del '82. Los artistas compusieron la idea bajo la noción de cuantificar el espacio físico que ocuparían 30 mil cuerpos ausentes si estuvieran entre

⁴ Premio Objeto y Experiencias de la Fundación Esso de 1982.

nosotros. Si pensamos que un cuerpo ocupa, más o menos, 2 m por 1m, aproximadamente, estamos hablando de una obra cuyo volumen físico, material es de 60 mil metros cuadrados, si simplemente colocamos estas siluetas una al lado de la otra, 30 mil siluetas, estamos hablando de una obra que ocuparía aproximadamente 30 cuerdas, si ponemos una silueta al lado de la otra a lo largo, por ejemplo, de la Av. Rivadavia llegaría de Plaza de Mayo hasta Once. Para que se den una idea de la envergadura que podía tener esta realización material de, cómo ellos decían, “presentificar la ausencia”, cuantificar la dimensión de esa ausencia. Eran tres personas y se encontraron con la cuestión concreta y material de que era muy difícil que tres personas pudieran hacer cada uno 10 mil siluetas, pensaron en contratar cada uno a 100 personas, a lo cual la obra se volvía inmanejable y carísima, pero además estaba la dificultad material y concreta de cómo hacían para meter semejante volumen de obra adentro de un museo, no había museo que pudiera contenerlo, ellos pensaban en un laberinto de papel donde el público pudiese recorrer. Entonces, una obra que evidentemente tenía una connotación fuertemente política, de denuncia y que iba a ser intolerable en ese contexto de todavía a mitad de la dictadura, se volvió materialmente muy difícil de pensar y en ese contexto se desató la Guerra de Malvinas y debido a eso el Premio Esso quedó suspendido.

La idea quedó totalmente en *stand by* por varios meses, hasta que llegó a la Argentina “Cacho” El Kadri, Envar El Kadri, que era muy amigo de Aguerreberry, y que les propuso completamente llevarle al iniciativa a las Madres. Eso fue seguramente en agosto del año 83, es un año y pico más tarde, en el marco de que se estaba preparando la tercera Marcha de la Resistencia, que se hacía desde 1980. Esa idea de tomar durante 24 horas el espacio de la Plaza de Mayo en esa fuerte disputa del espacio público de la que hablé antes. Los artistas escribieron una propuesta y acá me parece que hay un momento bisagra muy clave porque ya no hablan de una obra de arte sino que hablan de un hecho gráfico, la palabra arte está totalmente ausente del texto donde ellos exponen su idea. Hablan de un hecho gráfico que pueda contribuir, “dar a conocer a la opinión pública a través de los medios masivos la denuncia de la existencia de 30 mil desaparecidos”. Es decir, una idea creativa, una idea gráfica, como dicen ellos, puesta a disposición de un dispositivo de comunicación de masas, eso es un poco la deriva de esta idea. Y digo bisagra porque es un momento que, si bien la idea anterior era una obra sin duda política, pero todavía estaba encapsulada dentro del circuito del arte, acá lo que hay es ya la disposición de una idea para que sea apropiada por la multitud en el contexto de un movimiento social que estaba liderando la resistencia a la dictadura. Entonces, me parece que hay una transición que no puede obviarse de una situación a la otra. Las Madres asumieron el proyecto como propio, lo firmaron como suyo, lo modificaron fuertemente. Por ejemplo, tacharon del proyecto, esto está incluido dentro del libro, la posibilidad de que las siluetas se pegaran en el piso, directamente lo borraron del proyecto. Si bien la idea original de los artistas era que cada silueta tuviese nombre, apellido y fecha, como las listas estaban sumamente incompletas todavía, decidieron, consensuaron con los artistas que todas las siluetas sean iguales, no hubiese ninguna con nombre propio, masculinas, neutras, vacías, digamos, sin ningún tipo de identificación personal. En ese contexto, las fotos

que voy a mostrar ahora son del primer Siluetazo que fue entonces el 21 de septiembre de 1983, en el marco de la Tercera Marcha de la Resistencia en Plaza de Mayo. Van a ver que las resoluciones formales de las imágenes son absolutamente heterogéneas y tiene que ver que lo que pasó allí se distanció muchísimo del proyecto original, en la medida en que lo que se generó fue la apropiación de una idea muy fácilmente aprendible, no hacía falta ningún conocimiento de arte o de dibujo para producir siluetas, era muy sencillo el procedimiento. Tanto que Arguerreberry decía que a la media hora de haber llegado los artistas a la Plaza de Mayo se podrían haber ido porque no hacían falta para nada. Todo el mundo sabía lo que tenía que hacer y esa idea se iba expandiendo, modificando y la gente espontáneamente volvía a su casa a buscar materiales para seguir haciendo siluetas y para multiplicar y modificar esa idea. Lo que se generó fue entonces un espontáneo taller al aire libre que duró, más o menos, desde las 4 de la tarde hasta las 3 de la mañana, hora en que el dispositivo repetido ya se hizo tan pesado que hubo que suspender la pegatina de siluetas. Y lo que se producía era una especie de realización en serie donde había personas poniendo el cuerpo, otros que bosquejaban, otros que reforzaban el contorno de la imagen y otros que salían a pegar, cada vez más lejos en la medida en que ya el entorno de Plaza de Mayo estuvo totalmente empapelado, entonces empezaban a irse más allá. Y al mismo tiempo la policía despegando sistemáticamente las siluetas, o sea, había que volver a pegar y volver a pegar, sobre todo en el frente de la Catedral, que fue uno de los lugares más disputados a lo largo de esa noche.

(Ver diapositiva) Ahí en el medio de la puerta ven una silueta de embarazada, una de las cuestiones que inmediatamente modificó esta idea original, de que todas las siluetas fueran iguales, en blanco, etc., fue la demanda inmediata de las Abuelas de que hubiese siluetas de embarazadas, que hubiese siluetas de niños y de bebés. Hubo que salir a buscar un almohadón y alguien se puso de costado para hacer la matriz de la silueta de embarazada, que es una silueta de perfil. Hubo siluetas de niños a mano alzada, algunas fotos tengo. Pero además se empezó a generar demandas muy concretas de gente que quería hacer una silueta puntual, que quería hacer su silueta, que quería que su desaparecido estuviese representado allí. Entonces los testimonios dan cuenta de niños que se acercan a decir “quiero que hagas a mi papá que tenía más o menos tu altura, tenía bigotes como vos, se llamaba así y está desaparecido desde tal fecha”. Aparecía la demanda puntual de realizar una silueta concreta con nombre y apellido. O “queremos que nos hagas a nuestro primo, nosotros ponemos el cuerpo, tiene más o menos nuestro tamaño”, etc. Entonces empezaron a nominarse las siluetas, esta foto que pusimos en la tapa, es una foto de Eduardo Gil, da cuenta que todas las siluetas que están allí están nombradas con apellidos que empiezan con la A, lo que da cuenta también de la existencia de listas, una lista alfabética donde empieza a nombrarse las siluetas. Es decir, que el propio proceso de producción, esta idea original de siluetas anónimas, digamos, dio lugar a la nominación de las siluetas, aproximando de alguna manera la matriz de las siluetas y la matriz de las fotos. Es decir, la nominación, la identificación puntual de una silueta con un nombre propio, con una fecha concreta.

