



**MAESTRÍA EN CIENCIAS HUMANAS, OPCIÓN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA**

**Tesis para defender el Título de Maestría en Ciencias Humanas  
Opción Estudios Latinoamericanos**

**MATERIALIDADES EFÍMERAS EN LA EMERGENCIA DE UNA  
ESTÉTICA DE RESISTENCIA POLÍTICA EN EL ESPACIO PÚBLICO.  
UNA NARRATIVA EN *STREET-ART* DE CONFLICTO, RECLAMO Y  
MEMORIA EN LA PLATA Y RÍO DE JANEIRO**

**Autor: Roberta RODRIGUES  
Director: Fernando MIRANDA**

**MONTEVIDEO  
2017**



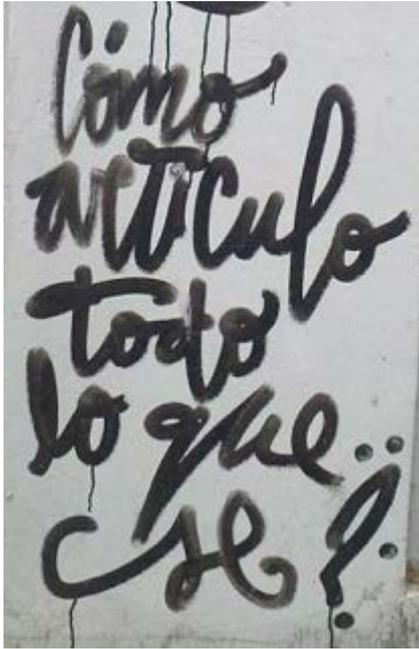
**Montevideo, 06 de marzo de 2017**

**Por la presente dejo constancia de que la maestranda Roberta Rodrigues ha culminado el proceso de elaboración de su tesis titulada «Materialidades efímeras en la emergencia de una estética de resistencia política en el espacio público. Una narrativa en *street-art* de conflicto, reclamo y memoria en La Plata y Río de Janeiro». En mi calidad de tutor de dicha tesis avalo su presentación, a los efectos del inicio del proceso de defensa.**

**Profesor Dr. Fernando Miranda**

**Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes**





Montevideo, 2017.

Por las calles de las ciudades yo camino, inventando itinerarios a la deriva. Vagan los pies, pasean los ojos, despliegan en mi imaginario historias de imágenes y preguntas sorprendiendo la mirada en los rumbos, a veces apresurados y otras veces enlentecidos por las indagaciones y mi curiosidad. Una inquietud no satisfecha hasta compartir las impresiones de aquellas emergentes y, a la vez, también esporádicas expresiones.

Hay amigos que me han estado acompañando desde hace años en conversaciones sobre mis ensayos de articulación acerca de todo lo visto en calles y muros. A ellos les agradezco la escucha, el recuerdo y, por sobre todo la referencia, a la estética, el *street-art*, a lo político y a la dimensión de la memoria. A Jessica Jones, Murilo Polese, Miriam Cordeiro, Stefan Hohnerlein, Edilton Lima, Ignacio Echeverría, Juliana Nacarato les doy mis gracias.

Van aquí mis agradecimientos también a los entrevistados, por trascender el proceso de la producción de visualidades y, además, por su aporte al contar sus

tácticas desde aquellos enunciados. Fundamentales en estas instancias fueron mi director de tesis, Prof. Fernando Miranda y mi amigo Leonardo Prata, quienes me conectaron con una red que posibilitó extenderme hasta algunos de los nombres, y sus prácticas artísticas y respuestas estéticas: la materialidad misma abordada en esta investigación.

Y si, como dice Calvino en *Las ciudades invisibles* acerca de Tamara, «*la mirada recorre las calles como páginas escritas: la ciudad dice todo lo que debes pensar, te hace repetir su discurso*», en nuestras ciudades es gracias a las tácticas de los equilibristas de la vida cotidiana que se reescriben en sus muros las historias que vamos a leer en nuestros recorridos de *flâneur*.

**(Imagen: foto realizada por la autora de *graffiti* en Montevideo, en la esquina de las calles Canelones y Minas, ya cubierto por tinta gris)**

<b>ÍNDICE</b> .....	<b>i</b>
---------------------	----------

<b>RESUMEN</b> .....	<b>v</b>
----------------------	----------

## **INTRODUCCIÓN**

<b><i>Streets are saying things. Elementos que inquietan. Abordajes y miradas. ...</i></b> .....	<b>1</b>
Hipótesis de la investigación.....	5
a) Un albañil: Jorge Julio López. ....	11
b) Otro albañil: Amarildo de Souza. ....	12
La resignificación del espacio público mediante la producción de visualidades: resistencia visual para una narrativa crítica sobre desaparición forzada. Preguntas, objetivos y metodología. ....	13
Objetivo General. ....	16
Objetivos Específicos. ....	16
Metodología para el abordaje y crítica de la materialidad de la enunciación política de un reclamo figurado en una representación visual. ....	17

## **CAPÍTULO 1**

<b>Ver, recorrer e intervenir: desde el espacio público y la manifestación de lo estético, hacia una resistencia visual.</b> .....	<b>25</b>
1.1 La territorialización como posibilidad de resignificación del espacio público. ....	33
1.2 Visualidades y simbolismo: reflexión crítica. <i>Street-Art</i> como repertorio. ....	35
1.3 La modalidad de discurso de la intervención estética. ....	44

## **CAPÍTULO 2**

<b>Conflicto, reclamo y memoria: sentidos, percepción y territorios.</b> .....	<b>51</b>
a) La Plata, Argentina. ....	58
b) Río de Janeiro, Brasil. ....	59
2.1 Contenidos y discursividad de la intervención. Meta-memoria. ....	62

2.2 Alrededor de la memoria y del conflicto sobre la desaparición forzada: violencia e invisibilización. ....	64
2.3 Estética de resistencia política en La Plata y Río de Janeiro: disputa e impugnación de representaciones oficiales. ....	67
2.3.1 El «Proceso de Reorganización Nacional» del Estado militar argentino en La Plata, y la reparación y justicia pos-dictadura cívico-militar. ....	68
2.3.2 Paz armada en el Estado democrático brasileño: las Unidades de Policía Pacificadora en Río de Janeiro. ....	73
Não vai ter copa! .....	76

### **CAPÍTULO 3**

#### **Materialidad efímera e interpretación de enunciación política. .... 81**

¿Qué existe?

a) Desaparecer Hoy. Javier del Olmo. ....	82
b) Enunciados políticos en una dimensión estética para incidir en la realidad, evidenciando la desaparición forzada en el espacio público. Pablo Russo. ....	88
c) Acá falta López. Desaparecido en democracia. Ensayo fotográfico de acciones políticas y artísticas realizadas en reclamo por la aparición con vida, y en contra del olvido. Gerardo Dell’Oro. ....	91
d) La dimensión emergente de la visibilidad del arte en la calle, y la problemática de la activación de recuerdos y reclamos en lo cotidiano, descubriendo contradicciones hacia la memoria. Ana Longoni. ....	94
e) Los días sin López. Marcos Tabarrozzi. ....	96
f) Ditadura em pleno 2013. Cadê o Amarildo? Coletivo Projetação. ..	101
g) La presencia del arte y la articulación de prácticas artísticas con resultado político para la visibilidad de la violencia del Estado en la esfera social de la vida cotidiana. André Mesquita. ....	107
h) A UPP é o AI das favelas cariocas. A polícia da política. O caso Amarildo foi o estopim. Rodrigo Mac Niven. ....	109

i) #SomosTodos. André Buika. ....	113
-----------------------------------	-----

#### **CAPÍTULO 4**

<b>Desde la percepción hacia la construcción de una narrativa. ....</b>	<b>117</b>
---	------------

