

Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad.  
N°32. Año 12. Abril 2020-Julio 2020. Argentina. ISSN 1852-8759. pp. 35-51.

## **Cuerpos de la desaparición o representar lo invisible. Tácticas y repertorios de la Asociación Internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo en la denuncia de la última dictadura militar argentina**

Bodies of disappearance or representing the invisible.

Tactics and repertoires of the International Association for the Defense of Artists Victims of Repression in the World in denouncing the last Argentine military dictatorship

**Moira Cristiá \***

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - Instituto de Investigaciones Gino Germani/  
Universidad de Buenos Aires, Argentina  
moicristia@gmail.com

### **Resumen**

Durante la última dictadura argentina se planteó, además de las maneras de actuar política y legalmente para exigir información sobre los desaparecidos, el desafío de su representación. Si el uso de pancartas con fotografías de identidad y las siluetas primaron en Argentina para denunciar la falta de esas personas en el espacio público, en otras latitudes también se gestaron diversas estrategias estéticas con los mismos fines. Surgida en Francia en 1979 y extendida por Europa y Estados Unidos, l'Association Internationale de défense d'artistes victimes de la répression dans le monde (AIDA) se proponía defender la libertad de creación en todos los países del mundo empleando las herramientas artísticas y actuando simultáneamente desde distintos puntos de los países centrales. ¿De qué manera evidenciar la ausencia? ¿Cómo sensibilizar a la opinión pública transnacional de la desaparición forzada? Analizando su campaña de repudio por "100 artistas argentinos desaparecidos", este artículo demuestra que nombres y cuerpos fueron elementos centrales en las múltiples tácticas y repertorios estéticos empleados para representar a los ausentes y comprometer a la comunidad internacional a tomar cartas en ese asunto.

**Palabras-clave:** Desaparición forzada; Dictadura; AIDA; Artistas; Representación; Cuerpos.

### **Abstract**

During the last Argentine's dictatorship, developing legal and political procedures to inquire for disappeared people and representing their absence were both challenges. While placards with identity photographs and graphic campaigns of silhouettes prevailed in Argentina, different aesthetic strategies were created in Europe to denounce forced disappearance in the public space. Founded in France in 1979, spread around Europe and the United States, the aim of the International Association for the Defense of Artists Victims of the Repression Worldwide (AIDA) was to defend freedom of creation all over the world. How can the absence be shown? How can transnational public opinion be sensitized of forced disappearance? Analyzing AIDA's campaign for "100 disappeared Argentine artists" this article shows that names and bodies were central elements in the multiple aesthetic tactics and repertoires used in order to represent them and to commit the international community to take action on this issue.

**Keywords:** Forced Disappearance; Dictatorship; AIDA; Artists; Representation; Bodies.

\* \* Investigadora asistente de CONICET. Profesora de Historia por la Universidad Nacional de Rosario, Magister y Doctora en Historia y Civilizaciones por l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. Integra el Grupo de Estudio sobre Arte, Cultura y Política en la Argentina Reciente dirigido por Ana Longoni y Cora Gamarnik. Es integrante de la Red Conceptualismos del Sur, y miembro del comité editorial de la revista editada en Francia Nuevo Mundo Mundos Nuevos, en la que dirige la sección "Imágenes, memoria y sonido".

## Cuerpos de la desaparición o representar lo invisible. Tácticas y repertorios de la Asociación Internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo en la denuncia de la última dictadura militar argentina

*“Olvidemos por un instante que estamos desesperados. Total y absolutamente desesperados y hablemos de arte. ¿Pero antes de hablar de arte explicaremos la desesperación? ¿Explicaremos el dolor? ¿Lo explicaremos sólo a otros desesperados? ¿O habrá alguien más que nos escuche? (...)”*  
Vicente Zito Lema, “Hablar claro” (AIDA, 1981b: p. 227)

### Introducción

Era un sábado primaveral de 1981 en la Plaza François Rude del centro de la ciudad de Dijon, a 300 km al sureste de París. Poco después de las 17 horas comenzaron a aparecer pequeños grupos de manifestantes vestidos de negro, con los ojos vendados con un pañuelo blanco. Se reunieron cien y formaron una hilera. Cada uno de ellos llevaba colgado del cuello un letrero con un nombre, una profesión específica dentro del campo de la cultura y su respectiva fecha de desaparición. Atrapadas en dos aberturas de los letreros, las manos de los manifestantes daban la impresión de estar esposadas. Una vez los actores reunidos, cada uno leyó en voz alta el nombre de uno de los cien artistas argentinos desaparecidos que eran reclamados por *l'Association Internationale de défense d'artistes victimes de la répression dans le monde* (AIDA).<sup>1</sup> Allí también estaba presente la pianista uruguaya Alba González Souza, liberada el año anterior de la cárcel colombiana con el apoyo de esa misma asociación y madre de un desaparecido en Argentina. La expresión seria de la mujer se colmaba de sentido a la lectura de la pancarta que sostenía sobre sus rodillas, la cual solicitaba en francés por información sobre el paradero de su hijo, víctima de la coordinación represiva de las dictaduras

de la región: “¿Dónde está mi hijo? Rafael Lezama, uruguayo. Detenido y desaparecido el 1ro. de octubre de 1976 en Argentina”.<sup>2</sup> La foto de identidad del joven corroboraba, desde lo visual, la contundencia de ese mensaje.

Fundada en 1979, AIDA defendía la libertad de expresión y creación empleando el arte para denunciar casos de artistas censurados, presos o desaparecidos en cualquier país del mundo. Esta vez el foco del repudio era la represión ejercida por la dictadura en Argentina. Con este acto fuertemente simbólico, la asociación buscaba sensibilizar al público local de lo que ocurría en dicho país sudamericano de manera de implicarlo para presionar por respuestas. Tras esta “acción espectacular” –como la asociación la denominaba–,<sup>3</sup> otras iniciativas similares se sucedieron continuando esa campaña.

Como ha sido ampliamente estudiado, las pancartas con fotos de identidad, las siluetas graficando la falta, los pañuelos blancos, la pregunta “¿dónde está?”, se tornaron parte de las estrategias emblemáticas de denuncia frente a la desaparición forzada y sistemática de personas de la última dictadura argentina (Gorini, 2006; da Silva Catela, 2009; Longoni, 2010a y 2010b, Taylor, 2000). La desaparición no sólo planteaba un problema jurídico por carecer de la prueba física o material necesaria para confirmar el hecho –lo que llevó posteriormente a otorgarle la condición de un “crimen continuo” (Garibian 2013: 2)–, sino que también lo era para distintas esferas de lo social, por lo que Cattogio la definió como un acontecimiento “liminal” (2019: 1). Conceptualizada por Gatti como una “catástrofe para la identidad y el lenguaje” que obligaba a situarse “en

<sup>2</sup> Todas las traducciones del artículo son de la autora.

<sup>3</sup> Dossier “L'Argentine: 100 artistes disparus / Argentina: 100 artists disappeared”, AIDA international, marzo de 1982, p. 1. Archivo AIDA, La Cartoucherie, París.

<sup>1</sup> “Manifestation d'artistes dijonnais”, *Le Bien Public*, 18 de mayo de 1981.

el lugar donde las cosas se disocian de las palabras que las nombran” (2006: 28), su representación gráfica también significaba un desafío, el de volver visible la *falta*. Estas estrategias estéticas apuntaban a evidenciar la represión con la que la dictadura operaba, represión que a su vez se apoyaba en una sólida política de manipulación mediática e invisibilización de sus efectos (Gamarnik, 2010, Risler 2018). Frente a la “maquinaria de las des-imaginación” –retomando la expresión con la que Georges Didi-Huberman (2004: 30) se refirió a los campos de exterminio nazi– diversas acciones artísticas apuntaban a permitir *imaginar* la acción de la violencia estatal en Argentina.

Algunos testimonios recogidos por Gustavo Bruzzone y Ana Longoni atribuyen la idea del “siluetazo”<sup>4</sup> al militante peronista Envar El Kadri, quien habría propuesto continuar una iniciativa comenzada en Europa por una asociación de artistas que él mismo integraba (2008: 14). El uso de máscaras blancas en Buenos Aires en la marcha del 25 de abril de 1985 –al conmemorarse las 450 rondas de la plaza– también habría imitado una propuesta de AIDA (2008: 28). Tras su fundación en Francia y extensión por Alemania, Suiza, Bélgica, Holanda y Estados Unidos, AIDA desarrolló una amplia campaña reclamando por “100 artistas argentinos desaparecidos”, considerando el conjunto como un caso único y excepcional (Cristiá, 2017). La particularidad de la campaña radicaba en que la asociación solía optar por defender una única víctima para denunciar los abusos de poder en un país, con el fin de otorgarle mayor fuerza a la demanda y percibir claramente los resultados de sus esfuerzos.<sup>5</sup> Si bien AIDA se especializaba en los artistas señalaba –como ya aparecía indicado en su manifiesto fundacional– que éstos “son sólo la parte visible de un siniestro y gigantesco iceberg”.<sup>6</sup>

4 El primer “siluetazo” tuvo lugar en Buenos Aires el 21 de septiembre de 1983, durante la Tercer Marcha de la Resistencia, y fue repetido en diciembre de ese año. Esta acción fue acordada con las Madres de Plaza de Mayo y promovida por Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kessel, aunque fue puesta en práctica por numerosos artistas, activistas y militantes de Derechos Humanos. Otros testimonios aseguran que la acción artística se inspiraba en un cartel del artista polaco Jerzy Spasky publicado en *El Correo de la UNESCO* en 1978, en el que se reproducían 2.370 figuras humanas –la cantidad de personas que morían diariamente en los campos de concentración de Auschwitz. (Ameijeiras, 1993).