Al día siguiente las siluetas empapelaban toda la zona, esta zona de fuerte tránsito de peatones, oficinistas, empleados bancarios, etc. Y lo que los medios de prensa registraron unánimemente al día siguiente fue la contundencia de algo inesperado en esa movilización, o sea, había algo totalmente nuevo, todos hablaron de las siluetas, ninguno dio cuenta que hubiese tenido nada que ver con una iniciativa de artistas. De hecho durante muchísimos años nadie sabía que había habido artistas detrás del siluetazo, es algo mucho más reciente. Y, por otro lado, es muy fuerte, que varios entrevistados por los periodistas digan “sentimos que las siluetas nos miran”, una suerte de interpelación de estos rostros sin rostro, de estos rostros sin ojos, de estos rostros mudos que, sin embargo, interpelan de una manera muy fuerte a los que pasan por allí.

(Ver diapositiva: Muestra fotos de la Catedral, fotos de la colección de Alfredo Alonso).

Estas siluetas que estaban pegadas al costado del Ministerio de Economía, que son las siluetas de José Mangone y María José Rapella de Mangone, desaparecidos ambos en la ESMA, un matrimonio, ella embarazada. Y me parece que en el hecho que hayan aparecido no solamente nominados sino además pegados juntos, vueltos a colocar juntos, hay una voluntad subjetiva de que esto ocurra, que ya no tiene tanto que ver con la cuantificación del volumen de las víctimas ni con la idea del anonimato, sino con historias bien concretas de sujetos desaparecidos.

(Ver diapositiva). Bueno, acá vemos algunas repercusiones en la prensa, este es el proyecto que las Madres difundieron los días previos a la marcha.

Aquí lo que quería mostrar son apenas dos imágenes que son las únicas que logré conseguir de lo que es un antecedente muy preciso del siluetazo que son las manifestaciones en el exilio de AIDA⁵. Una asociación que hasta ahora ha sido muy poco trabajada, muy poco investigada y que agrupaba a exiliados latinoamericanos en el exilio europeo y a, básicamente, artistas y escritores europeos solidarios con la denuncia de la represión en América Latina y que realizaron una serie de acciones. Algunos recordarán El Exilio de Gardel, hay unas imágenes de una marcha muy colorida, que es parte de una movilización de AIDA en París, en Bruselas, en varias ciudades europeas hubo bastantes acciones. Una de ellas implicó el uso de máscaras blancas que después fueron retomadas en la Argentina, en lo que se conoce La Marcha de las Máscaras Blancas, después les voy a mostrar unas fotos. Fíjense que acá la máscara blanca hace que cada uno de los manifestantes borre su propio rostro para colocarse en el lugar de otro, cuyo nombre está portando en este cartel, un poco el tema de la matriz de la que hablaba antes. Y aquí, en otra foto de AIDA también, lo que vemos es el uso de siluetas vacías para representar a los desaparecidos. Sin embargo, creo que en el Siluetazo esta idea visual alcanza unas connotaciones políticas muchísimo más, digamos, multitudinarias y

⁵ “En noviembre de 1981, la Asociación Internacional de Defensa de los Artistas (AIDA), organizó en París una gran marcha encabezada por Julio Cortázar y Lionel Jospin, que recorrió el Barrio Latino y los Quais del Sena, con los manifestantes vestidos de blanco y negro, por los artistas desaparecidos y muertos en Argentina desde 1976”.
María Oliveira-César, «El exilio argentino en Francia», *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 2000. Puesto en línea el 22 de diciembre de 2004. <http://alhim.revues.org/index67.html>. Consultado el 14 mai 2010

efectivas en la medida en que no solamente la ciudad estaba capturada, tomada por este dispositivo visual, sino sobre todo por el dispositivo de producción de las siluetas, que no solamente implicó el uso, como vemos acá, de plantillas, rodillos, para hacer la producción en serie más rápidas. Estas son fotos del segundo siluetazo, el último día de la dictadura, primer día de la democracia, en el Obelisco y acá los artistas no tuvieron nada que ver, esta fue iniciativa de un grupo de jóvenes vinculados al Frente por los Derechos Humanos que trabajaban en consonancia, en colaboración con las Madres muy estrecha, más vinculados a la movida contracultural, rockera de la calle Corrientes, no tenían nada que ver con este otro mundo de las artes visuales.

Quería llegar a que el procedimiento más recordado y más implicado afectivamente, que todos los que pasaron por el siluetazo recuerdan, es el hecho de poner el cuerpo sobre el papel, recostarse sobre el papel para que otro bocete la silueta. Es decir, prestarle el cuerpo al ausente, que es el procedimiento que ha dado lugar a lecturas en clave, en cierta medida, mesiánicas del siluetazo, como es la lectura de Gustavo Buntinx que está incluida en el libro. En la medida que este procedimiento tan sencillo de la didáctica del dibujo, de bocetar el cuerpo a partir de acostarse sobre el papel, que es algo que se usa mucho en la didáctica para chicos, por ejemplo, aquí la huella del cuerpo se convierte en la huella de dos cuerpos, del que prestó el cuerpo y del que no está. Y Gustavo Buntinx para remarcar o habilitar la lectura que hace respecto de un ritual en clave mesiánica que se produce en este acto de prestarle el cuerpo al ausente, recupera una serie de testimonios de las propias madres que en esa ocasión que hablaban de “con cada silueta revive un desaparecido”, “en cada silueta late un ausente”, etc. Entonces la silueta vuelta, ya no representación, algo así como huella de dos ausencias, del que prestó el cuerpo solidariamente con el que no está.

Se menciona, por ejemplo, al Loco de los Corazones, que fue alguien del cual no se conserva el nombre, que espontáneamente decidió ir colocando un corazón de color rojo en cada una de las siluetas que se había pegado sobre las inmediaciones de la plaza, reforzando esta cuestión de la vitalidad de ese signo, de que no se estaba hablando de muertos, sino que se estaba reclamando la aparición con vida. Que es a eso a lo que quería llegar ahora, a ese debate.