#### **CONCLUSIÓN**

<b>La mirada, la memoria y las narrativas. ....</b>	<b>127</b>
---	------------

<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>132</b>
---------------------------	------------



## RESUMEN

La investigación estudia la materialidad de la memoria sobre la violencia, configurada en reclamos políticamente comprometidos y exteriorizados simbólicamente en una expresión efímera, a través de intervenciones estéticas, y como respuesta diferente para reasignar el espacio público, analizando dos casos de desapariciones forzadas en democracia ocurridos en La Plata (Argentina) en 2006, y en Río de Janeiro (Brasil) en 2013. Se elabora con el objetivo de profundizar la comprensión acerca de lo que puede ser contado a partir de un hecho de violencia —por medio de sus respuestas estéticas— en una enunciación política sobre conflicto, reclamo y memoria en el espacio público. Se parte del siguiente interrogante: cómo los productores de visualidades desarticulan los términos de la violencia y los clarifican en un medio estético (texto/imagen), con el fin de cuestionarlos. Se trabaja con la hipótesis de que el *street-art* reconceptualiza la relación entre la estética y la política: captura y acerca contradicciones y tensiones, refuta las condiciones presentes para causar un impacto y proponer un cambio o un llamado a la memoria, creando así una agregación coherente —no obstante temporaria— como signo de resistencia que asalta o se arroja en la calle, en una lucha de expectativas por darles visibilidad, registrada por las visualidades, en la negociación de fragmentos sobre eventos de represión y violencia, en vigencia de la democracia. Por medio de las intervenciones, presentadas como forma activista visual de crítica y de resistencia a lo político, toma los restos estéticos, que tienen una representación de protesta y cuya narrativa, a partir de su producción, nos permite asumir la situación violenta de otra manera y reconfigurar el presente.

### **Palabras clave:**

*Street-art*, estética, resistencia política, espacio público, violencia, desaparición forzada, desaparecidos.

## ABSTRACT

The materiality of memory about violence both configured in politically committed claims and symbolically externalized in fleeting expressions is studied in this work by analyzing two cases of forced disappeared, in La Plata (Argentina) in 2006, and in Rio de Janeiro (Brazil) in 2013. These aesthetic interventions are understood as an alternative form of reallocation of public space. The aim of the study is to arrive at an understanding of what can be counted as an act of violence by examining these aesthetic responses as political statements on conflict, and as claims to memory in public space. It begins by considering how the producers of visualities dismantle the terms of politics and use an aesthetic medium (text / image) to clarify and question them. The study is based on the assumption that street art reconceptualizes existing conceptions of the relationship between aesthetics and politics: it captures and brings together contradictions and

tensions, refuting present conditions in order to achieve an impact, a proposal for change or a remembrance. In doing so, an aggregation of sense is created, a sense which is coherent though temporary, as a sign of resistance investigating the political materiality registered by visualities, as a way of questioning democracy's apparent perpetuation of the same violence logics as dictatorship. Through interventions presented as visual activist forms of criticism and resistance to political aspects, aesthetic remains are considered here as a representation of protest whose narrative allows us to interpret violent situations in a different way, through a reconfiguration of the present.

**Key words:**

*Street-art*, aesthetics, political resistance, public space, violence, enforced disappearance, desaparecidos.

## INTRODUCCIÓN



### **STREETS ARE SAYING THINGS<sup>1</sup>: ELEMENTOS QUE INQUIETAN. ABORDAJES Y MIRADAS.**

A los efectos de introducir la presente investigación, llamada «**Materialidades efímeras en la emergencia de una estética de resistencia política en el espacio público. Una narrativa en *street-art* de conflicto, reclamo y memoria en La Plata y Río de Janeiro**», cabe señalar que nos interesa la forma en que la representación de objetos y/o textos en las imágenes narran un tipo de resistencia visual, a través de fragmentos, hacia reivindicaciones, y que estas visualidades<sup>2</sup> que tomamos como referencia de análisis alimentan meta-memorias sobre represión policial y desaparición forzada durante la democracia.

Tal narración se diseña de acuerdo a lo propuesto por Michel De Certeau sobre el arte del decir en el sentido de que «*produce efectos, no objetos*» (DE CERTEAU, 1988: 79), llevada a cabo por equilibristas (*tightrope walkers*) que se ejercitan a sí mismos en el hecho de hacer visibles las estrategias y tácticas de resistencia cotidiana a fuerzas dominantes de coerción de la conducta en el espacio público. Si la memoria media transformaciones espaciales, la narración también crea un espacio ficticio que rompe con el orden, constantemente

---

<sup>1</sup> Las imágenes que presentamos en esta investigación son tomadas de *Internet*, sin datos de autor. Cuando se conozca información de autoría, se la mencionará con una nota de pie de página indicando la respectiva fuente. Por ejemplo, la imagen inicial es un *stencil* de Lois Stavsky, disponible en <http://www.flickr.com/photos/loisstavsky/2807159267/in/pool-stencilrevolution>

<sup>2</sup> Aclaremos que por «visualidad» entendemos la forma de experimentar y concebir en el carácter construido, social y condicionado de la visión, con las imágenes producidas y difundidas siendo analizadas a través de lo visual, e interpretadas en asociación con otros campos de conocimiento, formas de pensamiento, y significados culturales.

manipulando los eventos para volverlos oportunidades (DE CERTEAU, 1988: xix) y así lograr un golpe (*coup*) metonímico.

Desde el punto de vista de sus tácticas y de la intervención político-estética, el componente reflexivo y crítico del *street-art* —si bien demanda un saber para su producción— no se compartimenta en una sola disciplina<sup>3</sup>, como tampoco se sistematiza su discurso de protesta en un único soporte para el registro de los enunciados: más bien se presenta híbridamente, enmarcado en una inscripción coyuntural.

Por lo tanto, en aquellas intervenciones estéticas que presentan reclamos en formatos alternativos, la textualidad habita en las fracturas, emergencia y precariedad de la experiencia y violencia. Por ende, en ese contexto, la legibilidad que se obtiene es de resistencia y protesta. Además, por su misma condición efímera y gracias a los recursos de mundialización, tales intervenciones pueden surgir (y ser censuradas) en distintos puntos del globo, esparciendo la demanda/protesta sin detenerse en el aspecto territorial, por más que su representación esté, en sí, plasmada en la calle.

La calle es un ámbito de relaciones diagramáticas que conducen a la operacionalización eficiente del acto de moverse: su configuración es pública, fluida y disipadora, para que uno no se detenga. Es un espacio de comunicación, el cual también constituye un escenario para el ejercicio de la política y el poder en las relaciones sociales, disponible a la vez para apropiaciones simbólicas, de azares, encuentros, imprevistos, en un entorno de dispersión; pero también disponible para gestos de pasiones y desacatos, en conflicto con lo que se quiere encarnar completamente en un tejido social, igualado, convertido a un nivel apenas inteligible, encubriendo diferencias, desigualdades y contradicciones. Dice Manuel Delgado, «[e]n la calle, en efecto, **siempre pasan cosas**» (DELGADO,

---

<sup>3</sup> Como fenómeno de que ya indica una necesidad de estudios: su legibilidad y simbología pueden ser abordadas desde la Antropología, la Cultura Visual, Sociología, y la Semiótica.

2007: 86), no obstante «*la naturaleza dispersa de la vida social en el espacio público*» (DELGADO, 2007: 157).

En la presente introducción, por tanto, desplegamos elementos hacia la contextualización de un marco de espacio público, con la realización de un análisis a partir de un tipo de actividad producida, anclada en las calles —el *street-art*—, relacionada con una dimensión emergente de experiencia de conflicto, memoria y reclamo. A estos efectos, se parte de la presunción de que el *street-art* reconceptualiza concepciones de la relación entre la estética y la política —las cuales ya han sido teorizadas (Chantal Mouffe, Walter Benjamin, Jacques Rancière, Paul Ricouer)—, puesto que captura y acerca contradicciones y tensiones, refuta las condiciones presentes, con el fin de producir un impacto, proponer un cambio o un llamado a la memoria.