5 En 1980, se logró la liberación tanto de la pianista uruguaya Alba González Souza –arrestada en Colombia– como la del dramaturgo y director de teatro argentino preso en Bolivia, Líber Forti. El éxito de estas campañas, así como la repercusión que cobró en Europa las acciones para denunciar el enjuiciamiento del dramaturgo checo Vaclav Havel, reforzaron el reconocimiento internacional de la asociación.

6 Ariane Mnouchkine y Patrice Chéreau, “La liberté est comme une peau de chagrin”, *Le Monde*, 21 de diciembre de 1979. El título “La libertad es como una piel de zapa” hace referencia a

Como se propuso la asociación desde sus inicios, sus integrantes pondrían la imaginación y creación artística al servicio de las causas que defendían.<sup>7</sup> La campaña impulsada por Argentina se estructuraba en torno a una serie de interrogantes y de decisiones a tomar: ¿Cómo sensibilizar a la opinión pública transnacional de la desaparición forzada? ¿De qué manera evidenciar la ausencia? ¿Cómo emplear la imaginación para denunciar la represión clandestina y la censura encubierta? En este artículo nos proponemos analizar las múltiples y diversas iniciativas que desplegó AIDA tanto a través de gráficas (en folletos, afiches, postales) como de acciones espectaculares o performáticas, con el fin de sensibilizar e implicar a la ciudadanía de otros países a ejercer presión por esclarecer estos casos. Al relevar las representaciones en las fuentes disponibles –diferenciadas en gráficas y performáticas por razones analíticas y expositivas aunque en la campaña aparecieran combinadas–, identificaremos los repertorios y tácticas adoptadas por AIDA para lograr figurar la ausencia en la esfera pública transnacional.<sup>8</sup> El artículo sugiere que, además de la apelación a rostros anónimos o borrosos, el empleo de siluetas y el uso de máscaras para asumir la identidad ajena, el acto de nombrar y la representación en el espacio público europeo a los argentinos faltantes a través de cuerpos “prestados” fueron los principales repertorios de denuncia de la desaparición forzada que utilizó la asociación de artistas para visibilizar el problema argentino en su dimensión humanitaria. Su análisis, recogiendo categorías y experiencias útiles para estudiar este caso, pretende aportar reflexiones sobre este desafío que aún recientemente y en democracia,

la novela de Honoré de Balzac de 1831, la cual trata de una piel de zapa o cuero mágico que se encogía cada vez que cumplía un deseo. Como consecuencia de la novela, dicha expresión se utiliza en francés para designar aquello que se reduce inevitablemente por el uso. Por lo tanto, el título del manifiesto de AIDA repudia que la libertad se reduzca a medida que se la ejerce.

7 La actividad de AIDA en sus distintas sedes se sostuvo hasta aproximadamente 1985, cuando ésta mermó considerablemente en algunas ciudades. El funcionamiento coordinado internacionalmente se extendió por dos años más, cuando se suspendieron las reuniones internacionales y los comités que se encontraban aún activos continuaron funcionando independientemente. Mientras que AIDA Holanda cerró sus puertas en 2012, en Hamburgo y Múnich siguen existiendo comités hasta la actualidad. Para más información sobre esta experiencia y su funcionamiento, consultar: Cristiá, 2016b y 2017.

8 Retomamos la adaptación que realiza Nancy Fraser (2014) del concepto de esfera pública de Jürgen Habermas. Según dicha teórica, el ámbito comunicativo donde se gesta la opinión pública y donde ésta puede expresarse como fuerza política ciudadana tanto en contraposición a los poderes privados como presionando al Estado, excede actualmente las fronteras nacionales. Desde esta perspectiva, en el mundo contemporáneo los Estados-nación se encuentran sujetos a un control ciudadano transnacional.

costruyó impresionante actualidad.<sup>9</sup>

### **Representación gráfica del “esfumarse”: rostros anónimos, siluetas y nombres**

Creada tras un viaje de la directora de teatro francesa Ariane Mnouchkine a las capitales del Cono Sur para evaluar la libertad de creación en esos países bajo dictadura militar,<sup>10</sup> AIDA se había ocupado de algunos casos puntuales de artistas latinoamericanos que se encontraban en prisión por razones políticas antes de iniciar la campaña por Argentina. La manera de abordar la situación de dicho país comenzó a discutirse desde 1980, para lo cual la asociación solicitó información actual a familiares y organizaciones argentinas durante ese año y, en noviembre, redactó una circular argumentando las razones de esta campaña. Si bien se llevaron a cabo algunas iniciativas de repudio durante el primer año,<sup>11</sup> la misma se

9 Este artículo es una versión aumentada y revisada de una ponencia titulada “Imaginación y sensibilización en los países centrales. La Asociación de Defensa de Artistas víctimas de la represión en el mundo (AIDA) y las estrategias de representación de la desaparición” presentada en el marco del *X Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Arte, memoria y política*, en la mesa “Imágenes estéticas/Imágenes políticas” coordinada por Mónica Mercado y Ricardo David Schäfer, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 28, 29 y 30 de septiembre de 2017, Buenos Aires. La coyuntura de la escritura del primer texto coincidió con el momento de plena visibilidad pública del caso de Santiago Maldonado, militante desaparecido el 1 de agosto de 2017 durante la represión –por parte de la Gendarmería Nacional– de una protesta en la que él participaba en solidaridad con la comunidad mapuche Pu Lof. Su cuerpo fue finalmente hallado en el río Chubut el 17 de octubre siguiente. Durante ese período, los repertorios de las acciones de denuncia de las violaciones de derechos humanos de los años ochenta y noventa se vieron reactualizados y diversificados para reclamar por el esclarecimiento de ese caso (Longoni, 2017). Las estrategias para exigir información sobre su paradero se multiplicaron empleando las nuevas tecnologías y las redes sociales. “¿Dónde está Santiago Maldonado?” resonó en el espacio público “real” a través de grafitis, pasacalles y marchas, así como en el “espacio público virtual” (Lins Ribeiro, 2002). Poco antes, en mayo de ese año, el tema de los desaparecidos había reemergido en la agenda pública generado una amplia indignación cuando se propuso la aplicación de ley del 2x1 a condenados por delitos de lesa humanidad.

10 El director de cine Claude Lelouch la acompañó en la primera escala en Santiago de Chile. Ese era el destino que había motivado el viaje ante la censura de una obra del Teatro Aleph y el temor de las represalias que podían sufrir sus actores. Ver, entre otros, Lucien Curzi, “Mnouchkine et Lelouch témoignent. Au Chili on tue les gens de l’intérieur”, *L’Humanité*, 17 de julio de 1979.

11 Nos referimos al intento de boicot a la Semana del Cine Francés en Buenos Aires en marzo, a la gira de la Orquesta de París por el Cono Sur en julio y al concierto de Astor Piazzola en el Teatro de *Champs Elysées* en la capital francesa en octubre. Esta última acción se organizó en rechazo a las declaraciones del músico dos años antes desestimando la acción represiva de la dictadura. Así lo explicitan miembros de la asociación en “Adiós Piazzola”, *Testimonio Latinoamericano*, N° 5, noviembre-diciembre de 1980, p. 27.

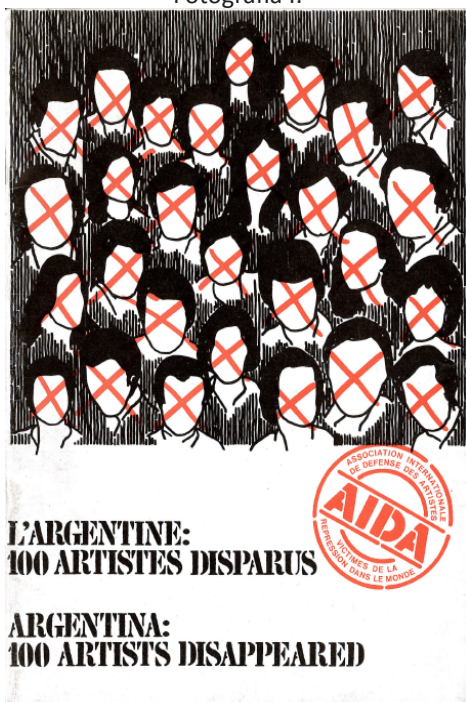
puso efectivamente en marcha desde 1981, a través de acciones que se desarrollaron paralelamente en distintas ciudades de los países centrales.

