

Sabemos que tenemos una ardua labor por delante, pero queremos situarnos frente a nuestro propio poder y no solo al de los demás porque, como se lo plantea Sara German: ¿De quién o quiénes es esta responsabilidad? ¿Del Estado? ¿Del sector privado? ¿Del aberrante mercado del arte? ¿De algunos galeristas que no se molestan en educar a sus compradores porque es más fácil vender lo usual? ¿De algunos coleccionistas que conviven con tecnología y estilos de vida del siglo XXI y parámetros estéticos del siglo XIX (los más aventajados)? ¿De algunos historiadores del arte, curadores, gestores y críticos que prefieren asegurarse y no comprometerse? ¿De algunos artistas que no comprenden aún que lo suyo además de ser un apostolado, es una profesión y que, por lo tanto, hay que actuar en consecuencia? **C**



ANALONGONI

## Todos somos López

¿Quién es López? Jorge Julio López, un albañil casi octogenario, fue sobreviviente al terrorismo de Estado, pues es uno de los pocos desaparecidos que reaparecieron. Había estado vinculado a la militancia barrial del peronismo de izquierda en su barrio, Los Hornos, en la periferia de La Plata. Fue secuestrado junto con varios de sus compañeros, y entre 1976 y 1978 estuvo desaparecido en el Destacamento Policial de Arana, la Comisaría Quinta y la Comisaría Octava, tres de los veintiún centros clandestinos de detención a cargo del represor Miguel Etchecolatz, entonces mandamás de la policía de la provincia de Buenos Aires.

López, a pesar de las torturas y amenazas recibidas para que no hablara (declaró en el Juicio por la Verdad: «Los captores no me dijeron más nada... lo único que me dijeron es callate la boca y no digás a nadie después que te suelten. [Sino] también te va a tocar a vos»), decidió dar testimonio. Involucró a más de sesenta militares y policías en el aparato represivo, de los cuales menos de diez están hoy detenidos. Fue clave su palabra en el juicio que envió a la cárcel a Etchecolatz, uno de los mayores jefes del terrorismo de Estado. Al día siguiente de testificar, en una siniestra señal de represalia y como evidencia de la persistencia del aparato represivo (que se mantiene sobre todo activo e intacto dentro del aparato policial) en busca de amedrentar a los sobrevivientes testigos en los juicios en curso, Jorge Julio López –quien no contaba con protección alguna– desapareció por segunda vez, el 18 de septiembre de 2006, cuando se dirigía desde su casa en Los Hornos hacia el juzgado en el centro de la ciudad de La Plata. Dos veces desaparecido, sobre él se cumple la amenaza de escarmiento que pesa sobre los pocos sobrevivientes de los centros clandestinos de detención y exterminio, que hoy soportan, desguarnecidos, la tremenda responsabilidad histórica de relatar –una y otra vez– el horror que padecieron, y son además

sospechosos y estigmatizados por el hecho de haber sobrevivido cuando otros miles desaparecieron para siempre.<sup>1</sup>

Luego de titubeos, letargos e indecisiones, la investigación quedó empantanada. Actualmente la causa ni siquiera tiene juez a cargo, no se manifiesta voluntad política de avanzar en su resolución, el caso quedó sumido en un atroz silencio, y se desvaneció casi por completo en los medios masivos.

La excepción es la publicación quincenal *Barcelona*, que –con un humor corrosivo– número a número edita una columna con la crónica desopilante de supuestas acciones emprendidas a diario por los investigadores para encontrar a López. El remate tristemente consabido de la columna es una y otra vez: «...sin novedades. Julio López sigue sin aparecer».

Son varios los artistas y colectivos que vienen sosteniendo a lo largo de estos tres años una variada gama de acciones e intervenciones para que no quede en el olvido la segunda desaparición de López.