En este sentido, el objeto de este trabajo se ubica dentro de una configuración de estética de resistencia visual-política, que refiere a una situación violenta ocurrida dentro del marco geográfico-temporal comprendido por el año 2006 en Argentina y el año 2013 en Brasil, en la cual la forma de indignación popular y de protesta respecto del conflicto sobre la desaparición forzada de personas en períodos de democracia, después de su práctica ejercida durante el último régimen dictatorial en ambos países, se encuentra contextualizada a partir de una apropiación simbólica y una representación estética, intervenida en la esfera pública —la calle, la pared, el muro, e *Internet*—, la cual propicia la emergencia de meta-memorias convocadas a partir de los dos eventos.

La desaparición forzada constituye una situación de violencia contextualizada en una configuración de acción de privación de libertad, ejercida o apoyada por un ente legitimado de poder —agentes del Estado, con su máquina represiva— fuera de la obligación de protección de la ley. La violencia y la represión estatal en Argentina y Brasil son las situaciones que se denuncian y enuncian políticamente en las visualidades que circulan. En éstas, más allá de una

discusión sobre legitimidad y legalidad, subyace una cuestión de hegemonía sobre la impunidad, en el recurso del olvido, o en la lógica de cristalización, que pesaron sobre la transición de gobiernos dictatoriales a un orden democrático en estos países.

Sobre este particular, creemos que conducir una investigación acerca de los reclamos políticamente comprometidos sobre casos de desaparición forzada durante la democracia, a través de intervenciones estéticas de resistencia visual — ni amplias ni duraderas a la vista, en la conformación disipada del entorno sugerida a un público transitorio—, contribuirá a interpretar la apropiación de los conflictos que afectan la lucha y la memoria sobre la represión y la violencia, por medio de lo que se narra y se lee en lo que se exhibe, mediante los usos en la relación del espacio público (las calles e *Internet*), y en la expresión y eficacia simbólica del reclamo.

Siendo así, teniéndose en consideración la intervención artística en el espacio público, la cual, mediante una estética de resistencia, provoca una interrupción y da visibilidad a cuestiones de conflicto y memoria (aunque sea de forma efímera), lo que interesa en esta investigación es abarcar reivindicaciones de índole política sobre dos desaparecidos, expresadas desde el año 2006 en La Plata, y experimentadas desde 2013 en Río de Janeiro, como intervenciones callejeras. Las ausencias de los dos desaparecidos —Julio López y Amarildo de Souza— están siendo reclamadas, y se encuentran representadas en los repertorios de *street-art* abordados en esta investigación sobre intervenciones estéticas, las cuales reasignan el espacio público con la materialidad efímera de estas visualidades —restos estéticos, remanentes de la transitoriedad de la intervención y registro— en un camino hacia la denuncia de la violencia.

En La Plata (Argentina), el contexto histórico corresponde al proceso de imputación de los crímenes de secuestros, torturas y desapariciones forzadas durante la dictadura, en los Juicios por la Verdad realizados en el período de

concertación política y cumplida la transición democrática en ese país. El 18 de setiembre de 2006 tiene lugar la desaparición de Jorge Julio López, un testigo clave en el proceso penal de su secuestrador Miguel Etchecolatz (ex comisario de la Policía de la Provincia de Buenos Aires). Al día siguiente se condenaría al represor a prisión perpetua, sin embargo, de quien hubiera estado antes desaparecido —quien era también querellante— no se conoció más noticia sobre su paradero. Jorge Julio López, en 2006, se convirtió en la persona 30.001 «desaparecida», y desde entonces su cara se reproduce multiplicada en paredes, y en cualquier espacio, para demandar al gobierno nacional su aparición con vida.

En Río de Janeiro (Brasil), el 14 de julio de 2013, un albañil fue llevado desde su casa a la sede de la Unidad de Policía Pacificadora – UPP, en el marco de una operación en la Favela da Rocinha, cuando paralelamente se llevaron a cabo medidas de seguridad pública para reprimir protestas de las «Jornadas de Junio»<sup>4</sup>. El albañil nunca volvió, lo cual motivó nuevas manifestaciones. La pregunta «*Onde está o Amarildo?*», en referencia a su desaparición, se ha reproducido en *stencils* y pancartas en las calles, y se ha repetido en *Internet*, la cual se volvió representativa en el imaginario sobre los abusos del poder estatal durante las manifestaciones de 2013 en Brasil.

### **Hipótesis de la investigación.**

A los efectos de este trabajo, se afirma, como primera hipótesis, que los muros de la calle y de las redes sociales en *Internet* son tomados como un lugar límite para la manifestación o divulgación de lo no permitido, operando ellos como un espacio de inscripción y representación, de los cuales es posible de realizar una cartografía. Ello excede el sujeto individual, puesto que tal

---

<sup>4</sup> Las «Jornadas de Junio» fueron manifestaciones populares de propagación viral en distintas ciudades del país, en principio pidiendo por la reducción de las tarifas de pasaje de transporte público (manifestaciones que se han articulado históricamente en el país desde el año 2003) e inmediatamente contra la represión y violencia policial, y luego abarcando también protestas relativas a la mala gestión de los gastos gubernamentales, la corrupción política e impunidad y por la ineficiencia y la mala calidad de los servicios públicos.

manifestación, al estar en un espacio público, compromete la mirada ciudadana, produciendo, racional o afectivamente, una confrontación o un impacto al reapropiarse y al re-semantizar —en ese espacio— la narrativa de la imagen (el objeto/texto y su mensaje), subordinada a fines políticos.

En lo que respecta al **objeto/texto**, nos gustaría aclarar que la utilización de este concepto, en la presente investigación tiene relación con la de Mitchell en su *Teoría de las Imágenes* (2009), cuando se vale de dos convenciones tipográficas que nos interesan tanto mencionar como adaptar aquí en cuanto a la idea problematizada. Dice el autor, en una nota al pie:

*«Utilizaré la convención tipográfica de la barra diagonal para designar la “imagen/texto” como un hueco, cisma o ruptura problemático en la representación. El término “imagentexto” designa obras (o conceptos) compuestos, sintéticos, que combinan texto e imagen. “imagen-texto” con un guion, designa relaciones entre lo visual y lo verbal.» (MITCHELL, 2009: 84).*

Con el mismo sentido, eventualmente utilizaremos **objeto-texto** como los elementos visuales que pueden estar representados en un *stencil*. De dicha figuración adviene el mensaje comunicado que despliega la narrativa, a partir de su producción de sentido, desde un tipo de experiencia visual hacia una verbal: de lo visible a lo legible, o por lo menos interpretable, por más que en ese proceso se establezca una dialéctica inestable, y con la limitación de una doble codificación de la memoria como una imagen que es objetotexto.

Es decir, imágenes y sentidos que acompañen la visualidad, y son construidas en una transición desde «la experiencia de» hasta constituirse del «discurso acerca de». En ese sentido, pueden ser herméticas, subjetivas, y constituir una especulación o la búsqueda de relatividad semántica, no de la realidad (representada, con un fin político, o reconstruida a partir de los restos). Sobre lo anterior, recuperamos un comentario de Mitchell acerca de la aseveración de Edward Said sobre la fotografía, y que vienen a nuestro caso (las imágenes que leemos), puesto que es imposible saber si se *«puede o dice nada sobre las cosas*

*como realmente son [...] Pero la representación es todo lo que tenemos (p. 84)». (In: MITCHELL, 2009: 276).*

La dimensión de vivencia de tiempo y espacio, entonces, luego de haber hablado acerca de las tácticas de intervención plasmadas en la experiencia cotidiana, corresponde a aquella donde los sucesos están ocurriendo al tiempo en que se responde creativa y estéticamente a una complejidad circunstancial y conflictiva (es decir, posdictatorial, y coartando manifestaciones y el proceso de Memoria, Verdad y Justicia) involucrada en la violencia, para «*incumbir el reclamo en el imaginario social*» (GIUNTA, 2009: 17).