La campaña de AIDA por los “100 artistas argentinos desaparecidos”<sup>12</sup> consistió en la elaboración de una serie de materiales de difusión en diferentes idiomas oficiales europeos. Entre los documentos reunidos, las imágenes cumplían una función fundamental para convocar la mirada, transmitir un conjunto de ideas sobre lo que se denunciaba y apelar a la emoción. Imágenes y textos colaboraban en volver palpable la dimensión humana de este problema: además de probar la trayectoria de los artistas desaparecidos a través de sus currículums y artículos de prensa, se publicaban fotos, cartas de familiares y formularios de denuncia con testimonios de los momentos del secuestro. Entre los diversos folletos de información de la asociación por esta campaña, uno de los documentos más acabados fue un cuadernillo de treinta y cinco páginas diseñado por el fotógrafo holandés Caspari de Geus,<sup>13</sup> el cual reunía una variedad de esos materiales como pruebas de la represión de la dictadura argentina. Su portada exponía la situación de esos cien artistas, presentando sobre un fondo oscuro veintiocho bustos de hombres y mujeres sin rostro ilustrados en negro y tachados individualmente con una cruz roja. Esta impronta graficaba la violencia ejercida sobre ellos, al encarnar visualmente la eliminación de personas y el borramiento de la individualidad.

12 Como se confirma en los documentos reproducidos en el artículo, la campaña se titulaba con la cifra escrita en números. Esta decisión probablemente se basaba en el efecto visual del mismo, por lo que respetaremos esta fórmula al mencionarla textualmente.

13 Los originales fueron donados por el artista para esta investigación. Así está establecido también en el acta de AIDA-Holanda, 1982. Fondo AIDA, Instituto Internacional de Historia Social de Ámsterdam (en adelante IISG).

Fotografía I:



Cubierta del Dossier "L'Argentine: 100 artistes disparus", AIDA International, marzo 1982. Diseño Caspari de Geus.

Por otra parte, la gacetilla de prensa elaborada por la sección holandesa se enviaba en una carpeta cuya portada —diseñada por el artista local Albert Van Der Weide— se componía de la impresión de veintiocho negativos diferentes de fotografías de identidad de una misma persona de frente, perfil y otras tomadas desde diferentes ángulos laterales. Sobre franjas amarillas ubicadas de forma horizontal, el título de la campaña en inglés, francés, alemán, neerlandés y español se reiteraba entre las filas de las imágenes del frente de la carpeta. Mientras que cada franja se dirigiría a un sector del público potencial para comunicarles el problema que se abordaba y la estrategia internacionalista empleada, las imágenes apelarían a todos sus lectores. Las fotos de identidad, tradicionalmente utilizadas para registrar y controlar a la población marcando las particularidades fisionómicas de un individuo (Cortés Rocca, 2011), aparecían allí parcialmente silenciadas bajo el efecto del negativo [Imagen 2]. Referenciando a un género ligado a la esfera policial —y que de hecho se empleó en centros clandestinos de detención en Argentina (Feld, 2014; Schäfer, 2015; Magrin, 2015)— la secuencia de fotos de identidad de distintos ángulos remitía a la vigilancia y al ámbito carcelario, pero generando una inquietud particular. Contrariamente a los retratos extraídos de carnets o documentos de identidad que los familiares de desaparecidos utilizaron para reclamar por sus seres

queridos, el tratamiento de estas fotografías obturaba la posibilidad de identificación.

La homogeneización lograda por el efecto del negativo permite referir estéticamente, por un lado, a la desaparición y, por el otro, al desvanecimiento de la identidad como modo de deshumanización del sujeto. Ausente de rasgos que identifiquen a la persona, la imagen da cuenta simultáneamente de una práctica de control y de procedimientos típicos de distintos tipos de campos de concentración en el mundo, entre los cuales los centros de detención clandestina argentinos no fueron una excepción: la sustracción del nombre y la atribución de un número al secuestrado (Calveiro, 2002; Feld, 2014). En tanto el artista holandés que diseñó esta portada, ya había utilizado el positivo de esa fotografía en una serie de obras conceptuales titulada "Laundry bags. Poland / The Netherlands" (1978–1981), sabemos que el retratado era un prisionero de un campo de concentración nazi.<sup>14</sup> Es interesante notar que una de las imágenes de ese conjunto de la carpeta será reapropiada e incorporada al afiche diseñado por el artista suizo Roger Pfund para convocar a la marcha por esta campaña de AIDA en Ginebra de marzo de 1982. En esa pieza gráfica, la imagen aparece combinada con otros elementos visuales como una fotografía de la manifestación en Ámsterdam (de la que nos referiremos en la segunda parte de este artículo) y la composición de la bandera argentina en los colores de la tipografía del título.

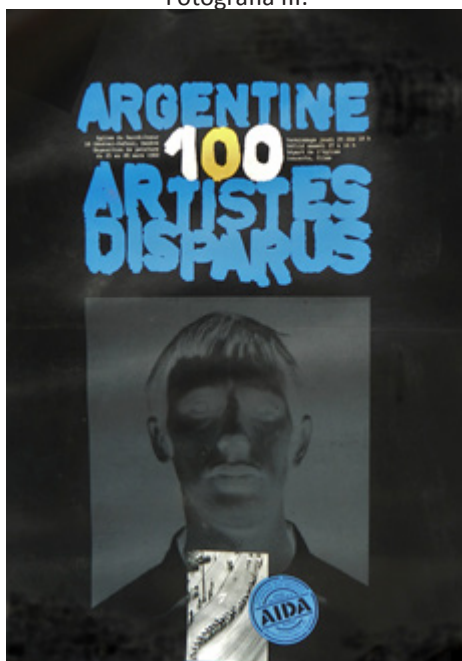
14 En la obra de Albert Van Der Weide, aparecen vinculadas y parangonadas distintas experiencias represivas relativas al nazismo, al Apartheid en Sudáfrica y a la dictadura en Argentina. Ver el conjunto de obras "Apartheid, fascism, fear. South Afrika, Poland, The Netherlands", 1985, en el sitio del artista: <http://www.albertvanderweide.eu/>

Fotografía II:



Carpeta de gacetilla de prensa, AIDA Holanda, Ámsterdam, 1981.

Fotografía III:



Afiche de la manifestación AIDA en Ginebra, Atelier Roger Pfund, 1982.

Por último, la imagen-ícono de esta campaña fue la ilustración donada por el artista francés Roland Topor, en la que un brazo aparece en el cuadro como si se tratara del miembro derecho del espectador, involucrándolo en la escena. Su mano extiende un fósforo encendido como buscando echar algo de luz en la oscuridad y así descubriendo fragmentos de rostros (ojos, narices, bocas, mejillas, frentes) de

mujeres y hombres entre una especie de bruma roja que los vela. Esta imagen, además de reproducirse en forma de postales, se utilizó en parte de los afiches que convocaban a manifestaciones públicas, en distintas presentaciones y composiciones. Además de reproducirla en blanco y negro de forma ampliada, se empleó en sus colores originales en la difusión de la marcha realizada en Ámsterdam el 12 de septiembre de 1981 cuyo afiche fue diseñado solidariamente por Grapus. Reconocido por su estilo inspirado en una escritura informal y callejera que evoca los grafitis, la acción rebelde y la práctica militante, ese grupo de artistas creó numerosas gráficas del Partido Comunista Francés (Tardy y Tesnière, 2016). La imagen de Topor también ilustró el afiche elaborado para publicitar la marcha realizada en París el 14 de noviembre de 1981, esta vez con una tipografía más austera y tradicional.

Fotografía IV:



Postal de la campaña por los "100 artistas desaparecidos argentinos". Ilustración de Roland Topor, 1981.

La misma imagen, impresa en blanco y negro, se reutilizó en la parte superior de un desplegable en cuatro partes que presentaba, del lado izquierdo, el listado de nombres de los cien artistas argentinos desaparecidos organizados por profesión y acompañados de su fecha de desaparición, sobre un fondo negro.<sup>15</sup> En la columna derecha, de fondo celeste, se indicaban las obras que serían expuestas en la muestra solidaria organizada en Ámsterdam en "representación" (en el sentido político de la palabra, es decir, "en nombre") de aquellos argentinos ausentes. El diseño de la pieza transmite visualmente

<sup>15</sup> Si bien las listas de nombres son utilizadas tradicionalmente en los memoriales como modo de reconocimiento y recuerdo de víctimas, en esa coyuntura la sistematización de la información en listados era fundamental para la denuncia.

la violencia y la censura en su composición, en tanto la división de las columnas y colores se grafica como una hoja rasgada.<sup>16</sup> Asimismo, el texto —es decir, el listado— tiene un efecto visual, al ilustrar la magnitud de la represión a medida que se despliega el papel hacia abajo, como una cascada de nombres. Podemos agregar, retomando el análisis de las relaciones entre texto e imagen de Estelle Jacoby, que el texto aquí “hace espectáculo y visión, un espectáculo que se *comprende* pero que a la vez se *ve*” [Resaltado en el original]. De esta manera, el texto del desplegable tiene la capacidad de “hacer imagen” (2006: 103).