En contraposición a esta lectura en clave mesiánica de Buntinx, Eduardo Grüner, que también incluimos en el libro, hace una lectura bien distinta cuando plantea que en el procedimiento de realización de siluetas hay una suerte de reconocimiento inconciente y contradictorio del enunciado “aparición con vida”, que era la consigna fundamental de las Madres en ese momento y que además se considera que las siluetas vienen de alguna manera a representar visualmente esa consigna, que su proximidad, su emparentamiento con el procedimiento policial para identificar el lugar donde cayó un cadáver, un acribillado, un suicida, etc. Esta idea de marcar con tiza la disposición del cuerpo antes de retirarlo, él dice en el hecho de que las madres borrarán del proyecto la posibilidad de pegar siluetas en el piso, hay una clara conciencia de la proximidad de este dispositivo visual respecto de ese procedimiento policial. Y dice, bueno, uno puede pensarlo como que le estaban disputando al enemigo ese

procedimiento, disputándolo para otra cosa, pero también había una suerte de reconocimiento de que no se estaba hablando de personas vivas, un reconocimiento inconsciente, dice Grüner. Bueno, aquí habría, me parece a mí, una suerte de tensión que por supuesto uno puede relacionar con los debates que atravesaban el movimiento de derechos humanos desde ese momento y sobre todo a partir del 84', 85', a partir de lo que son las exhumaciones de fosas NN, el comienzo del trabajo del equipo de antropólogos forenses para la identificación de restos, el comienzo de los debates en torno a la reparación por parte del Estado, que dividió tajantemente en dos el movimiento de derechos humanos, fundamentalmente a Madres. Fijense en este texto de María del Rosario Cerruti, que en ese momento era vicepresidenta de Madres, negándose tajantemente a la identificación de los restos. Y en esta misma clave Buntinx hace una suerte de contraposición entre la silueta de una embarazada, no recuerdo el nombre, una silueta de una mujer embarazada y la fotografía del equipo de antropólogos forenses de esa misma mujer, de los restos óseos de esa misma mujer ya identificados. Y hace un contrapunto hablando de la reverberación mesiánica que la silueta tiene respecto de la pobre materialidad de los restos óseos, que desactivan de alguna manera la búsqueda, en la medida que esa búsqueda concluye en la confirmación de la muerte. Y ahí me gustaría introducir otra posición respecto de que me parece que el trabajo de identificación de los restos no solamente habilita la posibilidad de la familia de concluir el duelo en una tumba, sino además posibilita, construye la evidencia de que hubo un crimen y, por lo tanto, un criminal y en ese sentido habilita la posibilidad de un juicio, del juicio por castigo de esos crímenes. Entonces, me parece que hay algo en esa reivindicación en clave mesiánica del Siluetazo o de ese tipo de prácticas que está dejando de lado respecto de este contrapunto que establece Buntinx. Esa misma polémica apareció ya el mismo día del primer Siluetazo, en el contrapunto que se puede establecer entre las siluetas blancas de pie, erguidas, reclamando la aparición con vida y esa otra silueta, la silueta que instaló en el pavimento el grupo GAS – TAR. El cual, haciéndose cargo de la consigna que se sostenía en ese momento de “toda la verdad” en contraposición de “aparición con vida”, instaló en el mismo lugar donde Dalmiro Flores, el obrero metalúrgico que había sido asesinado el 16 de diciembre de 1982 por parapoliciales, por paramilitares, secuestrado en un falcón verde y arrojado ya muerto a metros del Cabildo, en el mismo lugar donde este cuerpo había aparecido, el cuerpo de un muerto verificable, con nombre y apellido, el grupo GAS - TAR instaló esta silueta negra sobre el mismo pavimento que no dice “aparición con vida” sino que reclama “Toda la verdad, Dalmiro Flores”. Y, en ese contrapunto, uno puede decir que lo que está insinuado en esta silueta es el hecho de que los desaparecidos estaban muertos y que reclamar la aparición con vida era generar una expectativa un poco incierta y sin ningún tipo de posibilidad política de concretarse. Esta es una polémica que estaría bueno reconstruir con mayor detenimiento y mayor documentación, porque hasta por lo menos el año 85 hubo algunos indicios de que había algunos desaparecidos con vida: el caso de Laura Viñas, por ejemplo, que siguió llamando a la familia hasta por lo menos el año 85. Digamos, la expectativa de que hubiese desaparecidos con vida se mantuvo como una esperanza de la que los familiares no se querían desprender de ninguna

manera hasta ya empezada la democracia o un par de años después por lo menos y que todavía hoy las Madres siguen sosteniendo, por lo menos, como consigna pública.

Bien, la deriva del Siluetazo fue muy fuerte, muy inmediata, en la medida en que esta idea fue rápidamente socializada, apropiable y se empezó a multiplicar espontáneamente en muchos lugares. Por ejemplo, estas son imágenes de siluetas que ya se despegan de esta idea original de la escala natural, de la silueta pegada al ras del piso, como si fueran peatones, etc. y empiezan a aparecer siluetas gigantes, siluetas volando, siluetas con diferentes resoluciones. (Ver diapositiva) Esto seguramente es un barrio del Gran Buenos Aires, creo que es en Quilmes, en marzo del 84, y fíjense en esto que es un chablon de serigrafía que el propio grupo GAS - TAR propuso para hacer serigrafía ya sobre el piso, es decir, contradiciendo directamente la indicación de las Madres que no hubiese siluetas sobre el piso. Y esto insólitamente aparece durante este segundo siluetazo que se hizo durante el último día de la dictadura, fíjense que las siluetas se pintan ya sobre el piso y que acompaña la consigna "Aparición con vida", la idea empieza a rodar por canales propios y ya deja de estar bajo el control o la supervisión o la indicación de los artistas o de las madres y empieza a tener una deriva inesperada, hasta cierto punto y con muchas comillas "aberrante" respecto de la idea original, empieza a tener su curso propio. Se dieron siluetazos en muchas ciudades del interior, como Zapala en el Sur, por ejemplo, y de ahí en más el procedimiento de las siluetas se instaló, como voy a mostrar enseguida, como una especie de recurso consabido de representación del desaparecido. Es claramente identificable, incluso fuera de la Argentina, que una silueta a escala natural habla de los desaparecidos en Argentina.

Bien, otros dos recursos que yo considero dentro de la misma matriz, uno es el de las manos, la campaña "Déle una mano a los desaparecidos", que llegó a juntar un millón de manos en el verano que va del 84' al 85'. Fue una campaña internacional que llegó, por ejemplo, a Europa, y que incluso se logró la mano del presidente de Italia de ese momento, Sandro Pertini, hubo muchas colaboraciones internacionales a esta campaña. Y que el procedimiento era básicamente muy sencillo y muy parecido al de la silueta, pero digamos con una implicación corporal un poco menos comprometida, en la medida que solamente implicaba poner la mano, no todo el cuerpo. Eran mesas en la vía pública, habitualmente llevadas adelante por madres, con pañuelo, identificadas como tales, aquel que ponía la mano por el desaparecido, ponía su mano sobre el papel impreso y la madre bocetaba la silueta de la mano y luego uno podía escribir sobre esa mano un nombre propio, una frase, una consigna, un poema, una carta, lo que quisiera. Con ese millón de manos se realizaron estas banderolas, estas guirnaldas, no sé cómo llamarlas, que empapelaron todo el espacio aéreo de la Plaza de Mayo y de toda la Av. de Mayo el 24 de marzo del 85. Y un recurso que también veo emparentado en el mismo sentido con las manos y con las siluetas es este *revival* de las máscaras de AIDA, que se hicieron textualmente, la misma silueta, el mismo tipo de resolución formal, se realizaron cientos de máscaras blancas y se repartieron a los que se habían movilizado en Tribunales cuando se cumplían no sé si cuatrocientas rondas de las madres, una suerte de aniversario así, una marcha bastante importante, que se conoce como La Marcha de