Sostenemos, además, la hipótesis de que la forma alternativa de dar visibilidad, a través de micro-políticas de redes (acción y comunicación) y pequeñas cartografías posibles<sup>5</sup>, resignifica el debate sobre reclamo y memoria de conflicto; en ese sentido, permite concebir otros espacios de lo político/de poder en la confrontación y crítica que reconoce y narra hechos y eventos ante el aparato estatal y sus mecanismos para cohibir, dar uniformidad, conducir a la invisibilidad, e incluso eliminar, por cualquier medio, la demanda que rompe con ese sistema, al ser llevada y expuesta en la esfera pública.

También trabajamos con la hipótesis de que en estos espacios opera una reasignación que plantea un reclamo sobre la violencia y la ausencia, una demanda por la presencia y la memoria, y se produce una narrativa que le da materialidad efímera de resistencia a través de restos o vestigios del *street-art* y otras formas de respuestas estéticas.

En este sentido, el lugar límite para manifestar (confrontar y criticar), la resignificación de lo político y la memoria en un reclamo sobre la desaparición forzada, y el reconocimiento de la violencia del evento a través de la resistencia visual y la demanda por la presencia conducen a la reasignación del espacio

---

<sup>5</sup> Nos referimos a los itinerarios donde estuvieron o donde no estarían/estarán los desaparecidos.

público. Cuando hablamos de producción de narrativa nos referimos a que la visualidad da la posibilidad de incorporar una textualidad (y la consecuente legibilidad) a ese soporte, incluso con un status meramente figurativo en la cuestión de lo que nos dicen las imágenes (las intervenciones estéticas, los restos de *street-art*) como representación efímera para activar o hacer presente el reclamo.

En este punto, cabe realizar una advertencia, referente a mi propia experiencia en la percepción de lo que era representado y difundido como *street-art* y la construcción del sentido/significado del registro visual. En mi propia narrativa —desencadenada a partir de la mirada a estas visualidades— estaban presentes los elementos de lo efímero, lo inesperado (el asalto), la ruptura, la crítica, la memoria, entre tanta información que podría hacer que ellos pasaran desapercibidos en este caminar y en el hecho de crearse nuevo itinerarios.

En febrero de 2007 me mudé a Buenos Aires. Ya había estado en esa ciudad dos años antes y pude en ese entonces acompañar un poco la tendencia de los *stencils*, que incluso llegaban a las galerías de arte. En mi ciudad, en Brasil, ya había tomado contacto, también, con el *street-art* en acciones de los colectivos de los cuales fui parte, organizando charlas y exhibiciones de videos, talleres y recitales.

Sin embargo, fue a partir de mi práctica lúdica de *flâneur* en el 2007, cuando mi atención fue absorbida por el reclamo repetido —ya fuera en las paredes o en abundantes pegatinas abundantes en todos lados— que pedía por la aparición con vida de Jorge Julio López. Así, entre los estudios de paz y resolución de conflicto, fue ganando importancia la cuestión de los derechos humanos y la memoria, cuando recién se cumplía 1 año de la desaparición de Julio López.

Años más tarde, ya familiarizada yo con la silueta del rostro en los *stencils*

que rezaban «Falta López», y con la historia de sus dos desapariciones en La Plata, me propuse estudiar las manifestaciones estético-políticas en el espacio público que, aun siendo obra de un colectivo, no se caracterizaban por la presencia masiva de personas sino, más bien, constituían un registro artístico, efímero, de reclamo político ante una audiencia que se mueve continuamente en la ciudad, en un ambiente de dispersión en las calles.

Este proyecto se generó tanto en mi formación académica —en la teoría social en torno a los conflictos y el cambio, analizando cuestiones vinculadas al poder, la subordinación y el consenso político-social—, como también en las experiencias personales y laborales de interacción con ciudades en Brasil, Argentina, Perú, Chile, Uruguay y Bolivia. A raíz de mis viajes por Sudamérica he podido observar y experimentar el *street-art* como ideas de denuncia y resistencia visual dentro de una forma dominante en las relaciones de poder, que guiaban mis intereses académicos hacia el espacio público de áreas concretas a mi alrededor, con una cara propia de la realidad que mostraba conflictos en la región, incluso ya completada la transición a la democracia desde la última dictadura militar de dichos países.

Con esta propuesta de estudiar la memoria y la resistencia a través de la producción de visualidades de materialidad efímera (que llamo «restos estéticos», cuando desaparecen por censura o por su aspecto mismo de lo efímero), las cuales registran demandas políticas con posibilidades de elaboración de una narrativa política alternativa rompiendo con la conspiración del silencio sobre hechos pasados y reconfigurando el presente, me postulé para la Maestría en Ciencias Humanas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, de la Universidad de la República, Uruguay, con orientación en Estudios Latinoamericanos. Mediante un proceso de abordaje y análisis interdisciplinar, he podido desarrollar la investigación, la cual comprende tanto la dimensión social y política de mi proyecto como también su conexión con lo cultural y la estética.

A la víspera de comenzar los cursos de esa maestría, durante un viaje de vacaciones y con el interrogante de qué era lo que estaba pasando en Brasil, empiezo a enterarme, con alarma, a través de las redes sociales, de las protestas en Río de Janeiro, que estaban siendo violentamente reprimidas —al igual que en otros Estados brasileños— pero, además, estaban teniendo lugar fuertes operativos policiales que invadían las favelas. Era julio de 2013 y, a los pocos días de mi regreso a Montevideo, una demanda cobra fuerza y se reproduce pidiendo por la aparición de Amarildo de Souza.

En principio, sonando todo bastante confuso debido a la fuerte conmoción que producían los relatos con información recortada —y ello a pesar de que las intervenciones, de alguna manera, cumplen con una función informativa (de reconocimiento)—, pude relacionar los dos hechos: Julio López y Amarildo son desaparecidos durante la democracia. El primero —dos veces desaparecido— de alguna manera directamente relacionado con la pasada dictadura militar argentina (habiendo sido desaparecido político por 3 años después de que su situación fuera blanqueada a la categoría de «detenido político» a los 160 días de su secuestro por agentes de la policía); el segundo, relacionado con la herencia de violencia de los militares durante la dictadura brasileña, víctima de una policía que pacifica las favelas cariocas con un orden militar y que adopta dispositivos de acción que habían sido creados bajo el régimen militar (y que aún con la Constitución Federal de 1988 no dejaron de ser utilizados por las fuerzas policiales).

En esta investigación, procuro dar a las ausencias de Amarildo y López una presencia académica, abordada desde la resignificación del espacio público con la producción de visualidades, y de resistencia visual para una narrativa crítica sobre la desaparición forzada de personas durante períodos de democracia.

**a) Un albañil: Jorge Julio López.**



Jorge Julio López había militado desde 1973 en la Unidad Básica de la Juventud Peronista «Juan Pablo Maestre», del barrio Los Hornos, en La Plata; «[...] *no era un militante de jornada completa, como los más jóvenes, sino un trabajador que aportaba a las reuniones, a las pintadas y a algunas otras charlas más riesgosas cuando hacía falta [...]*» (CATERBETTI, 2012: 20).

López —casado con Irene y padre dos hijos: Rubén y Gustavo— es un caso que registra dos desapariciones. Durante la dictadura militar, fue secuestrado ilegalmente de su casa en La Plata, el 21 de octubre de 1976, por un grupo de tareas conducido por el Director General de Investigaciones de la Provincia de Buenos Aires, Miguel Etchecolatz, quien tuvo a su cargo los 21 campos clandestinos de detención que funcionaron en la provincia, donde se concentraron la mayor parte de los detenidos-desaparecidos de Argentina. López, que en ese tiempo tenía 47 años de edad, fue mantenido en los centros clandestinos de tortura «El Destacamento» y «Pozo de Arana», en las Comisarías 5ta. y 8va., y en la Unidad 9.