## Cambiar la marcha

La Plata (capital de la provincia de Buenos Aires), la ciudad donde López desapareció dos veces, es un centro administrativo con intensa vida estudiantil. Fue encarnizadamente arrasada por la dictadura (en proporción al total de su población es el lugar con mayor índice de desaparecidos). Allí se han realizado el día 18 de cada mes marchas en reclamo de la aparición de Julio López. «En el marco de estas movilizaciones se han desplegado una gran variedad de intervenciones que van desde instalaciones y *performances* hasta murales, ploteos, graffiti y stencil», iniciativas estas coordinadas «entre los organizadores y diferentes colectivos de artistas o llevadas adelante por los propios convocantes». Estamos ante «una continua reinención» y «proliferación de tácticas artísticas» que «pese a la disparidad de medios sirve para disputar una geografía simbólica».<sup>2</sup>

Entre las muchas acciones que vienen siendo impulsadas en esta ciudad tomaré una llevada a cabo por iniciativa de un grupo que elige definirse como «grupo de arte y acción política» integrado por al menos doce mujeres, el Colectivo Siempre. «Somos gente de danza, o cercana a la danza, y trabajamos con gente de teatro, incluso de artes visuales para que nos ayuden a definir la cuestión visual». Eligieron su nombre en contraposición al *Nunca Más*, nombre del conocido informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep) de 1985: «Por los “siempre” que hacen que se sostenga nuestra memoria, por los “siempre” que no cambiaron, por los que siempre cambian, por los que ayudan a que algo cambie. Por los que determinan que siempre habremos de hablar de esos “siempre” porque son parte de nosotras, porque marcan una parte de nosotras, porque nos identifican y definen».

Su primera acción como grupo fue llevada a cabo durante la movilización al conmemorarse seis meses de la desaparición de López, el 18 de marzo de 2007. Se trató de una intervención compleja cuyo guión incluía desplazamientos en el espacio, acciones con sonido y movimiento que debían hacer aquellos que

1 Desarrollo esta cuestión en: *Traiciones*, Buenos Aires, Norma, 2007.

2 Chempes: «Dos años de movilizaciones por Julio López en la ciudad de La Plata (2006-2008)», trabajo inédito, 2009.

quisieran sumarse a participar. Prepararon en serigrafía doscientas pequeñas pancartas-máscaras con el rostro de López y signos de pregunta, convocaron a través del correo electrónico a que la gente asistiera vestida con ropa blanca o negra, y fueron al lugar convenido: la Plaza Moreno, una gran plaza céntrica, rodeada por el edificio de la municipalidad y la catedral. «Fuimos con las doscientas pancartas sin saber qué iba a pasar, y me acuerdo de la emoción cuando empezábamos a ver llegar a la gente vestida como habíamos pedido».

Los espontáneos cientos de participantes tomaron cada cual una pancarta-máscara y se sumaban a uno de los cuatro grupos en cada esquina de la plaza. A la hora convenida avanzaron lentamente para confluir todos en el centro y marchar hacia la municipalidad, en cuyo césped clavaron las pancartas. En determinado punto del trayecto, la consigna fue que cada uno dijese nombres de desaparecidos o asesinados, el nombre propio que eligiese pronunciar. «Primero se escuchaba un murmullo y luego se empezaron a escuchar (los nombres). Una polifonía sin orden, cada uno cuando quería iba largando el nombre». De tanto en tanto, se detenía la caminata y repicaban unos sonajeros, a la vez que colocaban las pancartas-máscaras sobre los rostros. Luego otra vez la marcha en silencio. «Lo que más costaba era largar los nombres, por más que tengas un entrenamiento, te conmueve muchísimo. Primero nos salían voces un poco quebradas, cuando se fueron sumando más se hace más fácil. Sonaban los sonajeros, insoportable, un sonido penetrante. Tacatacataca», relatan las organizadoras.<sup>3</sup>

Ese día, la marcha convocada por la Multisectorial que lleva adelante las acciones por López partió como es habitual de Plaza Italia, y estaba previsto que pasara por Plaza Moreno. Allí la columna se iba a detener mientras sucediera la acción. Luego, la marcha proseguiría su itinerario, con los que quisieran incorporarse. «No lo imponíamos. Toda la gente que vino a participar en la acción se sumó a la marcha». Una vez finalizada, la columna se llenó de pancartas-máscaras y de tacatacas y siguió su camino.