Por fuera de las representaciones elegidas por la asociación para sus gráficas, AIDA convocó a diferentes artistas europeos y latinoamericanos a participar de la campaña donando obras, tanto para exposiciones como para una subasta.<sup>17</sup> La docena de diferentes diseños que la sección holandesa de AIDA imprimió en forma de postales representaban principalmente la violencia de la dictadura (la caricatura de militares agresivos, de dientes filosos y rostros duros junto a una pila de huesos o una mano gigante apretando una silueta humana), la muerte (sangre o cadáveres), el exilio (la presencia de valijas y el mensaje de “bienvenidos”) y la desaparición (representada en huellas o siluetas). La exposición colectiva organizada en Ámsterdam, la primera de esta campaña, alcanzó a reunir a sesenta artistas (entre los cuales se hallaban figuras reconocidas como el mencionado Roland Topor, el artista húngaro naturalizado francés Víctor Vasarely y el búlgaro Christo). La idea original era reunir el número simbólico de cien artistas y que sus obras en papel compusieran un monumento, simbolizando el número de desaparecidos que AIDA reclamaba.<sup>18</sup>

Quizás por no haber logrado reunir el número propuesto o con la intención de articular a las secciones de AIDA en un proyecto conjunto, la exposición se volvió itinerante: las obras se mostraron en distintas ciudades y se ofrecieron a la venta en beneficio de la causa.<sup>19</sup> La invitación a la inauguración

16 Como en el caso del afiche de Ámsterdam, esta pieza también fue diseñada por un colectivo de artistas comprometidos Rob Schröder, Lies Ros y Frank Beekers. Los tres diseñadores holandeses eran integrantes de Wild Plakken (que en neerlandés significa “visualización salvaje”, haciendo referencia a las pegatinas no autorizadas con las que comenzaron su actividad). Fundado en 1977, el colectivo trabajó exclusivamente con grupos políticos y culturales de izquierda o instituciones públicas, rechazando participar del ámbito de la publicidad. Sobre este colectivo, consultar: <http://indexgrafik.fr/wild-plakken/>

17 “De rasverkoper”, *De Gelderlander*, 14 de junio de 1982.

18 Circular convocando a artistas a donar obras, firmada por Paul de Vries de AIDA Netherlands en Ámsterdam y fechada el 23 de julio de 1981. Fondo AIDA (IISG).

19 Press release, AIDA Netherland, 1982. Fondo AIDA (IISG).

de la muestra que se realizó en la Iglesia Mozes & Aaron de Ámsterdam del 11 al 13 de septiembre de 1981, en vez de ornamentarse con una imagen, presentaba los nombres completos de los artistas argentinos desaparecidos escritos uno detrás del otro, sin puntuación, en líneas diagonales que cubrían la mitad de la página. Nuevamente, la disposición de los nombres cumplía una función visual, graficando la desmesura de la lista de las víctimas que excedía el espacio del papel.<sup>20</sup> Después de Holanda, las obras se trasladaron para exponerse y ofrecerse a la venta en Suiza en marzo de 1982, sumando una serie de ilustraciones de los argentinos Pedro Pont Verges, Ricardo Carpani y Hugo Pereyra.<sup>21</sup>

Complementando el cúmulo de folletos, postales y carpetas de información, AIDA elaboró un libro colectivo publicado en francés en París por la editorial Maspéro (1981a) y en español por la editorial de Madrid Revolución (1981b) en el que se denunciaba, a través de artículos de prensa y de testimonios de artistas argentinos exiliados en distintos países, la violencia sistemática del Estado para silenciar una cultura determinada. En el mismo se buscaba exponer evidencias de cómo el régimen militar reprimía una cultura popular e intelectual juzgada como peligrosa tanto por la censura como por la prisión o la desaparición de sus autores (Cristiá, 2016a). Sus portadas fueron ilustradas por argentinos: Héctor Cattólica en la edición francesa e Ignacio Colombres para la edición española. En el primer caso se graficaba la violencia de un sistema autoritario a través de personificaciones de la simbiosis entre botas militares y gorros policiales, mientras que en el segundo caso se construía un paisaje macabro con un conjunto de personajes —probablemente representantes de un comité de censura— desdibujados sobre un fondo rojo. Así, la desaparición aparecía como un síntoma más del régimen opresivo y dictatorial que reinaba en Argentina.

Además de las ya mencionadas, otras imágenes producidas bajo el impulso de AIDA fueron las cien pinturas-banderas realizadas para sus manifestaciones públicas. La asociación solicitó a diferentes artistas elaborar solidariamente cien pinturas de 2 x 3 metros<sup>22</sup> (pintadas en sentido vertical

20 Tras el paso por la iglesia, las obras se alojaron en el Museo Fodor de Ámsterdam del 14 al 19 de septiembre, para luego servir de escenografía de un programa televisivo sobre las desapariciones en el *Vara broadcasting Studios* en Hilversum, ciudad donde funciona la mayoría de las estaciones de radio y televisión holandesas. Invitación a la inauguración Museo Fodor. Fondo AIDA (IISG).

21 “Manifestations pour ‘cent artistes disparus’”, *Le Journal de Genève*, 27 mars 1982, p. 24.

22 Circular convocando la colaboración de pintores “100 pintores para 100 artistas ‘desaparecidos’ en Argentina desde el Golpe

u horizontal con el motivo que el artista deseara) que desfilaban en la marcha que se organizaba en París. Entre las pinturas-banderas que representaban la desaparición se destaca un dúo de telas que de manera diacrónica mostraban un rostro que se esfumaba progresivamente. Asimismo, mientras que la primera tela fue pintada en colores, la segunda se limitaba al blanco y negro, contribuyendo al efecto del desvanecimiento. Si bien no hay ninguna indicación al respecto, el rostro pintado –cuya mirada transmite un fuerte dramatismo– estaba claramente inspirado en la fotografía con la que AIDA reclamaba por el escritor desaparecido Haroldo Conti.

Fotografía V:



Fotograma del film “¿Dónde están?” (Anne Barbey, Francia, 1981, 11’).

Fotografía VI:



Folleto de AIDA “¿Dónde están? Où est Conti?”, 1981. Archivo AIDA, La Cartoucherie, París

La mayoría de los materiales que abordamos se presentaban acompañados del logo de la asociación que ofrecía, de por sí, un mensaje condensado.

de Estado de 1976”, AIDA, octubre 1981. Archivo AIDA, La Cartoucherie, París.

Imitando los usuales sellos de censura, generalmente en color rojo para remarcar su importancia, el logo de AIDA revertía su sentido al intentar poner en evidencia aquello que los regímenes intentaban silenciar, denunciando las obras o artistas censurados.<sup>23</sup> En el caso de las pinturas-banderas no se incluía el logo en las mismas telas pintadas por los artistas, sino que desfilaban junto a ellas algunas banderas que presentaban exclusivamente la firma visual de AIDA [Imagen 5]. Resaltando a la asociación organizadora de la iniciativa, esas banderas de fondo blanco y estampa roja también alertaban sobre un problema que aquejaba particularmente al país del Sur, a la vez que comprometía a la Humanidad toda. En suma, empleando listas de nombres, rostros o siluetas, las tácticas gráficas insistían en la violencia desmedida y en la gravedad humanitaria que representaba la situación argentina, buscando implicar a la ciudadanía de manera ampliada. Respaldando una política de la *imaginación* de la desaparición por medio de imágenes fijas, AIDA desarrolló una serie de experiencias performáticas que intentaron contribuir más efectivamente en ese sentido, como aquella acción de intervención efímera en Dijon ya mencionada y que explayaremos a continuación.

### **Representación performática: cuerpos y violencia**

A pesar de que en este artículo fueron tratadas de manera diferenciada, las estrategias gráficas y performáticas se emplearon simultáneamente, como una especie de “artillería visual” de repudio en la esfera pública transnacional. Las “acciones espectaculares” en las que nos concentraremos consistían en puestas en escena en espacios urbanos, mientras que en otras oportunidades se recurrió a organizar representaciones teatrales o musicales en salas aptas para ese tipo de actividades.<sup>24</sup> Esta

<sup>23</sup> El uso de este tipo de sellos de manera crítica se halla en diferentes obras de esa época: por ejemplo, en Argentina aparecen sellos rojos similares a los de clausura con la palabra “Trelew” en la revista *Hexágono* '71 editada por Antonio Vigo. También se empleó una faja de “autocensurado” en uno de sus números de 1974.