En 1977 López es legalizado como «preso político», a disposición del Poder Ejecutivo Nacional, permaneciendo detenido, hasta recuperar su libertad el 25 de junio de 1979 (CATERBETTI, 2012: 113).

Su segunda desaparición es registrada durante la democracia, en el mismo día del fallo en la querrela contra el represor Etchecolatz, señalado por López

como uno de sus torturadores. El 18 de setiembre de 2006, López desaparece de su casa, sin comparecer en el juicio oral y público en La Plata, que condenaba por genocidio al ex Comisario Etchecolatz.

*«La Policía emitió un comunicado en el que pidió la colaboración de la población para dar con el desaparecido. Tiene 77 años, tez blanca, y es semicalvo con cabellos cortos, rubio entrecano. Mide 1,70 metros, es de contextura robusta y tiene ojos verde claro. Tiene cicatrices en el abdomen producto de varias operaciones. Al momento de su desaparición vestía un pantalón de jogging azul y un viejo suéter gris oscuro»<sup>6</sup>.*

Desde entonces, nada se supo de él.

#### **b) Otro albañil: Amarildo de Souza<sup>7</sup>.**



En la comunidad de Rocinha, la favela más grande de Río de Janeiro, se ubica el escenario de la desaparición del asistente de albañilería Amarildo Dias de Souza, 47 años, casado con Elizabeth, y padre de 6 hijos (de edades entre 6 y 21 años), semi-analfabeto, nacido y todavía residente de esa villa miseria.

El 14 de julio de 2013 Amarildo de Souza fue abordado por cuatro policías militares miembros de la Unidad de Policía Pacificadora, y llevado para averiguación hacia la sede de la UPP en Rocinha, cuyo comando era de responsabilidad del Mayor Edson Santos.

---

<sup>6</sup> Cita del primer capítulo del libro *En el cielo nos vemos. La historia de Jorge Julio López*, del periodista Miguel Graziano (2014). Disponible en: <http://www.infonews.com/nota/162848/jorge-julio-lopez-un-libro-que-recorre>. Visitado en 07/08/2015.

<sup>7</sup> Fuente de la foto: Jornal Fala Roça, imagen disponible en su perfil público en red social: <https://www.facebook.com/falaroca/photos/pb.227861777353673.-2207520000.1457447768./599336510206196/>

Los policías en acción investigaban actividades relacionadas al narcotráfico y pretendían obtener información sobre la ubicación de armas y sobre traficantes de la parte baja de la favela, donde el albañil vivía con su familia, en una casa de 1 pieza.

Amarildo había salido de pesca ese día, regresó a su casa y allí fue abordado por los militares que servían en la Unidad de Rocinha, y llevado para chequeo de identidad. Luego desapareció.

Los oficiales responsables alegaron que lo liberaron después de constatar, durante la averiguación, que no había orden de arresto contra el albañil. Un total de 8 policías militares de la UPP da Rocinha involucrados en ese caso de desaparición, fueron condenados por los crímenes de tortura, seguida de muerte, y ocultación de cadáver. Amarildo sigue desaparecido.

### **La resignificación del espacio público mediante la producción de visuales: resistencia visual para una narrativa crítica sobre desaparición forzada. Preguntas, objetivos y metodología.**

Con esta nueva percepción y sentidos que hacen a la resignificación del espacio público, la narrativa crítica de resistencia se desarrolla contestando a la pregunta de cómo los sujetos que produjeron repertorio de *street-art* sobre ambas desapariciones forzadas en contexto democrático desarticulan los términos del proceso político y lo clarifican en ese medio estético (imagen), a fin de cuestionarlo, de expresar la disidencia, y de establecer una comunicación política para, de manera subversiva, «*introducir el sentido común y la justicia ausente en situaciones embrutecedoras*» (CAMNITZER, 2008: 35).

De esta manera, se pueden observar las líneas de relación vinculadas a una cartografía del recorrido (o mapa móvil) del alcance global de los reclamos, a

pesar de lo arbitrario y efímero, inclusive reasignando el espacio, en el rastro — resto— de violencia sistémica.

Respecto de la naturaleza efímera de materialidad que le damos a las formas de visualidades producidas, dentro de una categorización válida para el *street-art*, la **fugacidad** es la característica producto del control social, pues entre más prohibido (acorde a las circunstancias sociales e históricas) sea lo que se exprese, más rápidamente será borrado el respectivo mensaje por los individuos que ejerzan funciones de control. Dentro de las demás categorías, se identifica su aspecto de **marginalidad**, puesto que no está dentro de los circuitos oficiales, a pesar de que tiene una causa comunicacional que prima en la producción; se identifica, también, el **anonimato**: reserva en la autoría, por una cuestión ideológica (no presente en la situación de las pancartas portadas por individuos en su espacio virtual, por tanto fácilmente rastreable y sujeto a controles de contenido de publicación que pervierte el orden); la **escenicidad**: la calle es tomada como escenario de intervención para la puesta en escena, es el lugar elegido, allí están las formas logradas dentro de su objetivo estético-político, constituye la estrategia de impacto (mensaje e imagen, dentro de la ciudad); la **velocidad**: hay un mínimo de tiempo en la elaboración (válido para la presentación final del mensaje), subyace un aspecto físico y material; y la **precariedad**, puesto que es una tecnología de bajos recursos pero que, pese a su bajo costo de inversión, puede llegar a representar un máximo impacto dentro de circunstancias efímeras.

Desde nuestro punto de vista, a pesar de la naturaleza efímera del proyecto de imágenes de *street-art*, es posible considerar al resto estético como una especie de narrativa política que emerge del clandestino y que retiene una memoria incómoda para aquellos que luchan por comunicar francamente sus sentimientos políticos, aunque interrogando a una audiencia transitoria y creando un vínculo con ella.

El hacer perceptibles los esfuerzos de abogar por relatos que hurgan en el olvido (acuerdo/dictamen impuesto de) —a pesar de las tachaduras, en un juego de luces y sombras de memoria e historia— es la cara pertinente al darse una mirada a las intervenciones estéticas, para responder al interrogante que el proyecto plantea sobre la intencionalidad de la visualidad y de su productor en conversación con lo político: **¿Qué podrían decirnos las visualidades acerca del modo en que la política se convierte en un objeto estético y de qué forma la estética transforma nuestra comprensión de lo político?**

En consonancia con Jelin y Longoni (2005), los interrogantes son disparadores que cuestionan los anclajes entre la intervención estética y la realidad, y las referencias a los procesos histórico-políticos, en el presente proyecto, con una forma determinada de expresar o relatar «*lo vivido y lo ocurrido*» (JELIN; LONGONI, 2005: xvi-xvii); y en el caso de figuras de la ausencia (como los ejemplos de las desapariciones forzadas de Jorge Julio López y Amarildo de Souza, no obstante no las resuelva) triunfan sobre el vacío, por el hecho de reubicar, por reproducción serial, la situación de violencia en distintos momentos y contextos sociales, o por romper con los límites de la incomunicación de la violencia, por representación o presentación sobre los restos estéticos, los reclamos y la memoria.

Sostenemos este abordaje de sentidos y de construcción de narrativas, sobre todo, porque interesa para este proyecto la retención y transmisión de acontecimientos, pues es ejemplar y no vacía la historia, es decir, remarca el conflicto y pone en evidencia el problema social de coerción en las relaciones de poder y violencia ejercida desde el aparato del Estado, ya sea como estrategia o como práctica todavía presente (¿institucionalizada?) donde, en vigencia democrática de un Estado de Derecho, se debería garantizar la protección de la vida individual. Cabe señalar, sin embargo, que el objetivo no es de pretensión de verdad, a pesar de la homogeneización de sentidos con la discontinuidad de la narrativa del pasado violento de las dictaduras militares en el Cono Sur antes de la

reapertura democrática, la cual ha promovido políticas de olvido y silencio, y ha creado «lugares de la memoria», que solamente inscriben territorialmente su culto.