La acción propuesta por el Colectivo Siempre alteró esa marcha (y las que siguieron) en varios sentidos: generó dispositivos visuales y performáticos que se apropiaron de allí en más, sumó muchos nuevos participantes, produjo una interrupción del curso y el ritmo habitual de la movilización para que aconteciera otra cosa. Una alteración en su tiempo, en su forma.

Sobre las relaciones entre el Colectivo y la Multisectorial, las integrantes del grupo señalan:

Al principio nos miraron medio raro, dicen que algunos en la intimidad nos tildaron de *chicas posmodernas*, pero cuando vieron la cantidad de gente que convocamos en cada intervención-instalación, nos empezaron a tener en cuenta... Las pancartas con el rostro de Julio López y con los signos de pregunta se volvieron algo habitual en cada marcha y fuera de las marchas también.<sup>4</sup>

Y prosiguen, respecto de la transformada actitud de la Multisectorial hacia las propuestas del colectivo:

3 Entrevista del Colectivo Siempre con la autora, La Plata, mayo de 2009.

4 Ver: <<http://colectivosiempre.blogspot.com/search/label/acciones%20del%20colectivo>>.

A pesar de que nuestro mensaje era muy claro, lo veían como laxo y descomprometido. Que implicaba poco políticamente, poca repercusión, poca precisión política. Para el año, la convocatoria (a la acción) ya vino de parte de la Multisectorial. Se duplicó la cantidad de pancartas (hicimos 400). Había muchísima gente y era difícil transmitir lo que había que hacer. Pero salió y tuvo mucha repercusión.<sup>5</sup>

Las pancartas-máscaras se convirtieron de allí en más en *el* signo de las marchas por Julio López. La gente las guardó e iba con ellas a cada nueva convocatoria, pero también al teatro, a la escuela, a cualquier acto público. De tanto en tanto, aparecía una pancarta «infiltrada» inesperadamente en alguna foto en los diarios, en el reportaje a algún funcionario, por ejemplo. La idea se propagó más allá de La Plata y la asumieron los integrantes de HIJOS<sup>6</sup>-zona oeste.

En esta primera acción del Colectivo Siempre se entrelazan y superponen recursos que podrían atribuirse a las dos grandes matrices de representación de los desaparecidos en el movimiento de derechos humanos en la Argentina. Por un lado, la matriz de las fotos, que se remonta a las primeras rondas de las Madres a comienzos de la dictadura, cuando ellas portaban sobre sus cuerpos las fotos de sus hijos e hijas, e insisten en la biografía particular de cada una de las víctimas del terrorismo de Estado y en el vínculo que une al que reclama con el ausente. Y por otro lado, las siluetas, las manos y las máscaras, que apuntan a cuantificar anónimamente la magnitud del genocidio y cuyo principio constructivo radica en la transferencia entre el cuerpo de los manifestantes y el de los desaparecidos. El cuerpo del manifestante puesto en el lugar del cuerpo del ausente se sostiene en el comprometido acto a nivel corporal, performático, incluso ritual, de colocarse en el lugar del que no está, y prestarle un soplo de vida. Las siluetas/manos/máscaras se constituyen en huella de dos ausencias: la del representado y la de aquel que puso su cuerpo (se acostó sobre el papel, puso la mano o portó la máscara) en lugar del ausente.

Las pancartas-máscaras pueden producir el efecto de unificar y neutralizar los rostros de los manifestantes (como en la marcha de las máscaras blancas, de 1987), aunque no se trata de una silueta anónima o de un rostro neutro sino de uno con nombre y apellido, el acto de ponerse en el lugar de un sujeto concreto y perfectamente reconocible: todos somos Julio López. Al vocear los nombres propios de personas desaparecidas que cada cual eligiera nombrar/invocar, el vínculo se personaliza aún más. «La suma de las particularidades llegaba a los 30 000 desaparecidos: empezabas a escuchar nombres y nombres superpuestos», recuerdan las organizadoras.