las Máscaras Blancas. Y que, según lo que pude informarme, en el libro de Gorini, en el libro sobre la historia de las Madres de Ulises Gorini, también implicó un debate muy interno, muy fuerte dentro de las madres, en la medida que un sector de madres defenestró el recurso de las máscaras porque plantearon que en esta suerte de borramiento del rostro lo que se hacía era concederle la dimensión de anonimato que producía la figura misma del desaparecido, era como volver sobre esta suerte de borramiento de la identidad que producía la figura del desaparecido y, en contrapunto a las máscaras, ellas volvían a insistir sobre el uso de la fotografía. Este debate no es algo que estoy interpretando a posteriori, sino que se dio dentro de las madres en ese momento, entre las que sostenían el recurso de las máscaras y las que consideraron este recurso bastante poco feliz e insistían con el uso de la fotografía que reponía un nombre propio, una identidad, una biografía.

Las siluetas volvieron una y otra vez a insistir a reaparecer en distintas marchas de las madres y aquí me gustaría hacer una distinción, que también está presente en el libro en un tono ciertamente polémico, entre siluetazo o silueteada. Hay una suerte de discusión entre cómo llamar el siluetazo, si habría que llamarlo silueteada, etc. Y, por lo menos, desde mi punto de vista yo considero que siluetazo tiene que ver con esta saga de -azos, que tienen mucho que ver con cierta historia política argentina de puebladas, de tomas de la calle a partir del Cordobazo, el Viborazo, el Argentinazo, etc. Y el Siluetazo tiene que ver con eso, con definir un acontecimiento histórico excepcional en este cruce entre una iniciativa artística, una multitud dispuesta a poner el cuerpo para llevarla a cabo y para apropiársela y un movimiento social que está en las calles disputándole el espacio público a la dictadura, esa condición excepcional es la que permite hablar de un Siluetazo. Pero no todos los usos o los recursos o las vueltas de las siluetas tienen esa condición de excepcional, esa carga, esa coyuntura, digamos, y en ese sentido me parece que el término silueteada se ajusta más a esas vueltas de las siluetas que algunas son más afortunadas o más felices que otras.

Esta se conoce como la Marcha de las Siluetas Blancas y fíjense que acá sí se vuelve a la idea original, esa idea primera de que todas las siluetas fueran neutras, masculinas, iguales y sin nombre, están hechas en tela, es decir, en un material más perenne que el papel y ya no se pegan sobre la pared sino que se portan como estandartes en la marcha y son llevadas ya realizadas previamente a la situación de movilización, es decir, ya no es la gente que va a la marcha la que las realiza. O esta otra que se conoce como la Marcha de las Siluetas Rojas, que están hechas en papel de diario. Fíjense que acá las siluetas empiezan a adquirir una estatura muchísimo mayor que la escala natural. Esto, quizás con un poco de sobreinterpretación, yo lo vinculo con otro debate que tiene que ver con este tránsito que yo veo muy fuerte entre los 80 y los 90 entre la construcción del desaparecido como víctima para pasar a la construcción del desaparecido como héroe, como mártir, que se empieza a dar en este tránsito, fundamentalmente en los '90, pero que acá parece que por esta sobredimensión del cuerpo empieza a adquirir como cierta connotación visual.

Y esta es la marcha del indulto (ver diapositiva), que para mí es quizás un momento también bisagra, por lo menos la marcha que me tocó participar más masiva y que, sin

embargo, más claramente derrotada cuando Menem al día siguiente firma los indultos. Fue impresionante ese contraste entre medio millón de personas en la calle y al día siguiente la firma de los indultos, fue realmente demoledor cómo desarticuló ese movimiento tan fuerte. Y aquí (ver diapositiva), fíjense, siluetas hechas con cartón corrugado como vanguardia, como primera fila de la marcha enfrentadas al cordón policial.

Querría hacer una digresión sobre un tercer procedimiento, que es claramente un procedimiento performático, que es la modulación, la invención de los escraches a mitad de los 90'. Desde el '96 en adelante que por supuesto tiene que ver con la modalidad de lucha que inventan los H.I.J.O.S en la que se articulan dos grupos de artistas que todavía existen, que son el Grupo de Arte Callejero, que acaba de sacar un libro formidable que se llama GAC, y Etcétera, que también acaba de sacar un libro, y que ahora se llama Internacional Errorista. Ambos grupos que ya tienen más de 12, 13 años de existencia siguen trabajando muy activamente, ambos surgieron en ese momento muy vinculados a HIJOS, incluso porque una de las integrantes del GAC es hija de desaparecidos y uno de los integrantes de Etcétera es sobrino de desaparecidos, tienen una implicación generacional muy fuerte con HIJOS y fueron cruciales los aportes de estos grupos en dar, en colaborar, en contribuir a darle forma a los escraches en diferentes sentidos. Sin embargo, hay que pensar que los escraches no pueden definirse de nuevo, como las siluetas, como acciones de arte, sino que tienen este componente creativo pensado como una poética performática de ese movimiento. Me parece que esto es un tercer momento, una tercera matriz, en qué sentido, fundamentalmente, que es algo bastante de sentido común, en tanto, la práctica de los escraches se distancia de la modalidad de lucha que habían inventado las Madres en al menos dos aspectos. Uno tiene que ver con la deslocalización, pasar de esa centralización tan fuerte en Plaza de Mayo, la ronda de jueves en torno a la pirámide, etc., a esta idea de que el escrache puede ocurrir en cualquier lugar y en cualquier momento, "a donde vayan los iremos a encontrar", era una de las consignas más coreadas, era esta idea de visibilizar en plena década menemista, en medio de las más absoluta impunidad, la existencia de los genocidas viviendo vidas comunes al lado nuestro, siendo vecinos, compañeros de trabajo, compañeros de medios de transporte, etc., era poner en evidencia eso. Entonces, por un lado, la deslocalización, y, por el otro lado, el corrimiento del énfasis puesto en la figura de la víctima al énfasis puesto en la figura del victimario. Ahí hay otro desplazamiento muy fuerte de HIJOS respecto de lo que venía siendo las políticas de Madres, aunque por supuesto no veo contradicción, más bien, continuidad entre ambos movimientos. Lo que quería marcar sencillamente es el aporte de estos dos grupos de artistas que colaboraron estrechamente con HIJOS en darle forma a los escraches.