Ante lo expuesto, por lo tanto, se despliegan los objetivos que conducen dicha investigación, aclarando que la meta-memoria designará a la memoria convocada a través del conocimiento de una situación y de la retroalimentación por los recuerdos<sup>8</sup> relacionados de los componentes fundamentales en esta reconstrucción, que permanece en el presente: una memoria de la memoria, en proceso, y que se va construyendo con la colaboración de los restos producidos, sus disparadores.

### **Objetivo General.**

Elaborar una narrativa que dé cuenta de la densidad de la ausencia para una meta-memoria, configurada en reclamos políticamente comprometidos y exteriorizados simbólicamente en una expresión material efímera, a través de intervenciones estéticas, como respuesta diferente para resignificar el espacio público.

### **Objetivos Específicos.**

- Describir las maneras en que un proyecto político de reivindicaciones sobre hechos de violencia y desapariciones forzadas sale a la calle, analizando las formas de visualidades como su modo de utilización, respuesta y circulación.
- Examinar las formas de recuperación y reconfiguración de la memoria en una intervención estético efímera, tomando los dos casos de desapariciones forzadas ocurridos en La Plata (Argentina) en 2006, y en Río de Janeiro (Brasil) en 2013.

---

<sup>8</sup> Sobre este particular también podemos hablar de empatía (imaginación y entendimiento de una situación aun cuando uno no la haya vivido en forma directa, de manera de poder recordarla); ese proceso es similar a una memoria sintética, que puede asociar eventos metonímicamente y, así, reconstruirlos en representación.

- Estudiar de qué manera la existencia de intervenciones estéticas en el espacio público despliega interpretaciones alternativas hacia narrativas de resistencia sobre hechos y prácticas políticas, y los procesos conflictivos.

### **Metodología para el abordaje y crítica de la materialidad de la enunciación política de un reclamo figurado en una representación visual.**

Para que nos sea permitido trabajar sobre la meta-memoria, la narrativa y el análisis de las imágenes de resistencia visual, para atender a los objetivos presentados, realizamos un diseño metodológico, teniendo en cuenta que la acción de los productores de visualidades da lugar a la emergencia de una estética de resistencia política en el espacio público.

Considerando la pregunta que plantea esta investigación —**¿Qué podrían decirnos las visualidades del modo en que la política se convierte en un objeto estético y de qué manera la estética transforma nuestra comprensión de lo político?**—, el aporte que se quiere dar al presente trabajo parte de la instancia de negarse a pasar por alto los registros de una cartografía del flujo de actividades y de la producción de intervenciones estético-políticas, a causa del valor simbólico —el detalle insignificante (DE CERTEAU, 1988: 89)— otorgado por su proceso de visibilidad y de articulación de narración.

Lograr un objetivo que responda, aunque sea provisionalmente, a la pregunta sobre la actuación y la transformación de la comprensión a través de la narrativa de resistencia, vía intervenciones estéticas efímeras en el espacio público, demanda un diseño metodológico de investigación visual, de carácter exploratorio hacia su traducción, mediante un proceso hermenéutico, con la interpretación del sentido de palabras y signos en las visualidades analizadas: su objetotexto y su objeto/texto (MITCHELL, 2009). Tal diseño metodológico se vincula con las visualidades y las estrategias para relacionarnos con los objetos;

en palabras de Gillian Rose «*las maneras en las cuales lo que se ve y cómo se ve son culturalmente construidas.*» (ROSE, 2001: 6).

Sirviéndonos de un repertorio visual que circula, que es recibido y apropiado, preguntamos ¿Cómo las imágenes pueden afectar a cada uno de nosotros?, puesto que «*[i]mágenes y otras representaciones son portadoras y mediadoras de posiciones discursivas que contribuyen para pensar el mundo [...] una referencia para pensar de forma crítica el momento histórico en el cual vivimos*» (HERNÁNDEZ, 2014: 336).

En este sentido, respecto de las visualidades como cuestión epistemológica, metodológica y política, mediante un abordaje de metodología visual crítica, se piensa sobre lo visual en términos de significación cultural, prácticas sociales y relaciones de poder en las cuales están insertas. Esto significa pensar sobre las relaciones de poder que se producen, pensar que son articuladas a través de —y pueden ser impugnadas por— formas de ver y de imagen (ROSE, 2001: 3) en donde se produzca «*un cambio de posicionamiento hacia un actuar como visualizadores críticos*» (HERNÁNDEZ, 2014: 335).

Nos hemos referido anteriormente a las tácticas de enunciación de un reclamo, interpretando una narrativa de resistencia y de memoria. Para su eficacia en un espíritu social y de carácter crítico-estético-político —dentro de la naturaleza inherentemente política de la cultura—, los productores (equilibristas) abordan metas de corto plazo y objetivos alcanzables, visibles en las tácticas (DE CERTEAU, 1988) de realizarlas, por medio de intervenciones estéticas en el espacio público: las imágenes puestas «*en relación, construyendo narrativas visuales y utilizando estrategias favorables de intertextualidades*» (HERNÁNDEZ, 2014: 337).

Proponemos desarrollar una exploración de las intervenciones estéticas en el espacio público, e identificar cuáles son las principales problemáticas respecto

de los hechos de violencia, y cómo las desapariciones forzadas de personas en períodos de democracia, a partir de los casos de Julio López y Amarildo de Souza, son abordadas por las manifestaciones efímeras. De esta manera, analizamos los modos en que los productores de visualidades utilizan y responden a aquellas situaciones, como un proyecto político de tensiones y reivindicaciones, por estar éste comprometido, por salir al exterior y así resistir a las fuerzas dominantes que construyen el espacio, sin distinciones, homogeneizado.

Ante lo ya teorizado sobre «estética política» y «política estética» (CHAIA, 2007), cabe aclarar que se toma el *stencil* como otro marco para pensar la relación entre política y arte, en lo que prima la producción de «*cierto espíritu crítico hacia las condiciones sociales, políticas y culturales actuales [...] los stencils operan como una crítica utópica*» (GUERRA LAGE, 2009: 365). Es decir, una inscripción urbana, que sarcásticamente subvierte el orden y, a pesar de no necesariamente causar cambio drástico, puede ser uno de los afluentes de un mayor movimiento de resistencia social y política. A estos efectos, se crea un vínculo entre el ámbito estético lanzado en este entorno, y la pretensión de carácter político asignado al *stencil*; y se indaga sobre el significado de la utilización de éste —y de pancartas— como formas de expresión de la protesta en los espacios públicos.

Lo que es necesario perseguir, a partir de las imágenes, es la intencionalidad de la experiencia concreta que, a través de su producción (la imagen en sí misma, y su audiencia), vuelve lo visual «*culturalmente significativa*» (ROSE, 2001: 188), tomando en este caso un hecho como la desaparición forzada de personas en vigencia de la democracia.

Primero: se trata de percibir el hecho como una estrategia de narrativa de demanda exteriorizándose en un objeto o texto que arroja luz, por lo estético, sobre tensiones o contradicciones acerca de desapariciones forzadas, en un marco de redemocratización consolidada, tras 30 años después de finalizadas las

dictaduras militares en el Cono Sur. Luego, analizar qué dice para nosotros su interpretación y re-inscripción sobre lo político, lo estético, lo visual, lo histórico, etc.

Respecto de las metodologías visuales, Gillian Rose sugiere cuestiones relativas a los sitios que pueden funcionar como puntos de partida, donde la modalidad social de la imagen adquiere relevancia, puesto que «*conciérne a las prácticas y relaciones sociales, económicas, políticas e institucionales que producen, saturan e interpretan una imagen*» (ROSE, 2001: 188-190).

