

368

El siluetazo

Las siluetas de los desaparecidos en Argentina son una forma genuina de arte activista

Páginas 2 a 5

Para menores

Libros de terror, épica, suspense, comedia o fantasía. El lector joven se apropia del género

Páginas 6 a 17

Ruinas contemporáneas

Dancing in the dark

El escritor Agustín Fernández Mallo inicia su serie de artículos sobre lo desechable. La primera ruina está bajo tierra, en los túneles

Página 23

En directo

La música expandida

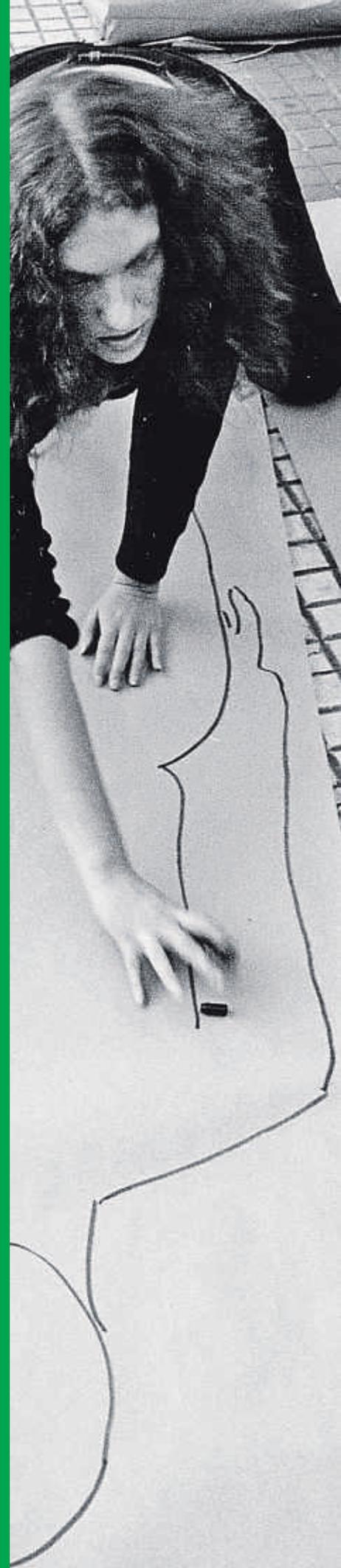
Diversas obras artísticas de nuestro tiempo reclaman la participación de los músicos. Unas prácticas que desbordan la sala de conciertos