Plantean también su escozor ante los riesgos de estetización de la política frente a las demandas de creatividad en las movilizaciones:

Está empezando a pasar que en las marchas hay demasiado «espectáculo» y pierde un poco el sentido o el impacto. Nuestra primera acción arrastró a mucha gente que habitualmente no va a las marchas a

5 Entrevista citada (en n. 3).

6 HIJOS (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), agrupación nacida en 1996 que reúne a hijos de detenidos-desaparecidos durante la última dictadura militar (ocurrida entre 1976 y 1983).

marchar por López. Pero ahora en mi opinión personal se instaló esa idea de que en las marchas hay que hacer «algo», y perdió potencia.<sup>7</sup>

## Sellar

A partir de la segunda desaparición de López, el artista Hugo Vidal dio un giro en su producción que centró en distintos procedimientos para propagar el caso e interpelarnos. Imprimió tarjetas personales que reparte con la indicación «Llamame», en la que figura en el lugar de su nombre el de Jorge Julio López, y en lugar del teléfono la fecha de la desaparición. También, año a año, sus calendarios de la ausencia: sus casilleros vacíos en lugar de orientarnos en las fechas nos interpelan con la contundente pregunta cotidiana de cuántos días llevamos sin López. Estos calendarios fueron colocados en la vía pública y repartidos de mano en mano.

Además, ideó un sello que permite alterar de manera sutil y casi imperceptible la botella del clásico vino López, de la bodega del mismo nombre, con la leyenda «Aparición con vida de Julio». Desde hace tres años viene practicando esta alteración en las góndolas de los supermercados, sin retirar las botellas intervenidas de su circulación comercial, y también en las botellas ofrecidas por él mismo en la *vernissage* de alguna inauguración. Brindar con López adquiere así un sentido político perturbador.

Vidal reconoce que, aunque

de manera consciente no me refiero a ninguna información artística, puedo establecer un vínculo (después) con las botellas de Horacio Zabala<sup>8</sup> y con los trabajos de Cildo Meireles y sus botellas de Coca Cola, en el sentido de que las botellas intervenidas circulan en el ámbito comercial específico y no se incorporan al circuito del arte en un principio.<sup>9</sup>

El artista impulsó selladas (hechas por él mismo o por amigos que se sumaron a la acción) en supermercados de Buenos Aires, La Plata, Córdoba y Resistencia. La acción no cesa, continúa en cada ocasión que se presente para sellar botellas.

También en explícita alusión al sellado de billetes que Cildo Meireles desplegó como parte de sus «Inserciones en circuitos ideológicos» en los años setenta para propagar la pregunta «¿*Quem matou Herzog?*», con la cual instalaba o reforzaba la sospecha de asesinato por tortura de un periodista durante la dictadura en Brasil, la Comisión Barrial por la Memoria y la Justicia de La Paternal y Villa Mitre, dos barrios de Buenos Aires, impulsó el sellado de billetes con las consignas: «¿Dónde está Julio López?» o «¿Y Julio López?».

7 Entrevista citada (en n. 3).

8 En diciembre de 1973, en una exposición en la galería Arte Nuevo, Horacio Zabala presenta una serie de veinte botellas vacías para las que sugiere «tres usos posibles»: colocar una flor en agua, contener vino, o introducir nafta para construir una bomba molotov.

9 Pablo Russo: Entrevista a Hugo Vidal, 2009.

La apuesta de Meireles es poner en amplia circulación mensajes políticos disruptivos que infiltran circuitos preexistentes a partir de detectar sus fallas o fisuras. Como señala Cécile Dazord, apunta al desvío de materiales existentes para fines críticos, de acuerdo a una estrategia de subversión, aliando economía de medios y camuflaje.<sup>10</sup>

Pablo Russo, impulsor de la iniciativa, relata el proceso:

La fabricación del sello implicó consensuar la frase y medir el tamaño para que entrara en la parte blanca de los billetes. El resultado fue la elaboración de una herramienta sumamente económica (por 10 o 15 pesos se puede tener uno) y de fácil uso, lo cual la convierte en altamente socializable. No se necesita ser un artista para sellar billetes o para encargar un sello y, como herramienta, tiene la potencialidad de expandirse de mano en mano sin demasiado costo ni esfuerzo de trabajo.<sup>11</sup>

La iniciativa se propagó rápidamente a personas o grupos (otras comisiones barriales por la memoria, el Grupo de Arte Callejero, HIJOS, etcétera) que encargaron sus propios sellos.