Con referencia a las implicaciones epistemológicas de las visualidades y al uso de imágenes en una metodología para explorar el mundo social, se adopta la postura de trabajo de Gregory Stanczac (2007) respecto a los métodos de investigación visual abiertos a cuestiones de validez, subjetividad y entendimiento, lo que permite un proceso de indagación consolidado en varias disciplinas.

Metodológicamente, por tanto, organizamos el proyecto haciendo una inferencia inductiva de las visualidades para observar/seguir su circulación ante las circunstancias sociales en las cuales se articulan. A partir de ahí, seleccionamos, registramos e interpretamos los objetotextos de las visualidades para explicar sus relaciones con los hechos, y la asociación de valores atribuidos a ellos (los sentidos latentes, sentimientos, afectos subyacentes a los actos concretos<sup>9</sup>, hacia la emergencia de la otra historia a contar).

Esta narrativa (un ensayo moderno, del signo de resistencia que asalta el espacio público) descubre el significado subentendido y lo refleja en la superficie, volviéndolo perceptible, en un proceso comprensivo-interpretativo de la forma y el querer-decir. De acuerdo a David (2007: 232) «*los métodos visuales de*

---

<sup>9</sup> Sobre este particular, algunos de los productores tuvieron conocimiento/relación con los desaparecidos y/o sus familiares.

*investigación en la comprensión de aspectos de la vida cotidiana mediante la fijación de momentos fugaces e interacciones mediadas, [son útiles] para revelar profundos acuerdos sociales y estructurales». O, tal como hemos referido, revelan el proceso de uniformar lo que se dictó con la amnistía en el retorno de la democracia, el borrón de los hechos del pasado y la cuenta nueva para la memoria e historia, aún si tal resultado deja una cuenta pendiente con la Verdad y la Justicia.*

En este sentido de visibilidad hacia la perceptibilidad cabe destacar, según Hernández, que la visión es una «*forma de expresión cultural y de comunicación humana [...] lo visual como un espacio de interacción social y de constitución de subjetividades*» (HERNÁNDEZ, 2014: 335), cuyas interpretaciones y significados se construyen para aquel que haya tenido acceso visual a la imagen de *street-art*.

Además, en la emergencia de una estética de resistencia política, la narrativa depende del compromiso apasionado con lo que se ve, y con las indagaciones y cuestionamientos hacia la expansión de la experiencia, en un recuento de historia y resistencia, a través de las manifestaciones efímeras — visualmente estéticas y con función discursiva— de acciones y expresiones políticas.

Luego, finalmente, organizamos los capítulos presentando un recorrido teórico con soporte en distintas disciplinas para abordar, en primer lugar, en el capítulo 1, el espacio público como ámbito de relaciones de lo cotidiano, donde surge una disyuntiva en cuanto a territorio y a lo comunicado: seguir la conducta eficiente y homogénea, o aprovechar la oportunidad para intervenir, romper esquemas y activar la criticidad. Además, presentamos una revisión sobre la producción de visualidades, tomando el *street-art* y presentando dentro de este repertorio las posibles formas de expresión crítico-estético-políticas cuyo simbolismo inquieta y conduce a la reflexión: la acción misma de reconfiguración.

Dando secuencia al referencial teórico de la presente investigación, en el capítulo 2 abordamos la acción desafiante de los productores de visualidades en los procesos de territorialización alrededor del reclamo y de la memoria sobre la desaparición forzada, conducido a los sentidos, la percepción y la resignificación de la violencia.

También presentamos, de manera breve, imágenes de la estética de resistencia política en el contexto de las primeras manifestaciones de intervenciones en democracia, que impugnan a la oficialidad, entendida como la ya mencionada homogeneidad en los saldos violentos de las dictaduras acerca de los ciudadanos y los derechos humanos en los dos países. Buscamos, en este sentido, realizar un enlace entre los hechos ocurridos en La Plata y en Río de Janeiro, haciendo los correspondientes nudos con la historia y la institucionalidad en los eventos.

En el capítulo 3 realizamos el análisis e interpretación —pensando en imágenes y narrativas— de las visualidades. En su desarrollo, nos valemos de entrevistas a productores, visitando sus proyectos artísticos y visuales que abordaron estéticamente la enunciación política sobre la violencia y desaparición. También buscamos conocer las perspectivas de otras disciplinas respecto del reclamo y la interpelación a la memoria a través de tácticas de expresión de arte en el espacio público.

En el capítulo 4, dando continuidad a lo presentado en el capítulo que lo antecede, pasamos de responder a las cuestiones de cómo se activa relatos a cómo se elaboran narrativas, sosteniendo que éstas surgen alrededor de las intervenciones crítico-estético-políticas en el espacio público, sobre las desapariciones forzadas hacia la emergencia de una estética de resistencia, aunque de materialidad efímera.

A partir de ahí apuntamos al cierre del trabajo con las reflexiones y consideraciones finales de la investigación, respecto de esa resistencia visual por medio del *street-art* crítico-político, y de una meta-memoria y narrativa que emergen de las intervenciones estéticas materializando efímeros territorios en el espacio público, en a lo que hablamos de los juicios, evaluaciones y comentarios que se hacen sobre memorias, y del reclamo sobre las dos desapariciones forzadas durante la democracia.



## CAPÍTULO 1.



*In girum imus nocte et consumimur igni*

**VER, RECORRER E INTERVENIR:  
DESDE EL ESPACIO PÚBLICO Y LA  
MANIFESTACIÓN DE LO ESTÉTICO,  
HACIA UNA RESISTENCIA VISUAL.**

Considerando la disponibilidad para que se produzcan tomas simbólicas, afirmamos que el espacio público no es un lugar libre de conflicto en el que se desarrolla una convivencia sin sobresaltos ni exclusiones, pretendidamente homogénea. La comunicación y socialización en ese espacio — aunque dispersas y caracterizadas por la incertidumbre y lo efímero— se forjan alrededor del funcionamiento operacional en la estructura de desagregaciones que se dan en un continuo desplazamiento; por tanto, moldeadas bajo una conducta dictada por el recelo y con respecto al orden establecido, y aunque sea público ese espacio se encuentra, todavía, sujeto a la vigilancia política.<sup>10</sup>

Se promueve una uniformización y un control hacia su inteligibilidad, conducta y vigilancia. Manuel Delgado (2007) sostiene que en ese esfuerzo por el mantenimiento de un orden:

*«[...] se hace todo lo posible y con todos los medios disponibles — incluyendo el policial, por supuesto— con objeto de mantener el espacio público en buenas condiciones para una red de encuentros y desplazamientos ordenados y previsibles, así como por asegurar unos máximos niveles de claridad semántica que eviten a toda costa tanto la ambigüedad de su significado como la tendencia a embrollarse que nunca deja de experimentar.» (DELGADO, 2007: 17).*

---

<sup>10</sup> Así fue evidente durante el autoritarismo, cuando la experiencia política era delimitada por «la brutalidad instalada [...], la violación sistemática de los derechos humanos, la imposición de un clima de silencio y terror, la creación de una maquinaria de masticación de cuerpos.» (LESGART, 2002: 164).

Sin embargo, con el advenimiento de intervenciones, tomas y ocupaciones del espacio público, se da la ruptura de ese tejido social que se quiere homogeneizado. Como estrategias de acción de una actividad política —no tanto de puja de fuerzas como de evidencia del estado de las cosas, ruptura de paradigma y proposición de cambio—, se produce una ocupación espacial que saca a flote todo lo entonces disimulado y nivelado, revelando un campo (sociológicamente determinado, un campo social de acción) de poder y posición dominante en el dictado de reglas que influyen sobre las relaciones estructuradas que tienen lugar y afectan el espacio público.