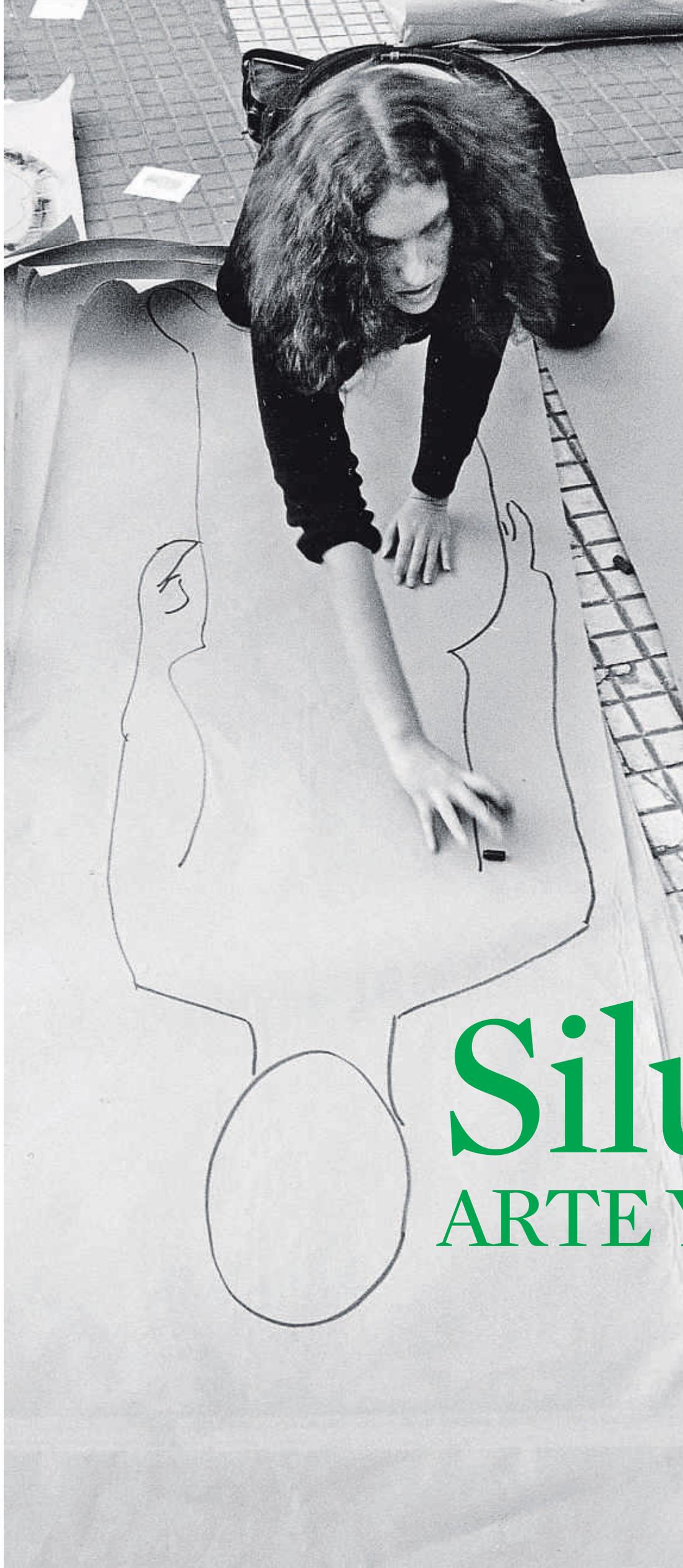
Página 25

cultura|s

MIÉRCOLES 8 DE JULIO DEL 2009

LA VANGUARDIA





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*. La de los miles de detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar”. Así empieza la introducción a *El siluetazo* (Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008), el antológico volumen que Ana Longoni y Gustavo Bruzzone han editado para recopilar los documentos textuales y fotográficos

petrado por los nazis durante el Tercer Reich. Si este régimen, como señaló Hannah Arendt, provocó la aparición de una nueva categoría política, la del *paria*, como individuo al que jurídicamente se le va privando de todos sus derechos hasta que, al final, el exterminio viene a culminar su aniquilamiento físico, las dictaduras latinoamericanas, y no sólo la argentina, hicieron su siniestra aportación a la realidad y al pensamiento políticos del siglo XX con la trágica figura del *desaparecido*. Una práctica criminal que vino a trastocar la posibilidad misma de una experiencia del duelo por las políticas de eliminación radical, incluida la del cuerpo mismo de los sujetos asesinados.

“Identificar la muerte con la nada es lo que querría hacer el criminal”, le escribió Derrida a Lévi-

Hoy, más de un cuarto de siglo después, las figuras silueteadas continúan mirándonos; con sus cuerpos aún ausentes

de testimonios e interpretaciones, nunca reunidos hasta ahora, de un episodio que pronto trascendió la situación política singular de la dictadura argentina.

Con el tiempo, puede decirse que el siluetazo “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”. En definitiva, un cruce emblemático de arte, política y activismo que marca época y que señala el camino hacia un cierto tipo de prácticas colaborativas que han replanteado de raíz las nociones de autoría, de producción y de circulación de las prácticas artístico-políticas de nuestro tiempo.