Lejos de cualquier prurito ante la «autoría» o la originalidad de una obra, el activismo artístico saquea a destajo los recursos que proporciona el amplio repertorio de prácticas de arte crítico a lo largo del siglo xx, las discute, adapta, deforma y resignifica al insertarlas en un nuevo contexto. ¿Qué mejor «homenaje» a Meireles, por otra parte, que esta nueva inserción en un circuito ideológico y no la desactivación de su potencial crítico al devenir fetiche de arte de algunos viejos billetes caducos, encapsulados en una vitrina de museo?

## Techos y asientos

En los últimos tres años, el artista cordobés Lucas Di Pascuale convocó a distintos grupos (su familia, sus amigos, otros artistas) a construir entre todos un gran letrero hecho con frágiles listones de madera con una única palabra: «López», e instalarlo en el techo de algún espacio cultural alternativo, como el Cepia (Centro de Producción e Investigación en Artes) en la Universidad de Córdoba, Documenta Escénica también en Córdoba, el Museo de Medios de Comunicación del Instituto de Cultura del Chaco, en Resistencia, etcétera. Sin luces ni colores, los carteles quedan opacados, casi invisibles por la polución visual circundante, a pesar de su gran tamaño. Su destino al quedar a la intemperie es un rápido e inevitable deterioro. Solo una nueva convocatoria a la acción colectiva para construir un nuevo cartel puede revitalizarlo.

Cuando Di Pascuale llegó como residente a la Rijksakademie (Ámsterdam), propuso hacer un nuevo cartel «López» en el techo. Pensaba encarar su construcción en colaboración con otros residentes. No

10 Cécile Dazord: «Génération Tranca-Ruas», *Cildo Meireles*, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Estrasburgo, 2003, p. 24.

11 Pablo Russo: «¿Dónde está Julio López? Prácticas estéticas en relación al reclamo de aparición con vida», inédito, 2009.

encontró ningún eco. Realizó en solitario su labor en el bien provisto taller de la academia. Esta vez, a solas, no pudo ocupar el techo y el cartel se convirtió en un objeto rodante.

Por su parte, Leo Ramos, artista activista de Resistencia (Chaco), una de las zonas más pauperizadas de la Argentina, impulsó junto a la Casa por la Memoria, el Museo de Medios de Comunicación e HIJOS, varias acciones gráficas y sonoras en torno a López. En septiembre de 2009, al cumplirse tres años de la desaparición, y bajo el rótulo «¿Dónde está?», instaló en las ventanillas del transporte público, a la altura de la cabeza de cualquier pasajero, el emblemático rostro.

Si a partir de la desaparición de López se mantuvo a rajatabla una simbólica silla vacía en cada instancia del Juicio por la Verdad en los tribunales de La Plata, esta vez el asiento del ómnibus está ocupado dos veces. El pasajero en sus trayectos cotidianos se ve interpelado por ese ocupante fantasmal.

Los espacios donde aparecen estas marcas son inesperados a la vez que cotidianos: los márgenes/techos de una institución cultural, la calle, el supermercado o el transporte urbano: se trata de interpelar a un público muchísimo más amplio que aquellos muchos que transitan por el circuito del arte.

## ¿Inútiles insistencias?

En un texto reciente, el peruano José Falconi evalúa en términos de impotencia los alcances de acciones como el Siluetazo y la exposición fotográfica Yuyanapaq, en tanto no obtuvieron lo que demandaban. No lograron que los desaparecidos en Argentina aparecieran con vida ni suturaron la grave herida colectiva provocada por las decenas de miles de víctimas de la guerra civil peruana. «El siluetazo constituye la primera articulación de la tendencia más desafortunada de la cultura visual latinoamericana: dispositivos visuales impactantes sin arrastre político efectivo»,<sup>12</sup> afirma Falconi, y argumenta que las imágenes no logran «los resultados deseados en el espacio político».