El Grupo de Arte Callejero lo que hizo fue idear estas señales, que son señales anónimas, una de las características del trabajo del GAC es que nunca firman sus trabajos y los ponen a disposición de cualquiera que los quiera apropiar, los trabajos están disponibles y de hecho su circulación es totalmente, yo diría, inesperada, muchas veces la gente del GAC se tropieza con sus trabajos en usos totalmente desconocidos para ellos. Una de las puntas de trabajo más fuerte del GAC tiene que ver con subvertir la señalética institucional del código vial

e instalar en la trama urbana estas señales alteradas que emulan a las señales tradicionales e institucionales a partir del mismo código tipográfico, el mismo tamaño, el mismo color, etc. y se instalan en las inmediaciones de un lugar donde partían los vuelos de la muerte, donde eran fusiladas las personas o a 500 metros de donde vive un genocida que va a ser escrachado o donde funcionó un centro clandestino de detención, etc. y que para un peatón o un automovilista desapercibido podría llegar a pasar inadvertidas. Se mimetizan, se mezclan y perturban ese código institucional, instalando otra lógica dentro de ese código y además dándole cierta visibilidad que fue registrada en muchos medios de prensa como parte de esta disrupción que implican los escraches a mitad de los 90, tan inesperada porque también estas mismas señales eran portadas como estandartes durante la movilización con la que concluía el escrache. Como todos saben el escrache implicaba un tiempo de preparación en el barrio o en el lugar de trabajo del genocida para alertar a los que convivían con él respecto de su condición y finalmente una movilización en la que se esperaba que ese barrio o ese espacio confluyera en una movilización que señalara el lugar, que escrachara ese lugar. Inicialmente esa forma de escrachar tenía que ver con pintura roja con la que se marcaba la vivienda del represor, pero en la medida en que hubo muy pronto una reacción del aparato represivo para impedir que la marcha se aproximara a la vivienda a escrachar, ahí apareció de alguna manera el aporte de Etcétera. Perdón, antes de pasar a Etcétera, muestro algunos trabajos del GAC (ver diapositiva) vinculados a esta misma cuestión como “Usted está aquí”, típico de los carteles orientadores del turismo, por ejemplo, o el “Aquí vive el genocida”, que los hicieron para la marcha de los 25 años del golpe por primera vez y que tuvo un efecto impresionante, la gente inmediatamente se acercaba a tratar de encontrar dónde vivía uno y cerca de quiénes estaba, fue muy impresionante el efecto que tuvo este mapa y empezó a multiplicarse además a otras ciudades del país, a otros barrios. La mayor parte de los integrantes del GAC son egresadas de la escuela Pueyrredón, donde también hay diseñadores, bueno hay un grupo de gente muy heterogénea, pasó mucha gente por el GAC además. Etcétera es más bien un grupo de autodidactas donde hay alguna gente que proviene del teatro callejero, del teatro under, ellos reivindicaban para sí una suerte de origen mítico vinculado a la toma, a la ocupación de una casa imprenta de Octavio Patricio Juan Andradi, un viejo surrealista imprentero editor de Argentina, que había tenido muchos vínculos con la Internacional Surrealista. Allí se encontraron con una serie de libros que para ellos fueron absolutamente claves, por lo menos en el relato fundacional mítico que ellos alimentan, pero también con materiales de disfraces, materiales que ellos usaron mucho en sus acciones. Básicamente lo que aportó Etcétera a los escraches tiene que ver con esta suerte de performance grotescas, carnalescas muy vinculadas al uso de la máscara, al grotesco, siempre estaba el personaje del milico. En este caso lo que vemos son imágenes que tienen que ver con un parto clandestino, con la apropiación de un menor, a veces era un milico confesándose con un capellán cómplice, denunciando a la iglesia católica, a veces, era un partido de fútbol de argentinos contra argentinos, aludiendo al mundial 78. Eran diferentes situaciones muy grotescas, siempre caracterizadas de forma muy carnalesca y donde los que estaban representados eran los oponentes, eran los milicos escrachados, en

todo caso, y sus cómplices. Generando además una suerte de reacción por parte de la gente que se movilizaba contra ellos, se comían puteadas, la gente los insultaba, etc. Y el origen de estas performances tuvo que ver justamente con esto que yo llamaba antes el cordón policial que impedía llegar a la casa, porque las idearon como una forma de distraer el foco de atención del cordón policial para que otros pudiesen aproximarse por fuera, a la espalda a la casa y bombardearla con las bombitas de carnaval con pintura roja, que empezaron a idear para dejar de todas maneras señalizada la casa. El origen de esta práctica performática tiene que ver entonces con la distracción del cordón policial para llegar a bombardear la casa de pintura roja, pero sin duda también contribuyeron a dar una suerte de visibilidad carnavalesca muy distinta a la cosa más ritual de duelo, propia de la ronda de los jueves, por ejemplo.

Acá tenemos un escrache en particular, que fue un escrache que se hizo a Nélica Blaquier de Ledesma, presidenta de la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes, en la puerta misma del museo denunciando la complicidad de esta señora bien del mundo del arte con la familia Ledesma, responsable del apagón de Ledesma⁶. Lo que hicieron fue una serie de huellas, en la medida en que se dificultó señalar la casa lo que se empezó a usarse en los escraches, retomando una práctica muy fuerte de los 80 de este grupo GAS - TAR Capataco, que yo mencioné, fue la idea de huellas, de dejar marcado un camino aunque no se pudiese llegar a la casa. En este caso las huellas fueron hechas con azúcar y alcohol y luego se prendieron fuego, hay un video de Etcétera de estas huellas ardiendo, caramelizándose de alguna manera, que aludían a la azúcar de Ledesma.

Lo que quería a grandes rasgos mostrar para cerrar y poder empezar el diálogo con ustedes, tiene que ver con la persistencia de las siluetas en los últimos años. Lo primero que traje es dos de las primeras postales de HIJOS, del año 96', 97', en el que evidentemente ya hay una conexión entre HIJOS y las siluetas, hay una recuperación de este tipo de imagen, en este caso caligramáticamente armando una suerte de poema visual a partir de la repetición de la consigna "Hay que continuar la lucha" o "Ni olvido ni perdón", formando esta imagen de la silueta.