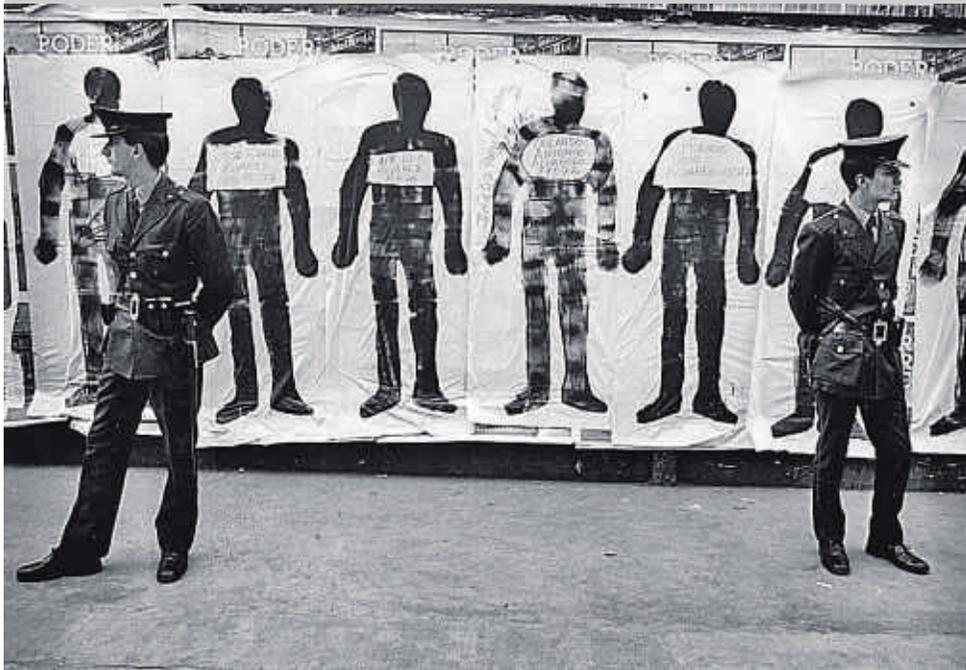
Visto en perspectiva, el episodio, en ciertos aspectos, merece ser pensado junto al genocidio per-

nas. De ahí, a su juicio, la dimensión política del duelo, que se enfrenta al peligro siempre presente de sellar el olvido y de convertirlo en definitivo. El siluetazo, surgido por una iniciativa de tres artistas argentinos que fue sometida a un proceso de apropiación colectiva en las manos y las prácticas de miles de activistas y resistentes, se convirtió en un proceso de duelo creativo: no por su dimensión artística, que en seguida pasó a segundo plano, sino por su voluntad de oponer, como una impugnación, la presencia fantasmática de los desaparecidos a un régimen que empezaba a disolverse y que pretendía irse de rositas después de casi siete años de impunidad. Hoy, más de un cuarto de siglo después, las figuras silueteadas continúan mirándonos. Con sus cuerpos aún ausentes. |

Siluetazo

ARTE Y ACTIVISMO

XAVIER ANTICH



EDUARDO GIL. El autor de las imágenes de esta doble página es Eduardo Gil, fotógrafo argentino autor de numerosas exposiciones, publicaciones y cuya obra se encuentra en las colecciones de diversos museos americanos y europeos. Gil recogió con su trabajo, en los años ochenta, el testimonio del siluetazo



Contra la dictadura

Representación de lo irrerepresentable

MARCELO EXPÓSITO

24 de marzo de 1976: un golpe de Estado impone el último gobierno militar de los sufridos por la Argentina en el siglo XX. El llamado Proceso de Reorganización Nacional sistematiza la represión que crecía ya desde los años precedentes. Muchas personas son secuestradas y sin más se desvanecen. Desaparecen masivamente. Casi de inmediato, sus madres comienzan la búsqueda. Tan temprano como el 30 de abril de 1977 se fundan como organización: son las Madres de la Plaza de Mayo. La perseverancia de su lucha es un eje que estructura en los años siguientes la resistencia contra la dictadura.

Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983, día del Estudiante: las Madres han convocado para hoy la tercera de sus Marchas de la Resistencia. Apenas quedan unos pocos meses para que el régimen militar finalice. Por la tarde comienza a fluir la protesta hacia la plaza, y en esta va adquiriendo presencia un inquietante motivo visual: centenas de cuerpos a escala humana silueteados sobre papel y pegados en vertical sobre las paredes de la Catedral, del Cabildo, alrededor de la Casa de Gobierno. Una multitud fantasmática prolifera y observa erguida, interpelando a los vivos. Las fuerzas del orden están desconcertadas. Nadie conoce el origen ni pudo prever el uso de este recurso; pe-

nismo tan sencillo como sobrecogedor: un grupo humano se organiza en el espacio de la calle para producir la presencia de la ausencia masiva. Se convierte así en uno de los ejemplos más relevantes que se hayan dado de socialización participativa de herramientas creativas de producción de imágenes, que sirven como modo de visibilización y al mismo tiempo de estructuración tanto de la protesta puntual como de todo un movimiento social.

El libro compilado por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (*El siluetazo*) lo explica de manera admirable: el llamado siluetazo era, en su origen, una propuesta artística; pero fue su desbordamiento hacia el campo social y su socialización anónima en el seno de los movimientos por los derechos humanos en Argentina lo que finalmente le dio entidad. Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, tres artistas y docentes de artes plásticas comprometidos de diferentes maneras con las resistencias políticas y culturales al régimen, planearon presentar, en el marco de un importante premio nacional de artes plásticas, un proyecto pictórico que consistiese en visualizar la dimensión del vacío de lo que entonces eran ya decenas de miles de desaparecidos. Pero se requerían demasiadas manos para producirlo, y no habría suficiente

Un policía arranca una de las siluetas de papel y una de las madres se abalanza sobre él y le exige: “Suéltalo, ese que llevas ahí es mi hijo”

ro es fácil constatar que muchas de esas siluetas contienen el nombre de algún detenido-desaparecido. Cada vez más personas se tiran al suelo para dar cuerpo a un perfil humano sobre papel. Un policía arranca una silueta para que la analice un superior; una de las madres se abalanza sobre él y colgada de sus ropas le exige: “Suéltalo, ese que llevas ahí es mi hijo”.

La metodología, transmitida por testigos visuales y participantes en la acción de la plaza, contada boca a boca o canalizada a través de la prensa, se reproduce a escala nacional durante años: incontables acciones públicas comienzan a estructurarse alrededor de ese meca-

espacio en todos los museos argentinos para acoger semejante volumen. Fue entonces cuando decidieron proponer el proyecto a las Madres. En una asamblea de preparación de la III Marcha, estas aceptaron que la propuesta sirviese para visualizar a gran escala su reciente consigna *Aparición con vida*, introduciendo matices importantes en el modus operandi que originalmente se les había propuesto.

Prestemos atención al momento que acabamos de describir sucintamente, porque en él hallamos el instante justo en que eso que luego se denominó el siluetazo, o la silueteada, comienza a adquirir su condición de experiencia clave en la >

Ana Longoni y
Gustavo Bruzzone
(compiladores)
El siluetazo

ADRIANA HIDALGO
EDITORA
BUENOS AIRES, 2008

515 PÁGINAS
23 EUROS

> historia de las articulaciones entre práctica artística, política de movimientos y activismo social. El siluetazo se puede entender, en primer lugar, como un puente excepcional entre dos momentos históricos del activismo artístico habitualmente escindidos: el del ciclo revolucionario del 68, por un lado, y el del actual ciclo de conflictos, desde finales de la década de 1980, por otro. En lo que respecta al primero, el siluetazo bebe de proyectos de autoemancipación colectiva como la pedagogía del oprimido de Paulo Freire o el teatro del oprimido de Augusto Boal, de la actualiza-

ción brechtiana del teatro comunitario que efectúa el argentino Grupo Octubre y de una experiencia clave en el desbordamiento sesentayochista desde el arte de vanguardia hacia la política revolucionaria: el proyecto Tucumán Arde. (Véase nuestra reseña del libro de Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, en *Cultura/s*, 4 de junio de 2003.)