<sup>24</sup> Este fue el procedimiento utilizado por AIDA, por ejemplo, para denunciar la parodia de justicia sufrida por el dramaturgo checo Vaclav Havel en 1979-80 y por el escritor chino Wei Jinsheng en 1982. En cuanto a los desaparecidos argentinos, dos importantes actividades en espacios cerrados fueron organizadas por AIDA-Múnich. El 23 de junio de 1981, se desarrolló una velada por Argentina en el cine “Arii” de Múnich: *Schrei wo du kannst, Argentina* (“Grita donde puedas, Argentina”) que combinó la lectura de textos de argentinos traducidos al alemán, cartas y testimonios, con música interpretada por Alba González Souza. La segunda actividad de importancia fue un concierto en Colonia titulado *Wo du bist, Bruder* (¿Dónde estás, hermano?) para el cual se invitó a distintos compositores reconocidos a crear obras musicales que se estrenarían en esa ocasión como forma de reclamo por los artistas desaparecidos argentinos.



recurrencia al lenguaje dramático se vincula con que gran parte de los miembros activos de AIDA pertenecía al campo de las artes del espectáculo (teatro, cine y, en menor medida, música). De hecho, en las manifestaciones más acabadas, como la de Ámsterdam o París, se combinaba el trabajo de diversos artistas: la composición musical, la creación escenográfica, la puesta en escena teatral, el diseño coreográfico de la marcha y del desplazamiento de los músicos, la actuación, la creación visual y el diseño, entre otros.

Complementando las tareas de difusión de información y denuncia de la dictadura argentina emprendidas por AIDA, la sección de Dijon –cuya sede oficial era el Teatro de Bourgogne– concertó la ya mencionada experiencia performática, el 16 de mayo de 1981. Durante la misma, cada manifestante vestido de negro prestaba su cuerpo para representar a uno de los artistas desaparecidos y, en ese acto de “subrogación” (Roach, 1996), volvían simbólicamente visibles en el espacio público europeo a sus pares faltantes en Argentina. Las vendas y las manos inmovilizadas remitían inmediatamente a la censura y a la represión, aunque quizás los espectadores no pudieran asociarlo con las condiciones de encierro clandestino en las que concretamente se sometía a los secuestrados en el país del Sur.<sup>25</sup> Ese breve espectáculo que perturbó la dinámica habitual del centro de la localidad francesa instaló en esa plaza el problema de la desaparición ante los transeúntes que paseaban por allí. Esta acción inauguró una serie de manifestaciones similares en otras ciudades, aunque con algunas particularidades en cada nuevo contexto.

25 En la práctica concentracionaria argentina, los prisioneros eran mantenidos con los ojos vendados para impedirles toda visibilidad, vulnerabilizarlos al entorpecer la movilidad (conjuntamente con uso de esposas y grilletes), dificultar el reconocimiento del lugar y de sus represores. El despojo de los prisioneros se combinaba en algunos casos con la desnudez completa, lo cual potenciaba la sensación de indefensión. La oscuridad, el silencio y la inmovilidad eran parte de la tortura psicológica a los que se los sometía para lograr “quebrarlos”. Calveiro resalta que el ocultamiento del rostro de los prisioneros facilitaba los maltratos, puesto que éstos parecían estar dirigidos a “cuerpos” y no a personas. (Calveiro, 2002: p. 86).

Fotografía VII:



Acción artística en Dijon. “Manifestation d’artistes dijonnais”, *Le Bien Public*, 18 de mayo de 1981.

La sucesión de manifestaciones espectaculares de AIDA que comenzaron con el acto en Dijon se desarrolló en un momento de transformación de la coyuntura política francesa, de entusiasmo y esperanza en los sectores de izquierda. Tras la fuerte movilización política durante el auge de las huelgas, asambleas y barricadas de fines de los sesenta, una cierta organización de la politización francesa caracterizó los años posteriores, para finalmente cuajar en el ascenso del Partido Socialista. La victoria de François Mitterrand en la segunda vuelta de las elecciones a la presidencia de la República el 10 de mayo de 1981, presidencia asumida 11 días más tarde, abonó la sensación de encontrarse en un capítulo nuevo de la Historia francesa. En el primer gobierno de izquierda de la V República, iniciada en 1958, el compromiso político se encauzaría principalmente por vías institucionales y en acciones concretas, cuando el oficialismo acompañó el repudio a la dictadura (Franco, 2008, Cristiá, 2019).

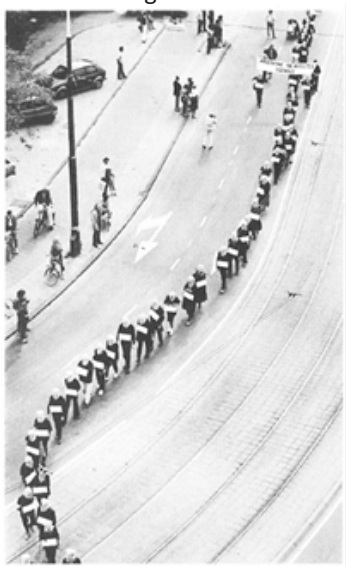
Tras la intervención en Dijon, una manifestación en Ámsterdam en septiembre de 1981 agregaba nuevos elementos simbólicos, alterando esa propuesta. En este caso, cada uno de los cien manifestantes fue provisto de una suerte de bolsa de arpillerá –perforada a la altura de los ojos– que revestía completamente su cabeza en reemplazo de la venda. Quizás remitiendo a la tortura<sup>26</sup> o al “tabique” con el que se sometía a los prisioneros a la oscuridad, este elemento brindaba una significativa fuerza dramática a la marcha a la vez que disimulaba más acabadamente las individualidades. Componiendo sólidamente un *cuerpo colectivo*, esa fila conformada de cuerpos

26 Podía relacionarse a métodos de tortura como el “submarino seco” –que consistía en sofocar a la víctima al colocarle una funda plástica sobre la cabeza– practicado en los centros de detención clandestina y ya conocido en ese momento por los testimonios de sobrevivientes.

anonimizados se convierte en *mensaje*.<sup>27</sup> Así, los cien manifestantes representaron en conjunto no sólo a los artistas, sino a todos aquellos desaparecidos y, en consecuencia, denunció ampliamente a la represión argentina. Por otra parte, en esta ocasión se había pautado un recorrido: en vez de tomar una plaza como escenario, los manifestantes marcharon por un circuito establecido, dilatando el acto en el tiempo.<sup>28</sup> Mientras que la acción de Dijon duró una decena de minutos, la de Ámsterdam se extendió por una hora y media, pudiendo alcanzar la mirada de un público aún más numeroso.

En ese mismo sentido, la intervención incluyó un elemento sonoro en reemplazo de la voz de los manifestantes pronunciando los nombres: junto a las personas en movimiento se trasladaba en un camión una campana de gran tamaño. Como anunciando una misa, en un cortejo ceremonial o una procesión, las campanadas que sonaban durante la marcha convocaban a la solidaridad internacional. Allí, los cuerpos de los actores –miembros de AIDA de distintas ciudades– representaban a esos cien artistas argentinos desaparecidos, uniformizados por sus vestimentas negras y por sus rostros cubiertos. En contraposición al sistema represivo que negaba la identidad y escondía el cuerpo de la víctima, aquí se empleaba el nombre para evocar cada artista argentino desaparecido a través del cuerpo “prestado” por uno de los manifestantes.

Fotografía VIII:



Marcha de AIDA en Ámsterdam. Dossier “L’Argentine: 100 artistes disparus”, AIDA international, Holanda, marzo 1982.

27 Así analiza Benski (2013) el efecto de las prácticas corporales de la vigilia de las “Mujeres de Negro” en Israel.

28 Circular convocando a la manifestación firmada por Gerrit Dijkstra de AIDA-Netherlands, septiembre de 1981. Se calcula que el recorrido duraría desde las 2 a las 3 PM. Archivo AIDA (IISG).

Poco antes de esta acción, Liliana Andreone y Envar El Kadri – argentinos exiliados en París e integrantes de AIDA–, expresaron claramente en una carta dirigida a los organizadores holandeses sus reparos sobre la forma que debía asumir la manifestación en Ámsterdam. Relatándoles las actividades realizadas por esta campaña durante el festival de Aviñón, señalaban:

*Habrà que tener mucho cuidado el 11, 12 y 13 de septiembre para no ser demasiado “solemnes”, demasiado “tristes”, evitando caer, incluso involuntariamente, en lo que puede parecerse a una “ceremonia de recuerdo” ... Para nosotros, los 100 (que son más...) están vivos hasta que se pruebe lo contrario. Ese es también el punto de vista de las familias.*<sup>29</sup>

Como se percibe en el mensaje, la representación de la desaparición fue reflexionada detenidamente a la hora de elegir las estrategias políticas de la demanda. Así como en Argentina se optaría por colocar las siluetas de pie rechazando presentar a los desaparecidos como muertos (Longoni, 2010a: 14), en la concepción de los actos de AIDA se procuraba cuidar similares matices, para instaurar la acción como una verdadera manifestación, es decir, una demanda colectiva activa e intransigente. Oponerse a darle la forma de una ceremonia de recuerdo era reafirmar y sostener la lucha política presente. Esa postura se alineaba con la de las madres de Plaza de Mayo quienes, ante la tentativa de la dictadura de declarar muertos a aquellos que se encontraban desaparecidos,<sup>30</sup> forjaron la consigna de “aparición con vida” como modo de refutar esa “muerte abstracta” y continuar exigiendo explicaciones, información y justicia (Gorini, 2006: 17).