Pero quería aludir como una deriva que yo la encuentro por lo menos más fallida, que fue la convocatoria cuando la ESMA fue entregada a los organismos el 24 de marzo de 2004, la primera cuestión en la que los organismos se pusieron de acuerdo, que no fue fácil, es la convocatoria a una serie de artistas plásticos próximos a la lucha por los derechos humanos para que se realizaran siluetas que se emplazaron en el enrejado que rodea el predio de la ESMA. Y es lo que yo llamo Siluetas de autor, son siluetas de estilo, son siluetas que ya tienen la marca de, ya no es el recurso anónimo, multitudinario que cualquiera puede hacer, sino que ya hay siluetas reconocibles por el estilo de determinado artista que contribuyó en un material perenne, porque están hechas de metal, a emplazar este objeto o este signo. ¿Por qué considero que son fallidas? Por un lado, porque me parece que se da el procedimiento contrario o el recorrido inverso al del Siluetazo que era una iniciativa de artistas que se apropia

⁶ El 27 de julio de 1976 en Ledesma - Jujuy, las fuerzas represivas secuestraron a centenares de obreros del ingenio azucarero de la empresa Ledesma en connivencia con los dueños de la misma.

la multitud y que puede ser hecha por cualquiera, donde no hay firma en el recurso, cualquiera puede convertirse en un productor de siluetas. Acá es los organismos que le piden a los artistas reconocidos que hagan las siluetas, pero además me parece bastante fallido el lugar donde deciden emplazar estas siluetas, que es el lugar digamos más simbólico de exterminio y desaparición de personas en la Argentina, donde desaparecieron más de 5 mil personas y las siluetas terminan estando de nuevo emplazadas, ya no en la marcha, en la Plaza de Mayo, en el espacio público recuperado sino en el mismo lugar en el que fueron desaparecidos más de 5 mil personas.

Querría, sin embargo, contrastar eso con otras siluetas que me parece que tienen una reverberación política más intensa, como por ejemplo, esta silueta de Hugo Vidal, que es un artista plástico que viene realizando siluetas en fragmentos de platos rotos, loza blanca barata del Once que rompe y con los restos compone una silueta que él emplaza en diferentes contextos, ya sea contextos hiperchic del mundo del arte, ya sea como la Feria Arte BA, hasta en el puente Pueyrredón en el primer aniversario de la masacre de Avellaneda. En contextos absolutamente diversos, donde esta silueta también se carga de sentidos absolutamente diversos y me parece interesante que la silueta no pueda permanecer, en la medida en que esos fragmentos no están unidos con ningún pegamento, sino que se deshacen una vez que la situación para la cual ha sido emplazada desaparece.

Bien, este recurso del GAC que se llamó "Blancos móviles" que ellas produjeron como recurso gráfico entre el 2004 y el 2006, se utilizaron en diferentes circunstancias colectivas, talleres, exposiciones para las que eran convocadas, tanto en la Argentina como fuera, en Colombia se mostraron estos blancos móviles y donde siempre la connotación que el recurso dispara tiene que ver con que el público se sienta víctima de ser una especie, no ser silueta, de blanco y diga de qué se siente víctima, de la inquisición, del hambre, de la represión, etc. Fijense que en éste cómo el uso de estos blancos móviles refuerza de nuevo la asociación del cuerpo del manifestante y el cuerpo de la víctima, acá tenemos el uso que se hizo de los blancos móviles en un taller en España (ver diapositiva), en este caso esta idea de la victimización está reforzada por este texto, "Seguimos siendo blanco de..." y hay que completar la frase. Pero me interesaba mostrar este uso de los blancos móviles porque subvierte el recurso y esto es lo interesante de los recursos del GAC porque al estar disponibles los usos que puedan desatarse a partir de este recurso pueden ir en contra de la idea original de este recurso que aludía a esta identificación de la víctima con el destinatario. En este caso lo que se hizo fue convertir efectivamente en literales blancos, tiros al blanco pero con la cara de los acusados de la muerte de Kosteki y Santillán⁷, en el contexto del acampe que se hizo en el tribunal de Lomas de Zamora para desatar una suerte de juego lúdico de apredamiento de esos rostros, de esos tiros al blanco, a partir de su conversión ya no de nosotros somos víctimas sino nosotros nos descargamos con estos tiros al blanco en el contexto del juicio a los responsables políticos y materiales del asesinato de los piqueteros.

⁷ El 26 de junio de 2002, bajo el gobierno de Eduardo Duhalde, se reprime la protesta piquetera en el puente Pueyrredón, en donde las fuerzas policiales asesinan a Darío Santillán y Maximiliano Kosteki.

Este (ver diapositiva) es otro recurso que alude directamente a la tradición de las siluetas, que lo hizo un grupo cordobés, y lo emplazó en la peatonal de Córdoba, pero también en otras varias ciudades del interior del país como Posadas, Mendoza, etc. Y me parece que de nuevo actualiza ese recurso porque lo que hicieron fue construir setenta pizarrones iguales con la fotografía de una chica de la calle que se llama Marisol y que estaba por ahí pidiendo plata, era parte del entorno donde ellos emplazaron estas reproducciones en escala natural de esta muchachita incitando a la gente a escribir sobre esos pizarrones en esa instalación al aire libre en la vía pública, que componía una denuncia de los chicos de la calle como los nuevos desaparecidos, los nuevos excluidos del neoliberalismo.

O para los que conocen Rosario seguro este signo va a ser muy inequívoco que son las bicicletas de Fernando Traverso. La historia de este signo es que uno de los amigos de Fernando unos minutos antes de ser secuestrado dejó amarrada su bicicleta a un poste y se fue, y fue secuestrado a los pocos minutos y la bicicleta quedó allí durante muchísimo tiempo. Fernando construyó este signo de la bicicleta como un homenaje a su amigo pero también como la representación de todos los desaparecidos de Rosario, construyendo con el mismo código con el que se enumera los grabados habitualmente cuando uno hace una tirada de grabados. Bueno, él hace una tirada de bicicletas de 350, que es la cantidad de desaparecidos de Rosario y las va enumerando, entonces 1 sobre 350, 2 sobre 350, etc., emplazando estas bicicletas dentro de la ciudad, que también en Rosario se han convertido en un signo bastante inequívoco de la desaparición. Hay algunas bicicletas emplazadas en Buenos Aires y no sé si acá en La Plata también.

Y esta silueta de Javier del Olmo (ver diapositiva) que integró el grupo Arde Arte, uno de los grupos de arte activista que se surgieron en torno al 2001 y que me interesa mucho por esa conexión entre la reivindicación de los 30 mil y las luchas del presente. Esta silueta está emplazada en medio de una sala de exposiciones en el Centro Cultural Recoleta en el marco de los 30 años del golpe, que estaba el Centro Cultural Recoleta repleto de siluetas, había siluetas por todos lados. Sin duda la silueta de Javier del Olmo respetaba la escala natural, el emplazamiento al ras del piso, o sea, aludía al siluetazo, pero a medida que uno se iba aproximando a la silueta veía que estaba hecha con innumerables stickers en los que en cada uno de ellos Javier había estampado artesanalmente un nombre propio. Eran 1888 stickers con nombres todos distintos y después uno, cuando veía el título, se enteraba que eran los 1888 nombres de las personas muertas por gatillo fácil y por represión policial desde el 83' hasta el 2005 denunciadas por la Correpi⁸. Estoy haciendo una conexión muy precisa entre la continuidad de la operatoria policial en democracia con la existencia de los 30 mil desaparecidos, me parece una silueta muy precisa en relación a esa conexión entre el terrorismo de estado y una denuncia respecto de su continuidad contemporánea.