Precisamente el (gran) León Ferrari, participante de Tucumán Arde, afirmó lo siguiente (en unas declaraciones a Longoni que *El siluetazo* recoge): “El siluetazo fue una obra cumbre, formidable, no sólo

políticamente sino también estéticamente... una idea propuesta por artistas la lleva a cabo una multitud sin ninguna intención artística... no importaba si era o no era arte”. Exactamente en la misma dirección reflexionó el ya fallecido Aguerreberry, extrayendo de la experiencia agudas conclusiones: “El artista, más que productor de las obras, podría serlo de los proyectos que, al generar la participación, permitirían el desarrollo de la experiencia estética popular... creando sistemas para que los demás se expresen”. He ahí la manera en que el siluetazo avanza una de las

características compartida por muchas experiencias de anudamiento entre el arte, la política y el activismo que se han dado en los últimos veinte años: se trata de pensar el arte como una práctica colaborativa de la cual surgen modelos visuales, materiales y estéticos, cuyo objetivo es ponerse a circular y proliferar a través de la utilización que de ellos hacen anónimamente sujetos colectivos. Lo que Brian Holmes afirmó a propósito de los signos diseñados colaborativamente por el colectivo francés *Ne Pas Plier*, en el sentido de que su significado y su forma se modelan a través del



Arte en el debate público

Empujar el arte hacia la vida (y viceversa)

Miguel López
(Lima, 1983) es artista e investigador. Integra la red Conceptualismos del Sur y ha co-curado recientemente ‘Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression. 60s-80s / South America / Europe’ (WKV Stuttgart, 2009)

MIGUEL LÓPEZ LÓPEZ

Pocas experiencias sociales y políticas han propiciado tal grado de movilización colectiva, de rabiosa denuncia y de recuperación radical de la esfera pública como los efectos impensados de la silueteada del 83 durante la III Marcha de la Resistencia de las Madres de la Plaza de Mayo. Un acontecimiento mejor conocido como el siluetazo. Más de 25 años después de aquella primera aparición, el imaginario de desobediencia civil allí desatado continúa atizando las formas más beligerantes de protesta, de confrontación activa contra la

represión y de lucha frontal por el poder simbólico.

Las maneras de leer el siluetazo han sido también múltiples. Generado por iniciativa de tres artistas visuales (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel) con el apoyo de las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo, y algunos activistas y grupos de derechos humanos, su realización pasó de inmediato a formar parte de la historia de la política en la batalla por los desaparecidos. Aunque impulsado inicialmente por artistas, su combate se ubicó siempre en un lugar enérgicamente distinto al de

los circuitos del arte, inscribiendo una dinámica de acción y participación en donde cada sujeto devenía productor de una gran enunciación colectiva. Quizá por ello en los últimos años su recuperación algo tardía para una historia del arte ante la cual fue largamente invisible no ha estado exenta de reparos y divergencias.

El desplazamiento no resulta tampoco hoy nada sencillo. Las pugnas por redefinir el sentido de estas prácticas se viene librando tanto dentro como fuera de lo artístico. Y ahora con particular énfasis, frente a un escenario global

que ha empezado a digerir institucionalmente la objetualidad fetichizada de sus registros sin que ello implique una puesta en riesgo institucional ni una apuesta por una participación activa en aquellas mismas disputas.

Sin embargo, recontextualizar el siluetazo dentro de aquella genealogía podría permitirnos invocar una memoria política distinta: las trazas de un arte decidido a intervenir en los debates públicos, capaz de apostar por la construcción de un proyecto democrático del disenso. Fragmentos decisivos –aquí aún breves e incompletos– que acaso sirvan para pensar una incipiente cartografía de prácticas subversivas que redefinen permanentemente la proyección social de ciertos procedimientos artísticos.

En el mismo septiembre de 1983, el grupo chileno C.A.D.A. (Colectivo de Acciones De Arte) realiza una acción titulada *NO +*. La acción, desarrollada casi al mismo tiempo pero sin conexión con la silueteada argentina, era una respuesta a la conmemoración de los diez años de la dictadura en Chile: una intervención capaz de ofrecer una frase (*No +*) que movilice demandas de la sociedad civil. Así, a través de la inscripción masiva de la frase con pintura sobre los muros de la ciudad –un gesto prohibido por el régimen militar– el lema se convirtió en poco tiempo en una proclama de insubordinación por parte de la ciudadanía frente al régimen.