Más que polemizar con su concluyente posición, quisiera indagar en torno a la pertinencia misma del parámetro desde el que evalúa la potencia o impotencia de una acción colectiva como el Siluetazo, esto es, su efectividad política. ¿Qué se les exige a estas prácticas, en qué asuntos radica su capacidad o eficacia? ¿Puede endilgárseles su fracaso por su incapacidad de revertir –simbólicamente– las secuelas del horror del terrorismo de Estado? ¿O son parte de una más de las innumerables gestas que a lo largo de la historia se arriesgan a tratar de «debilitar la prepotencia de lo dado»,<sup>13</sup> y que tantas veces (las más de las veces, diría Walter Benjamin) han sido derrotadas pero aún así reverberan sobre nuestro presente?

Siguiendo el razonamiento de Falconi, tampoco Julio López apareció a pesar del despliegue de billetes sellados, carteles, máscaras y murales reclamándolo.

¿Fueron sin embargo inútiles estas persistencias?

12 José Luis Falconi: «Two Double Negatives», en: Robert Kelsey y Blake Stimson: *The Meaning of Photography*, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, 2008, p. 138. La traducción es mía.

13 Tomo la expresión de la ponencia de Sergio Rojas, con quien compartí mesa en el Coloquio de Santiago *Imágenes, Imaginarios e Imaginación Crítica*, Trienal de Chile, 7 de octubre de 2009.

¿Es un gesto inútil o pura impotencia la multiplicación y dispersión del rostro, del nombre, de la historia de Jorge Julio López?

Tampoco resulta pertinente defender la «artisticidad» de estas prácticas, en la medida en que sus «intereses van más allá de la convención artística, sobre todo de la convención artística que surfea cómodamente en un *mainstream*». <sup>14</sup>

No estamos –como hemos visto– ante elaboraciones sofisticadas ni retóricas herméticas, sino ante recursos fácilmente apropiables, técnicas reproducibles, incluso saberes populares. Si se quiere, son recursos reiterados, a veces previsibles y remanidos. Su condición «artística», en términos de originalidad, autoría o actualización respecto del debate contemporáneo, importa aquí poco o nada.

Si no sometemos a estas prácticas a parámetros de eficacia política ni de reivindicación o defensa o especulación de su artisticidad, ¿dónde radican sus legitimidades? ¿Cuál podría ser el territorio que funda el activismo artístico?

Quizá nos ayude para pensar estas prácticas retomar la noción de posvanguardias que propone Brian Colmes, <sup>15</sup> en tanto movimientos difusos integrados por artistas y no artistas, que socializan saberes y ponen a disposición recursos para muchos, moviéndose tanto dentro como fuera del circuito artístico. El paso de la vanguardia como grupo de choque o elite hacia la idea de movimiento. El pasaje de la tajante oposición a la institución Arte, al desbordamiento de sus fronteras, las ocupaciones momentáneas, la intersección contaminante, el desvío (de recursos, de saberes, de experiencias). 



ALEJANDRO RAMÍREZ ANDERSON

## Identidades testimoniantes

Como muchos ya conocen, mi origen es realmente un menjunje. El haber nacido en México, tener nacionalidad guatemalteca y ser residente en Cuba desde hace veintisiete años me convierten en un ser que debería tener graves problemas de identidad. Pero esto que supuestamente pudiera ser desventaja, me ha dado una riqueza particular que me marca desde pequeño, a pesar de que en los tres países me pregunten de dónde soy y me traten como extranjero.

14 Rodrigo Quijano: «Contra el consenso de Lima: notas incompletas sobre las colectividades artísticas en el Perú, sus nuevas, viejas condiciones», *Revista Plus*, No. 6, Concepción, octubre de 2009.

15 Brian Holmes: «Un sentido como el de Tucumán Arde lo encontramos hoy en el zapatismo. (Entrevista colectiva a Brian Holmes)», *Ramona*, No. 55, Buenos Aires, octubre de 2005, pp. 7-22.