Dos meses después de la acción en Ámsterdam, el 14 de noviembre de 1981, se desarrolló la manifestación más concurrida de la campaña de AIDA, reuniendo alrededor de 5.000 personas en París.<sup>31</sup> Organizada por etapas, el desfile iba sumando

29 Carta en francés firmada “Cacho y Liliana”, fechada en París el 8 de agosto de 1981. Archivo AIDA (IISG).

30 La ley 22068, firmada por Videla en septiembre de 1979, establecía que podría declararse el fallecimiento presunto de una persona denunciada como desaparecida. “El gobierno argentino publicó la ley sobre desaparecidos”, *El País*, 01/09/1979.

31 Es posible que hayan existido otras pequeñas marchas antes de la parisina, como por ejemplo la que se planeaba en la ciudad francesa Le Mans para el 17 de octubre, en el marco de las “24 horas del Libro”. Para organizarla, fue convocada a una reunión de preparación el 30 de septiembre en el Centro sociocultural de Allones. En el comunicado publicado en el diario local, se menciona que se proyectaba que los cien manifestantes portaran

grupos de manifestantes llevando pinturas-banderas, así como músicos que interpretaban la pieza musical compuesta por Gilbert Artman especialmente para la ocasión. Aquella melodía de espirales semi-repetitivos que le imprimía a la marcha una tonalidad ritual evidenciaba la intención del director de “Urban Sax” de explorar musicalmente, en diálogo con la geografía urbana y el movimiento de los intérpretes de saxos y tambores. Así, la marcha generaba un *increscendo* dramático que convocaba no sólo a la contemplación sino a sumarse a la procesión. La magnitud de la masa de cuerpos manifestando, vestidos de negro y con un pañuelo blanco en el cuello, completaba el panorama que las cien imágenes de las pinturas-banderas ofrecían.

En la convocatoria a la marcha, había sido solicitado asistir con esa vestimenta, indicando que el pañuelo blanco indicaba el apoyo a las Madres de Plaza de Mayo.<sup>32</sup> Aunque los atuendos negros remitan culturalmente al luto, el sentido que buscaba construir la asociación –como se mencionó en la carta evocada– era el de demostrar en la uniformidad cromática el amplio repudio a la violencia sufrida y reclamar activamente por el paradero de los desaparecidos. Si gran parte de las mujeres que llevaban un pañuelo blanco sobre la cabeza en la manifestación de París eran madres de desaparecidos franceses o exiliadas, también participaron dos madres de la asociación argentina que se encontraban de gira por Europa.<sup>33</sup> Fuera del escenario habitual de sus marchas, sus cuerpos también encarnaban el dolor y volvían visible la lucha por sus hijos en el extranjero, como todos los jueves en la plaza porteña en la que efectuaban la ronda.<sup>34</sup> Sumado a eso, al exhibir las fotografías de quienes habían sido blanco de la represión, resaltaban la relación filial que la violencia estatal había coartado (Taylor, 2000).

Al llegar al final de los jardines de Tullerías, las cien pinturas-banderas reunidas en el último tramo del

---

máscaras y que estuvieran seguidos de banderolas pintadas por artistas franceses. Cf. “L’AIDA prépare une manifestation”, *Ouest-France*, 26/09/1981.

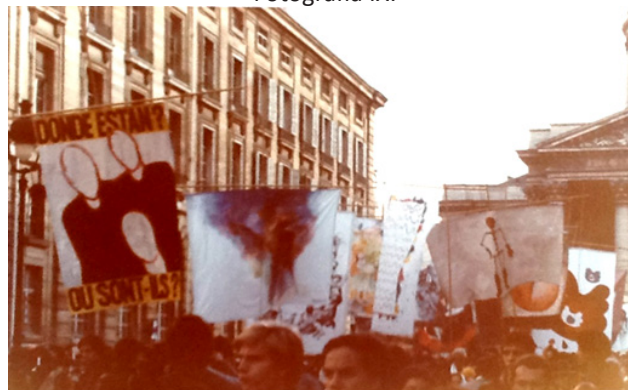
32 Solicitada publicada en *Libération*, 11 de noviembre de 1981. Archivo AIDA, La Cartoucherie, París.

33 Según el artículo del diario *La Nación* que cubrió la marcha, dos madres habrían viajado desde Argentina para participar de este evento. Cf. “París: Marcha por los desaparecidos”, *La Nación*, 15/11/1981, p. 4. En las imágenes televisivas pudimos identificarlas, se trataba de María Adela Antokoletz y Carmen Lapacó.

34 Como ha sido señalado en múltiples oportunidades y diferentes estudios sobre las madres de Plaza de Mayo, el símbolo del pañuelo blanco fue originalmente un pañal con el que decidieron reconocerse entre ellas en la multitud y, posteriormente, visibilizar su reclamo. El objeto elegido hacía referencia a la maternidad y al cuidado de sus hijos.

recorrido, se expusieron detrás de un escenario donde concluiría la actividad, golpeando conjuntamente los sentidos del público presente y de aquellos que habrían visto las imágenes posteriormente por televisión.<sup>35</sup> Sobre el escenario, como en Dijon y Ámsterdam, la presencia de Alba González Souza tocando el bandoneón junto a la pancarta de su hijo desaparecido, reinstalaba en ese caso particular una problemática extendida. Simultáneamente, el poder de la manifestación colectiva como ritual de protesta en el espacio público (Casquete, 2006), se combinaba con la belleza de la propuesta artística, apelando fuertemente a las emociones. Aunque aquí no hubo cien cuerpos con los nombres de los desaparecidos, al finalizar la manifestación se leyó por altoparlante la lista completa para que el público respondiera a cada uno de los cien nombres con la pregunta “¿dónde está?”.

Fotografía IX:



Fotografía de la manifestación en París, 14 de noviembre de 1981. Archivo personal de Conchita Conigliano.

“¿Dónde están?” fue el interrogante que también circuló en una de las banderas que encabezaba la marcha, sobre tres siluetas sin rostro y su traducción al francés “*où sont-ils?*” [imagen 9]. La pregunta desfilaba sobre los manifestantes por las calles parisinas y, en ese recorrido por aquel centro simbólico de la cultura occidental, instalaba el drama argentino en el espacio público transnacional. Así, AIDA revertía simbólicamente y por distintos medios el espectáculo de la desaparición, aquel acto de violencia en el que se sumergía en las tinieblas a sus víctimas. Similares iniciativas de expandir la condena social reemergerán en el plano nacional desde mediados de los años noventa ante la interrupción de los procesos de justicia –por medio de las leyes de Punto Final

---

35 Un ejemplo es el informativo de las 20 hs. del canal 2 de Francia. Reportaje televisivo de Dominique Pierce y Alain Pagano en Antenne 2, 14 de noviembre de 1981, 20h - La navette Columbia, Archives INA (Institut National de l'audiovisuel), Francia. Disponible en URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MfLbaUj63wE> (Minutos 19:50 – 21:30).

(1986) y Obediencia Debida (1987) y los indultos presidenciales de 1989 y 1990– que instalarían una “cultura de la impunidad” (Benegas Loyo, 2013). Los “esraches” impulsados entonces por H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) y puestos en escena por el Grupo de Arte Callejero o el Grupo Etcétera devolverán al espacio público argentino ese drama social señalando a los responsables de ese daño irreparable, disputando el recuerdo en la ciudad y repudiando la violencia estatal de los años setenta (Di Filippo, 2015).

Pero años antes de eso, una nueva manifestación de AIDA con cien cuerpos vestidos de negro se presentó en Europa en marzo de 1982. Esta vez los cuerpos, acompañados de pinturas-banderas, se homogeneizaron con máscaras blancas. “Extraño desfile a través de las calles de Ginebra el sábado por la tarde” tituló el *Journal de Genève* al artículo sobre esta marcha, ilustrado con una fotografía de los cien manifestantes en la escalinata de la iglesia *Sacre Cœur*. Las máscaras, utilizadas desde tiempos inmemoriales en distintas culturas para encarnar otra identidad –tanto con fines rituales o ceremoniales como de esparcimiento en el teatro o el carnaval–, son adoptadas aquí con un objetivo político: situar el problema de la desaparición en la misma ciudad en la que fue firmada la Declaración Universal de los Derechos Humanos en 1948. Las máscaras blancas esconden los rasgos personales bajo un rostro neutro, refiriendo a un Otro genérico, en este caso a los artistas argentinos desaparecidos y, a través de ellos, a todos los desaparecidos. En la misma fotografía, por detrás de los manifestantes enmascarados se observan ramilletes de globos y un grupo de siluetas ilustradas en una de las pinturas-banderas. Según un diario local, al finalizar la manifestación fueron soltados trescientos globos, de los cuales cien eran blancos y llevaban inscriptos los nombres de los desaparecidos argentinos.<sup>36</sup> Desatar estos globos para que se perdieran en el cielo tendría en este acto un sentido adicional de liberación que excedía su reiteración en celebraciones de distinto tipo.<sup>37</sup> Una parte de las ochocientas personas que participaron del acto habría podido apreciar que algunos globos, al ser soltados, quedaron casualmente enredados en los cables de electricidad, metáfora espontánea de la situación que efectivamente se había buscado denunciar.<sup>38</sup>

36 “Un défilé de 300 personnes”, *La Suisse*, 28/03/1982.