“No + muerte”, “No + dolor”, “No + dictadura”, “No + hambre”, “No + tortura”, afirmaban carteles, telas, intervenciones o pancartas en la ciudad, producidos por una multitud ilocalizable. Una propagación imparable e inédita, cuyas ilimitadas posibilidades se expandirán geográficamente a lo largo de los siguientes años a través de acciones, convocatorias públicas e incluso por medio de las organizaciones antidictatoriales que la convirtieron en el lema de su lucha.

Al igual que el siluetazo, la socialización radical del procedimiento estético del *NO +* exigía que el transeúnte lo modifique en su traslado,

uso colectivo, se podría hacer extensible a las imágenes políticas producidas artísticamente dentro del movimiento internacional Act Up originado en Estados Unidos; a los signos y acciones de colectivos argentinos como Arte en la Calle, Etcétera o el Grupo de Arte Callejero para los escraches; o a las experiencias colaborativas tempranas en España que impulsó La Fiambrera.

Para finalizar, me gustaría resaltar cuáles son, a mi modo de ver, las más ricas matrices interpretativas que contiene el hermoso libro coral de Bruzzone y Longoni. En

primer lugar, el enfoque materialista de Julio Flores, basado en el análisis semiológico de la imagen y en el Walter Benjamin de *El autor como productor*: “La figura humana

El siluetazo bebe, entre otros, de proyectos de Mayo del 68

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 irrepitible, pero su

procedimiento de realización debía ser socializado... valorizando la discontinuidad discursiva y el impacto comunicacional”. En segundo lugar, la lectura ritualística de Gustavo Buntinx: “La toma de la Plaza tiene una dimensión política y estética, pero al mismo tiempo ritual. No se trata sólo de crear conciencia sobre el genocidio, sino de revertirlo”. En tercer lugar, el análisis que del siluetazo hace Roberto Amigo en términos de acontecimiento, como una resignificación del espacio de la plaza, remitiéndose a lo que Juan Carlos Marín denominó producción de una territo-

rialidad social para referirse a la acción de los movimientos sociales revolucionarios argentinos de la década de 1970. Y en cuarto lugar, la manera en que Eduardo Grüner ubica el caso de estudio en un problema histórico más general: cómo pensar las relaciones entre el arte y la violencia política. Para ello, Grüner conjura a un Benjamin mesiánico frente al productivista que moviliza Flores, a la hora de plantear lo que denomina el *dilema adorniano* del pasado siglo: cómo representar lo irrepresentable, el horror de la desaparición física de las personas a escala masiva. |



eludiendo así, en su aparición incierta e imprevisible, todo orden policial. Una estética de reproducción que evoca transversalmente los usos de la serigrafía como herramienta política de comunicación popular –y con ello una tradición extensa de gráfica en los grupos de izquierdas: el estencil, el grafiti, los murales, las fotocopias–, y que encauza no accidentalmente algunos de los más filosos cruces entre arte y política en aquellos mismos años en el continente (colectivos como el Taller 4 Rojo en Colombia entre 1972-1976, el Taller E.P.S. Huayco en

Perú en 1980-1982, el grupo Suma o el grupo Mira de México durante los años 70, entre varios otros).

En un registro distinto se pueden ubicar los posibles legados del siluetazo. La historiadora Ana Longoni ha señalado ejemplos en algunos de los contextos recientes de resistencia política como las siluetas y *escraches* que HIJOS –organismo de derechos humanos de hijos de desaparecidos– promueve desde fines de los 90 en contra de algunos viejos represores, o también a través de acciones e intervenciones de un renovado activismo argentino, con colectivos como Ar-

de Arte!, el GAC (Grupo de Arte Callejero) o Etcétera..., articulados en los márgenes del circuito artístico.