Ahí termino, quiero abrir el diálogo, escucharlos a ustedes, debatir un poco.

Se abre al diálogo:

⁸ Coordinadora contra la Represión Policial e Institucional. <http://correpi.lahaine.org/>

- Ana: ¿Alguno de ustedes está trabajando temas afines a este?
- Comentario sobre el teatro comunitario en Argentina, sólo se escuchan las intervenciones de Ana.
- Ana: ¿a qué experiencias te referís, a qué periodo? ¿estás trabajando en un periodo histórico en particular, lo contemporáneo, lo que están haciendo ahora, te remontas a los 80? ¿es un grupo que existe hace cuánto?
- Ana: Yo conozco por lo menos tres investigadoras que están trabajando sobre teatro comunitario, no puntualmente sobre ese grupo, pero te puedo vincular con ellas. Pero además hay una tradición de teatro comunitario que se podría remontar a los 70 con [Norman] Briski, teatro político, teatro militante, teatro activista de los 70, previo a la dictadura, que en los 80, en la transición resurge con mucha fuerza sobre todo en torno a Catalinas y al circuito cultural Barracas y también el Parque Avellaneda, que son tres experiencias muy fuertes que se articulan con la política oficial del radicalismo, además a nivel de gestión cultural en la ciudad de Buenos Aires que también tiene que ver con todo el incentivo que se da a las murgas, por ejemplo, en esos años, que quizás distinta a la experiencia esta que más bien tiene que ver me parece a mí, no conozco el caso del Parque Patricios, a toda la emergencia de colectivos de activismo artístico vinculadas al 2001, otra coyuntura.
- Conversación acerca del GAC y del escrache.
- Ana: te diría dos cosas, una tiene que ver, obviamente conoces las tesis del Colectivo Situaciones sobre el escrache, ellos más que hablar de la vinculación del escrache con la memoria, hablan del escrache como un recurso históricamente preciso que no puede volverse un procedimiento. En ese sentido, cuestionarían la continuidad del escrache en otras luchas que no tienen que ver con esa coyuntura precisa en la que el escrache emerge. Me parece que eso te abre a toda una discusión muy fuerte sobre qué pasa con el escrache cuando se vuelve un procedimiento, que incluso hasta la derecha asume. Por ejemplo, conocen el caso de la colectividad boliviana, nucleada en torno a La Alameda, el sindicato de costureros, se acuerdan cuando fue este incendio en el que murieron creo que diez bolivianos, este incendio en un taller textil clandestino que dio lugar a toda la denuncia del trabajo esclavo, etc. Y en ese contexto el grupo de La Alameda venía haciendo una serie de campañas usando el escrache como metodología para poner en evidencia el trabajo esclavo que usaban empresas como Chiki, etc., le hacían escrache a los locales y un sector de la colectividad boliviana consideró que esta denuncia pública del trabajo esclavo les quitaba laburo, los dejaba en condiciones todavía más paupérrimas y penosas que antes y entonces fueron a hacerle un escrache a La Alameda. Emplearon el mismo método para escrachar a la propia organización que estaba denunciando el trabajo esclavo. Entonces, me parece que esto nos abre a toda una cuestión de cómo el procedimiento en sí mismo no se carga de las mismas connotaciones excepcionales que tuvo el escrache a mitad de los

noventa. También me hace recordar mucho cuando el Colectivo Situaciones presentó el libro *Escrache en Alemania* en el contexto de un lugar muy afín, muy al activismo de izquierda, de los desocupados, un grupo que se llama Los Desocupados Felices, un nombre maravilloso, muy europeo por cierto. Bien, lo primero que generó el relato sobre lo que es un escrache fue una profundísima resistencia de parte de los alemanes que no podían sino asociar el escrache al procedimiento que hacían los nazis para señalar las casas de los judíos. Entonces, eso me hizo pensar mucho a mí respecto de cómo el escrache no es un procedimiento en sí mismo progresivo o vinculado a una memoria activa o productor de condena social en medio de la mayor impunidad judicial y política, sino que tuvo que ver con esas condiciones excepcionales, coyunturales como dice una de las tesis del colectivo situaciones pero no se puede repetir con esas mismas connotaciones *in eternum*. Sería algo así como lo que se dice siempre del arte de vanguardia, que en la medida que un procedimiento es disruptivo, produce shock en el arte de vanguardia, en la medida que empieza a repetirse ya deja de producir ese extrañamiento esa capacidad de sorpresa o esa eficacia. Me parece que hay que pensar el escrache en esas condiciones coyunturales, históricas muy precisas con esos sujetos que se involucraron allí y como dice Situaciones incluso contradiciendo su propio enunciado. Esa era una de las cosas que te quería decir y la otra me la olvidé ya va a venir.

- Continúa la intervención sobre el escrache.
- Ana: Sería la misma distinción que traté de hacer entre El Siluetazo y la silueteada. El escrache en tanto eso que ocurrió entre el 96 al 2003, por lo menos, el 2002 quizás, el escrache contra Videla fue uno de los más grandes, a esta deriva del escrache a un procedimiento remanido que empieza a ser empleado por muchos, que se dispersa y se vacía también de su primer sentido político.
- Continúa la intervención sobre el escrache, comentario acerca del libro del GAC.
- Ana: Se puede descargar gratis en PDF de Internet, es copyleft, apropiación de recursos para multiplicar, esa es la idea del libro, casi como si fuera una caja de herramientas para multiplicar, es un poco la idea de lo que ellas reunieron, más que la historia oficial de un grupo. Disponer las formas de elaboración, producción, socializarlas de una manera muy radical.
- Pregunta acerca de la recepción de las acciones.
- Ana: alguna cuestión que mencioné sobre la presencia en los medios y el registro que en los medios aparece respecto de lo que comentaban los peatones, que se sentían interpelados por la silueta, por ejemplo. Siempre la dimensión de la recepción, sobre todo tratándose de cosas que pasaron hace mucho, es muy difícil de considerar en la investigación, sí traté siempre de trabajar mucho con entrevistas de gente que haya estado allí, yo no estuve, no vivía en Argentina en ese momento, no participé del Siluetazo, por lo menos de ese primero, así que todo lo que sé del Siluetazo lo sé por documentos, entrevistas, fuentes visuales, orales. La dimensión de la recepción

siempre se complica mucho trabajando, pero si vos estás trabajando producciones contemporáneas podés encontrar métodos para conseguir ver esa recepción, entrevistas, encuestas, para considerar esto, qué cambia, qué perturba, qué modifica, más allá de las buenas intenciones.