37 La suelta de globos habría reemplazado o complementado a la tradicional liberación de palomas como práctica ceremonial. Históricamente utilizada tanto para la mensajería civil como para el espionaje militar, la paloma devino símbolo universal de la Paz a mediados del siglo XX.

38 “Étrange défilé à travers les rues de Genève samedi après-

Fotografía X:



Le *Journal de Genève*, lundi 29 mars 1982, p. 14.

En diferentes comunicados, AIDA Suiza aclaraba que la cifra de cien era simbólica, y que se calculaba que alrededor de 100.000 personas se encontraban en esa condición en toda América Latina.<sup>39</sup> En tanto la desaparición forzada excedía esa región, AIDA-Suiza ideó una performance para repudiar dicha práctica en treinta países del mundo. Con el fin de denunciar el abuso de poder estatal en distintas latitudes, los artistas ginebrinos imaginaron la siguiente acción-espectáculo: durante 26 horas, desde el jueves 24 al domingo 27 de junio de 1982, treinta personas “cómplices” fueron detenidas en el festival de música, danza y teatro *du Bois de la Bâtie*

midi”, *Le Journal de Genève*, lundi 29 mars 1982, p. 14.

39 “Saisissante rencontre”, *Tout Va Bien Hebdo*, N° 148, 2 de abril de 1982; Folleto de adhesión a AIDA-Suiza, 1982. Archivo personal de Francois Rochaix.

y encerradas en células transparentes construidas en los senderos del bosque. Indicando el nombre de desaparecidos reales de diferentes países (para el caso argentino fue el del cantante Daniel Rodolfo Bidon Chanal), estos “desaparecidos simbólicos” cubrirían su rostro de máscaras blancas y sus células serían poco a poco recubiertas de pintura. “Romper la ley del silencio nombrando a un desaparecido, es ya darle una existencia” sostenía la asociación para la prensa local afirmando el efecto simbólico y reparador de la acción propuesta. Durante el evento, también se ofrecían a la venta libros, películas y postales dirigidas a los gobiernos concernidos, tanto para recaudar fondos como para que se ejerciera presión directa de un ciudadano concreto frente a un Estado represor.<sup>40</sup>

En definitiva, AIDA impulsó una serie de acciones de intervención política, cuyas particularidades eran definidas por los comités de la asociación de cada una de las ciudades en las que se desarrollaban. Cuando Taylor (2003: 20) diferencia el archivo –como el conjunto de objetos estables que documentan la performance– del “repertorio”, insiste en su carácter variable, que reproduce y transforma los códigos heredados en su práctica. Reencarnando elementos de procesiones religiosas, rituales y prácticas teatrales, a la vez que se recuperando los símbolos que emergían en la defensa de los derechos humanos en Argentina –los pañuelos blancos y el uso de las fotografías de identidad de los desaparecidos– AIDA proponía involucrar a la ciudadanía de otros horizontes en esta causa que, más allá de las fronteras, afectaba (y afecta) a la Humanidad.

### Conclusión

El recorrido de las múltiples tácticas y repertorios estéticos diseñados por AIDA para su campaña por “100 artistas argentinos desaparecidos” entre 1981 y 1983, nos permite reflexionar sobre la diversidad de modos en la que se buscó representar el fenómeno de la desaparición forzada y denunciar así a la dictadura argentina en su dimensión represiva más velada. Convocando a artistas de distintos orígenes y expresiones, esta asociación motivó la producción de representaciones tanto gráficas como conceptuales y performáticas con el fin de sensibilizar a la opinión pública transnacional sobre esta práctica represiva. Como ya ha sido señalado, aunque en particular las imágenes y experiencias estudiadas se desplegaron para denunciar los crímenes de lesa humanidad del “Proceso de Reorganización Nacional”, en algunas acciones de AIDA excedieron ese caso para repudiar el uso de la desaparición forzada en una cantidad importante de países del mundo.

Los materiales abordados demostraron que no sólo se apelaba a la representación visual, sino que se recurrió insistentemente a la estrategia de “nombrar”: pronunciar nombres, etiquetar personas con carteles con nombres, desplegar nombres en una lista. Esta estrategia fue utilizada como acto performático de aparición e incluso como *imagen* de la represión. Constantemente, la asociación de artistas –como el movimiento de derechos humanos en Argentina– construyó sentido al tensionar lo anónimo de un conjunto de personas y lo individual de un sujeto concreto. En múltiples acciones, AIDA solicitó a sus participantes disimular su identidad para *transfigurar* su cuerpo asumiendo el nombre de un artista argentino desaparecido y así instalar ese problema, que resultaba lejano, en el espacio urbano de los países centrales. “Nombrar” –retoma George Didi-Huberman de las reflexiones de Heidegger sobre la poesía– “es *decir*, o sea, *mostrar*. Nombrar es mostrar abriendo [...] de manera que lo convocado sea salvaguardado en su lejanía [...] Pues el decir del poeta es tomado en esa dimensión en la que debe dejar aparecer mostrando (velando-develando)” (2005, p. 75).<sup>41</sup> Estas tensiones entre “velar” y “develar” se relacionan directamente con la práctica de la desaparición que sin mostrar abiertamente los crímenes cometidos apuntaba al amedrentamiento que las ausencias y los testimonios sobre ellas generaban. Asimismo, el efecto buscado a través de estos actos artísticos también apuntaba a evidenciar esa dimensión a través de su contrario: la *aparición*. Una aparición que en las acciones artísticas se ejerce simbólica o performáticamente, pero que apunta a generar las condiciones –por medio de la presión de la denuncia internacional– para que se vuelva real, para que efective.

No obstante, como en las demandas de los familiares de desaparecidos, se apuntaba no simplemente a la “aparición”, sino a la “aparición con vida”, lema fundamental del reclamo. Ese lema refiere a otro elemento que es importante resaltar: la manera en la que se empleaba el cuerpo en estas experiencias. Como analizamos en detalle, las manifestaciones organizadas por AIDA en diferentes ciudades fueron espectacularizadas a través de distintos elementos estéticos y simbólicos, en su mayoría poniendo en escena la fuerza del cuerpo humano y procurando evitar transmitir una idea de “homenaje” que pudiera remitir a la muerte. AIDA apeló menos al uso de las huellas de los cuerpos, es decir, de las siluetas –aunque también estuvieron presentes en ciertas gráficas y soportes– que a la *representación* de aquellos que

41 Didi-Huberman cita este fragmento de Martin Heidegger, “Le poème” (1968), *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1973, p. 249.

40 “Une action de l’AIDA”, *Le Journal de Genève*, 19 juin 1982, p. 23.

faltaban a través de *cuerpos vivos*. Los cuerpos de los artistas europeos ocupaban, en el espacio público del Viejo Mundo, los cuerpos de sus pares que faltaban en Argentina. Cuerpos que respiraban, que se movían, que actuaban, que se reunían y se coordinaban en un marchar juntos. No se presentaron como cuerpos inertes, no se mostraron yaciendo en una fosa común o formando una montaña de cadáveres. AIDA no recababa en el imaginario del genocidio (Jinks, 2016) aunque denunciara la violencia dictatorial. Por el contrario, ponían en escena un cuerpo colectivo compuesto de al menos cien cuerpos que ocupaban la calle, que habitaban la plaza (el ágora) o la ciudad (la *polis*), que se desplazaban en el escenario de la política haciendo uso de su derecho y exigiendo por esta causa.

Estas manifestaciones, aunque tuvieron lugar en ciudades concretas, es decir situadas territorialmente en su mayoría en capitales europeas, ponían en discusión un problema en términos transnacionales. Entre las diferentes locaciones que se usaron para las marchas, algunas ciudades gozaban de una íntima vinculación con la defensa de los derechos humanos —en particular París y Ginebra— donde se hallan sedes de instituciones internacionales fundamentales en velar por los mismos como son la Organización de Naciones Unidas (ONU) o la Cruz Roja. Así, la estrategia de la asociación de defensa de artistas consistía en ejercer una presión de manera prácticamente simultánea desde distintos puntos de los países centrales y, a su vez, comprometer a la sociedad civil local para apoyar esa causa como propia. No es un dato menor que los artistas europeos solicitaran autorizaciones municipales para esta suerte de espectáculo callejero, se proporcionaran elementos legales para, contrariamente a las dictaduras sudamericanas que violaban derechos a través de aparatos parapoliciales y estructuras clandestinas, realizar un reclamo dentro de las formas sociales pautadas. Este dato marca una diferencia fundamental con el “Siluetazo” en Argentina, donde los participantes no prestaban simplemente su cuerpo para que se dibujaran sus contornos, sino que “ponían el cuerpo”, asumiendo los peligros de oponerse a la dictadura (Sutton, 2007; Longoni, 2012).