Un eco que también resuena –aunque sin conexión directa– en otros acontecimientos no suficientemente documentados como la acción que Eduardo Villanes realiza en 1995, frente a la matanza de nueve estudiantes y un profesor por parte de un comando paramilitar del Estado peruano, y cuyos restos mortuorios fueron entregados en cajas de cartón de leche evaporada de la marca *Gloria*. Villanes realiza una intervención anónima en la Vía Expresa de Lima en donde la inscripción “EVAPORADOS”, realizada en cartón con recortes de siluetas de manos, emergía en alusión al empaque de leche pero más aún a las desapariciones. Convocando luego a una marcha pública de protesta con dirección al Congreso, portando cajas de leche sobre la cabeza (la frase “leche evaporada” de las cajas era tachada para afirmar “GENTE evaporada”), asociando así la violencia y los cuerpos de los desaparecidos con los de cualquiera.

Sin lugar a dudas, repensar el siluetazo y sus tensiones desde el presente podría permitirnos instalar en otros términos la reflexión sobre el alcance *relacional* con que ciertas retóricas han inundado los discursos del arte contemporáneo, y más las políticas estatales y propagandas populistas que han instalado eficazmente una noción despolitizada del *espacio público* en tanto que lugar *de todos*, borrando sutilmente las oposiciones por un ideal *compartido* que promueve una falsa participación. Frente a ello, el accionar múltiple de la silueteada argentina parece decir que un espacio es sólo *público* en tanto que permite reinstalar un escenario de posiciones enfrentadas, reintroduciendo los conflictos y antagonismos erosionados.

Así también, una experiencia como *Lava la bandera*, iniciada en Lima en mayo del 2000, puede revelar otro de los intensos desbordes en los que una energía mínima es capaz de detonar una protesta incesante. Impulsada por el Colectivo Socie-

dad Civil –integrado inicialmente por artistas visuales pero también por ciudadanos de diversas formaciones y procedencias –, la acción tomó la plaza Mayor a pocos días de la segunda vuelta de un irregular proceso electoral que pretendía prolongar la dictadura de Fujimori.

El lavado de banderas se inició en la pileta colonial de la plaza, para luego ser paulatinamente acompañado por decenas, cientos, y posteriormente miles de ciudadanos que transportaban sus propias banderas, bateas y jabón, semana tras semana, conformando un ritual de rechazo público incontrolable. Convirtiendo la plaza Mayor, y luego las muchas plazas de la ciudad y del país entero (e incluso embajadas peruanas en el extranjero) en gigantescos tendales callejeros que clamaban por una limpieza simbólica: el retorno a la democracia. Un proceso que acompañó decisivamente no sólo la caída del régimen, sino que se ha extendido hasta hoy como uno de los más significativos gestos de impugnación y resistencia apropiados por distintos grupos minoritarios.

Al igual que experiencias como el *NO +* o el siluetazo, el potencial político de *Lava la bandera* no descansa únicamente en su dimensión icónica o alegórica, sino en esa fuerza liberadora que en su devenir anónimo emerge para cuestionar toda asignación previa de los cuerpos. Esa *toma estética* –como enfatiza el historiador Roberto Amigo al referirse al siluetazo– que acompaña a la *toma política*, y que pone en evidencia pública lo que parecía imposible de ser dicho por los medios, transformando estéticamente la realidad, y en ese proceso ensanchando los contornos de lo que parecía posible de imaginar sobre una situación toda.

Hay sin duda una energía emancipadora que los vincula. Una dimensión que escapa a cualquier orden funcional, y que se inscribe en el registro sensible, subjetivo e inmaterial de una forma de experiencia siempre destinada a regenerarse: allí donde la estética logra ser finalmente un reducto de resistencia inagotable. |

GUILLERMO KEXEL. Autor de las fotografías de esta doble página, desarrolló en 1982, junto con Rodolfo Aguerreberry y Julio Flores, el proyecto ‘Siluetas’ y coordinó la primera ‘siluetada’ en septiembre de 1983 durante la Tercera Marcha de la Resistencia de las Madres de la Plaza de Mayo