- Ana: o la reconstrucción del relato en clave mítica o heroica del desaparecido o el mártir héroe que aparece muy fuerte en las madres. Hay una cosa que es muy sorprendente respecto de la normalidad de las biografías familiares, madres, hijos, nietos, que en la propia nominación de los organismos hay una generación que no está, porque están las madres, están las abuelas y están los hijos, la generación de los desaparecidos no está representada, salvo por bueno, últimamente surgieron grupos de Hermanos o el patito feo de los organismos que es el de ex - detenidos, el grupo de los sobrevivientes que son los que no tienen audibilidad social respecto de lo que tienen para decir, que es justamente la apuesta política de esa generación. Pero además la otra rareza respecto de esto es que Madres y Abuelas e Hijos se erigen como tales a posteriori de la experiencia política de esa generación, incluso así lo dice Hebe "nos parieron nuestros hijos", se constituyen como sujeto político a partir de la experiencia, incluso diría de la derrota de esta generación. Entonces, allí hay una serie de rarezas respecto de la normalidad biográfica que está profundamente alterada y afectada, respecto de lo que vos me preguntabas muy a grandes rasgos, pienso que ahí se podría plantear una periodización que por supuesto tiene muchas acepciones, que no es absoluta, pero que a grandes rasgos te diría que el relato respecto de la generación ausente, de la generación de los desaparecidos o de la generación que sufrió la derrota en los cuerpos dentro de los campos clandestinos de detención y exterminio, en los 80 giró en torno a la construcción de la figura de la víctima fundamentalmente. Graciela Daleo por ejemplo decía en sus testimonios que si decíamos que éramos de la FEP que nos habían picaneado, estaba muy mal, era condenable, pero si decíamos que éramos militantes montoneros y que nos habían picaneado no había nada que denunciar. Entonces, la condición militante de muchos de los desaparecidos quedó eludida del relato en clave de construcción de la víctima en los 80 y recién yo diría que a partir de los 90, yo creo fundamentalmente y lo vinculo a la emergencia de HIJOS, a la curiosidad o la inquietud política de muchos hijos de recuperar la historia política de sus padres, pero también la emergencia de ciertos libros que para mí fueron cruciales para desanudar algunas cuestiones y empezar a pensar en forma colectiva. Uno de esos libros es, por ejemplo, *La voluntad* que puso en público una serie de testimonios, pero el libro que para mí fue absolutamente crucial y bisagra fue el libro de Pilar Calveiro *Poder y desaparición* que salió editado en el 97, a pesar, que fue escrito muchísimo antes. Pilar lo escribió como tesis en México en los 80, ella sobreviviente de tres campos, no sé si ustedes leyeron además de ese libro que es formidable, su siguiente libro que es *Política y/o violencia* que fue editado creo en el 2006. Sin embargo, *Política y/o violencia* fue escrito al mismo tiempo que *Poder y*

desaparición y era la primera parte de una tesis que se continuaba en *Poder y desaparición*. Es decir, la tesis de la crítica y la autocrítica a la opción por la violencia armada se continuaba con la descripción del dispositivo concentracionario, de exterminio de proyectos emancipadores que está en *Poder y desaparición*, no eran dos argumentos disociados y, sin embargo, no hubo editor para la primera parte del libro hasta entrado los 2000, no había audibilidad para esa cuestión. Me parece que han ido cambiando las condiciones de ciertos debates intelectuales y políticos en los últimos años y creo que ese libro *Poder y desaparición* fue absolutamente crucial en poder empezar a pensar ciertas cosas, respecto de cómo el terror concentracionario se dispersó fuera del campo también y paralizó la posibilidad de reacción de una sociedad entera.

- Ana: Me acordé lo que quería decir antes, acerca de la condición carnavalesca de la protesta en HIJOS, que creo que tiene que ver con esto que conté, pero también se emparenta muchísimo con una cuestión que excede a Argentina que es el tipo de protestas globales que emergen en los 90 desde el zapatismo en adelante y en todos lados y que tiene que ver con las movilizaciones antiglobalización, contra los foros mundiales, etc. desde ese año en adelante, hasta cómo se llama esta ciudad italiana en donde mataron a...
- Génova.
- Ana: hasta Génova, este ciclo de protesta global asumió esas características fuertemente coloridas, performáticas, carnavalescas y eso también está presente en HIJOS, no digo que haya una influencia sino una suerte de coincidencia epocal muy fuerte entre esas formas de protesta. Pero yendo a lo que vos decías me parece que dentro de HIJOS también hay más de un sector respecto de qué tipo de relato hacen de sus padres. En algunos casos han sido relatos muy mitificados y heroicos y muy reivindicativos y en otros casos han sido relatos muy críticos respecto de las nuevas condiciones del ejercicio de la política, de hecho HIJOS también se dividió en varios sectores.
- Pregunta acerca de la generación de los desaparecidos, de los sobrevivientes.
- Ana: justamente porque me parece que sostener esta idea del quebrado o del traidor o del que sobrevivió es necesariamente el delator o el contaminado por el contacto con el enemigo, nos impide pensar de otra manera. Creo que los sobrevivientes tienen para decir que no solamente el haber atravesado la experiencia límite, la experiencia concentracionaria sino también ser sujetos de esta generación desaparecida y exterminada en los campos, sino ser sujetos políticos que puedan también hacer un balance de su apuesta por la lucha armada y lo que pasó con eso.
- Otra intervención.
- Ana: Tomando lo que vos decís, me parece que una serie de prácticas creativas que se vienen dando en los últimos tres años en torno a la desaparición de López, estas dos matrices de las que yo hablé se superponen de una manera muy fuerte, por ejemplo,

en las acciones del colectivo Siempre. La acción que hicieron a los seis meses de la desaparición de López en el 2007, era una acción en la que empezaron a usar una suerte de pequeños cartelitos que tienen la cara de López, la cara no policial, sino la cara reivindicada como testigo de López con la boina, y la multitud se ponía su rostro, el rostro de López en esta afirmación de todos somos López, todos somos Julio López. Me parece que encima las dos matrices que yo distinguí, por un lado, la gente anulando su propio rostro para ser López, pero a la vez esa no es una máscara blanca sino que es un rostro concreto con nombre y apellido, es esta idea de que todos podemos correr ese destino, pero a la vez todos le prestamos el cuerpo para que él esté acá. Entonces me parece que la matriz de la fotografía y la matriz de la silueta están juntas en esa acción.

* Segunda conferencia del Ciclo de Conferencias Optativas de Acreditación de la Maestría en Historia y Memoria, UNLP. 27 de noviembre de 2009, La Plata, Argentina.

** Es escritora, investigadora del CONICET y profesora de Teoría de los Medios y la Cultura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Doctora en Artes (UBA), dicta seminarios de posgrado en la UBA y otras universidades relativos a los cruces entre arte y política en Argentina y América Latina. Ha publicado, entre otros trabajos, el volumen colectivo *El Siluetazo* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008).