Las imágenes, los nombres y los cuerpos se emplearon en esa puja por representar, por mostrar, por señalar la falta, la violencia, la injusticia, por saldarla o tender a saldarla. Por desandar simbólicamente el espectáculo de la desaparición. Así, los cuerpos que se involucraron en las acciones de AIDA *representaron* en los dos sentidos del término: figuraron visualmente a los ausentes y “actuaron en nombre de” los desaparecidos argentinos. Jugaron

en esa puja internacional de manera simultánea al movimiento organizado en América Latina, en diálogo con él y construyendo conjuntamente un repertorio expresivo y una artillería de tácticas simbólicas. Así, las acciones impulsadas por AIDA en Europa durante su campaña por Argentina se nutrieron y contribuyeron a retroalimentar un imaginario de denuncia de las violaciones de derechos humanos que, si bien pusieron el foco en las desapariciones forzadas de artistas del país del Sur, pretendieron extender su repudio a la represión de manera generalizada y a todo el mundo.

### Bibliografía

- AIDA (1981a) *Argentine : une culture interdite (Pièces à conviction 1976-1980)*. Paris: Maspero.
- \_\_\_\_\_ (1981b) *Argentina: cómo matar la cultura*. Madrid: Revolución.
- AMEIJEIRAS, H. (1993) “Este año se cumple una década de ‘El siluetazo’”, *La Maga*, N° 63, 31 de marzo, p. 10-11.
- BENEGAS LOYO, D. (2013) “Trabajar el barrio: el escrache como intervención cultural”, *Acta Sociológica*, N° 60, enero-abril, p. 79 – 101.
- BENSKI, T. (2013) “El cuerpo de las mujeres como un mensaje político vivo: el cuerpo individual y colectivo en las vigilias de las Mujeres de Negro en Israel”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, N° 10, año 4, p. 11-23.
- BRUZZONE, G. y LONGONI, A. (eds.) (2008) *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- CASQUETE, J. (2006) “The power of demonstrations”, *Social Movement Studies*, vol. 5, N° 1, p. 45-60.
- CALVEIRO, P. (2002) *Desapariciones. Memoria y desmemoria de los campos de concentración argentinos*. México: Taurus.
- CATTOGIO, S. (2019) “La construcción de la evidencia en la búsqueda de los desaparecidos: creencias, testimonios y saberes”, *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*, N° 2.
- CORTÉS ROCCA, P. (2011) *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Editorial Colihue, cap. 2.
- CRISTIÁ, M. (2016a) “Diálogo(s) de exilio(s). Un proyecto transnacional de resistencia cultural durante la última dictadura argentina: el libro colectivo *Argentine: Une culture interdite / Argentina: cómo matar una cultura (1981)*”, *Actas del IX Seminario Internacional Políticas de la memoria: 40 años del Golpe Cívico-Militar: reflexiones desde el Presente*, Centro Cultural

- Haroldo Conti, Buenos Aires, disponible en: [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2016/11/seminario/mesa\\_17/cristia\\_mesa\\_17.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2016/11/seminario/mesa_17/cristia_mesa_17.pdf)
- \_\_\_\_\_ (2016b) "Solidaridad e identidad artística transnacional. Reflexiones sobre la experiencia de l'Association internationale de défense des artistes victimes de la répression dans le monde (1979/1983)", Nadia De Cristóforis y Susana Novick (Comp.) *Jornadas. Un siglo de migraciones en la Argentina contemporánea*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, p. 2-19, disponible en: <http://pobmigrainig.g.sociales.uba.ar/publicaciones/libros/>
- \_\_\_\_\_ (2017) "Imaginación y resistencia antidictatorial en los años ochenta. La acción por América Latina de la Asociación Internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (AIDA)", *Izquierdas*, N° 36, noviembre, p. 156-180.
- \_\_\_\_\_ (2019) "El drama argentino en una capital de los Derechos Humanos. Articulaciones de asociaciones, repudio y acciones de denuncia en escenarios parisinos (1977-1983)", *Revista de la Red Intercátedras de Historia de América Latina Contemporánea (RIHALC)*, disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/RIHALC/article/view/24494>
- DA SILVA CATELA, L. (2009) "Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en Argentina", Claudia Feld y Jessica Stites Mor (eds.), *El pasado que miramos*, Buenos Aires: Paidós, p. 337-361
- DIDI-HUBERMAN, G. (2004) *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_ (2005) *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*. Paris: Éditions de Minuit.
- DI FILIPPO, M. (2015) "Arte, política y subjetividad. Algunas reflexiones a partir del análisis del grupo de arte callejero", *Pilken*, vol. 18, N° 2.
- FELD, C. (2014) "Fotografía, desaparición y memoria: fotos tomadas en la ESMA durante su funcionamiento como centro clandestino de detención", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Sección "Images, mémoires et sons", consultado el 12 de enero de 2017, disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/66939>
- FRANCO, M. (2008) *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FRASER, N. (2014), *Transnacionalizing the Public Sphere*. Cambridge: Polity Press.
- GARIBIAN, S. (2013), "Buscar a los muertos entre los vivos: dar cuerpo a los desaparecidos de la dictadura argentina por el Derecho", en Elisabeth Anstett, Jean-Marc Dreyfus y Sévane Garibian (dir.), *Cadáveres impensables, cadáveres impensados. El tratamiento de los cuerpos en las violencias de masa y los genocidios*. Buenos Aires, Miño y Dávila, p. 29-39:
- GATTI, G. (2006) "Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)", *CONfines*, vol. 2, N° 4, agosto-diciembre 2006
- JACOBY, E. (2006) "Désobéir la forme: quand textes et images jouent à se ressembler » en ZIMMERMANN, L. (dir.) *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Paris: Éditions Céliile Default, p. 95-117.
- JINKS, R. (2016) *Representing Genocide. The Holocaust as Paradigm?*. London: Bloomsbury.
- GAMARNIK, C. (2010) "La construcción de la imagen de las Madres de Plaza de Mayo a través de la fotografía de prensa", *Revista Afuera*, año V, N° 9, noviembre.
- GORINI, U. (2006) *La rebelión de las Madres*, tomo I, Buenos Aires: Norma.
- LINS RIBEIRO, G. (2002) "El espacio público virtual", Serie Antropología, Brasilia: Universidad de Brasilia. URL: <http://www.unb.br/ics/dan/Serie318empdf.pdf>
- LONGONI, A. (2012) *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- \_\_\_\_\_ (2010a) "Fotos y siluetas: políticas visuales en el movimiento de derechos humanos en Argentina", *Afterall Journal*, N° 25, p. 5-17.
- \_\_\_\_\_ (2010b) "Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos", Crenzel, E. (ed.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblos, p. 35-57.
- \_\_\_\_\_ (2017) "Después de la lluvia", *Cosecha Roja*, 19 de octubre, URL: <http://cosecharoja.org/despues-de-la-lluvia/>
- MAGRIN, N. (2015) "Fotografías tomadas en Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio en Argentina. Acerca del encuentro con imágenes de detenidos, secuestrados, desaparecidos en el Departamento de Informaciones de la Policía de la Provincia de Córdoba", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, N° 15, disponible en: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/68018>

- RISLER, J. (2018) *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones (1955-1981)*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- ROACH, J. (1996) *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia University Press.
- SCHÄFER, D. (2015) *Imágenes insurgentes: prácticas fotográficas en un centro clandestino de detención*. Córdoba: David Schäfer.
- SUTTON, B. (2007) "Poner el cuerpo: Women's Embodiment and Political Resistance in Argentina", *Latin American Politics and Society*, vol. 49, N° 3, p. 129-162.
- TARDY, C. y TESNIÈRE, V. (dir.) (2016) *Internationales graphiques. Collections d'affiches politiques 1970-1990*. Paris: BDIC/FAGE.
- TAYLOR, D. (2000) "El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política", *Teatro del Sur*, N° 15, p. 33-40.
- \_\_\_\_\_ (2003) *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham, Duke University Press.

Citado. CRISTIÁ, Moira (2020) "Cuerpos de la desaparición o representar lo invisible. Tácticas y repertorios de la Asociación Internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo en la denuncia de la última dictadura militar argentina" en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad - RELACES*, N°32. Año 12. Abril 2020-Julio 2020. Córdoba. ISSN 18528759. pp. 26-51. Disponible en: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/571>

**Plazos.** Recibido: 22/01/2018. Aceptado: 20/11/2019.