Por ende, las dinámicas de acción política para remarcar la diferencia en un espacio de existencia ajena, se vuelven prolíficas en la profusión de mensajes comunicados en las visualidades, con otro sentido para reinterpretar los hechos de violencia, en configuraciones excepcionales de revueltas y manifestaciones sobre el poder, las desigualdades y los antagonismos, marcados por la inestabilidad y el cambio como materia prima.

Las actividades se transforman en ese proceso de acción y ocupación que des-ordena, llevado a cabo por multitudes o por equilibristas (*tightrope walkers*), para contar historias en las calles, y leerlas en la ciudad. El espacio público, por tanto,

«[...] se convierte [...], en un sentido literal, en un espacio abierto. No sólo por su accesibilidad, ni por su versatilidad funcional, sino sobre todo por su disponibilidad semántica, que hace de él una suerte de pizarra en la que cabe cualquier enunciado, un lienzo en blanco que acepta cualquier operación o proceso simbolizador, ya sea a cargo de individuos aislados o de grupos que fusionan siempre provisionalmente y que se conducen de hecho, durante unos momentos, como uno solo cuerpo y una sola alma.» (DELGADO, 2007: 162).

Sin embargo, la disponibilidad semántica de las calles (por la cual los elementos significantes son descompuestos, segmentados y diferenciados en sus significados, sentidos e interpretación) no puede reducirse a una unidad discursiva —de reflexión, conjetura o razonamiento, es decir, relativo a la significación de

elementos relevantes con nexo común descritos como medios de expresión—: las calles no son solamente el espacio público del ir y venir, sino también comunican y permiten interpelar a los sujetos y enunciar otras ideas, más allá de las operaciones de circulación<sup>11</sup>.

Siendo así, para acercarnos a una descripción analógica en la relación de semejanza de las insolencias e intervenciones —en un espacio sometido a la vigilancia política y de control social— abordamos el *street-art* como el elemento que inquieta la estructura organizada del entramado y de la sugerida sociabilidad urbana, en las operaciones realizadas tanto por el *flâneur* como por los agentes productores de visualidades durante la conquista «topográfica» del espacio público, en cuyas elecciones subyacen significados.<sup>12</sup>

Los significados conducen a interpretaciones subjetivas sobre los eventos y sobre el entorno, y a re-conceptualizaciones ante lo ocurrido y su denuncia, incidiendo y activando la memoria a través de la representación, en fragmentos, en el uso del espacio público; se resignifican los abordajes de *street-art* alcanzados por las miradas.

Las miradas recaen, por lo tanto, sobre la infinidad de significados, conforme la violencia haya sido abordada en la intervención o en la performance realizadas en el espacio público. En esa cuestión de miradas e interpretación, tenemos en cuenta que:

«[e]l usuario del espacio urbano —entendido como ese espacio de visibilidad mutua generalizada— se pasa el tiempo observando lo que

---

<sup>11</sup> Nos referimos por ejemplo a las psicogeografías, propuesta situacionista del deambular urbano (Guy Debord, 1955) según el concepto de *flâneur*, donde lo funcional en la relatividad urbana cede lugar al lúdico y el juego dentro de los límites de su propio dominio espacial.

<sup>12</sup> En este sentido, partimos de observar, de conformidad con Delgado, que «[...] la organización de las vías y cruces urbanos es, por encima de todo, el escenario de esta estructura hecha de instantes y de encuentros que singulariza la sociabilidad urbana. La orienta una lógica que obliga a topografías móviles, regidas por una clase en concreto de implantación colectiva, que pone en contacto a extraños para fines que no tienen que ser forzosamente instrumentales y en que se registra una proliferación poco menos que infinita de significados» (DELGADO, 2007: 153).

*ocurre ante y en torno a él, pero no de una forma pasiva, sino como alguien que no deja de interpretar y clasificar lo que observa y que sabe que él está siendo constantemente observado a su vez. No sólo mira, sino que conceptualiza y juzga las acciones y personajes que tiene ante sí, elabora los resultados de sus recepciones perceptuales.» (DELGADO; 2007: 137).*

Se tendrá en cuenta que la presente investigación se elabora con la intención de dirigir la comprensión de lo que puede ser contado de un hecho de violencia en medio de un proceso (jurídico en el caso de López, y policial en el caso de Amarildo), a través de la producción de visualidades, con intervenciones estéticas en el espacio público, por medio del *street-art*. Siendo así, para aproximarnos a una teorización sobre una realidad más grande que la del reclamo y de la memoria representados en el *street-art* (y que apenas se aprende, aunque no la agota, pese a la versatilidad que encierra), se organiza una narración sobre aquellas actividades donde se otorgó una plus-valía simbólica, aunque sin correspondencia de movilizaciones. Quiere decir que, si hubo un sujeto colectivo que tomó parte del proceso de intervenir y manifestar, éste es oculto, incidental y tendiente a oscilar en la continuidad de la eficiencia e inteligibilidad de conductas abstractas que tengan la función de igualar; la oportunidad de irrumpir y romper ese sistema ordenado dentro de la estructura de las ciudades y del espacio público.

Desde nuestro punto de vista, consideramos que el *street-art* crea una agregación temporaria, no obstante coherente, como un signo de resistencia que asalta o se arroja al exterior, en una lucha de expectativas por rescatar en su materialidad una memoria, registrada por los objetos en la negociación de los fragmentos. Éstos, tomados como índice de experiencia, y sumados a la conciencia o el conocimiento del contexto, adquieren un sentido que permiten la construcción de una meta-memoria: una narrativa activada desde aquel lugar (el fragmento o resto estético, en la representación circulada) y desde su conjunto de referencias a la memoria de uno mismo, el narrador.

En ese proceso de realizar una narrativa a través del *street-art* (similaramente a lo notado por Manuel Delgado) el valor agregado atribuido a la representación atiende a lo que De Certeau afirma sobre el hecho de que:

*«[...] la presencia y circulación de una representación [...] no nos cuenta nada sobre qué es esto para sus usuarios. Primero debemos analizar su manipulación por usuarios que no son sus productores. Sólo entonces podemos medir la diferencia o la similitud entre la producción de la imagen y la producción secundaria oculta en el proceso de su utilización» (DE CERTEAU, 1988: xiii).*

A partir de la táctica del productor de realizar una intervención en el espacio público a través de la producción de una imagen, y de su circulación como expresión de resistencia visual, esta producción secundaria oculta (realizada de parte de los no productores) redunda en una narrativa tan múltiple como lo son los usuarios que se apoderen momentáneamente del espacio público.

Para Michel De Certeau (1998), la narración es un arte del decir, no una descripción de una realidad:

*«[...] la historia narrada crea un espacio ficcional [...] es en sí mismo un acto de equilibrismo, un acto de equilibrio en el que las circunstancias (lugar, tiempo) y el narrador mismo participan, una forma de saber cómo manipular, enajenar, y “alocar” un refrán alterando un conjunto —en corto, “una cuestión de tacto”. [...] Algo en la narración se escapa en el orden de lo que es suficiente o necesario conocer, y, en sus características, se refiere al estilo de las tácticas.» (DE CERTEAU, 1988: 79).*

De la adopción de tácticas es que surge la oportunidad, para los productores, de territorializar el espacio público: apropiarse temporalmente de un espacio que nadie puede reclamar como privado, puesto que es accesible a todos. Las tácticas, sostiene De Certeau, dependen *«del tiempo —está siempre al acecho de oportunidades que deben ser aprovechadas “al vuelo”. Lo que gana, no se mantiene. Debe manipular constantemente eventos con el fin de convertirlos en “oportunidades”» (DE CERTEAU, 1988: xix).*

En su libro *The Practice of Everyday Life* (1998), Michel De Certeau aborda la red de anti-disciplina en las maneras de operar que «reapropian el espacio organizado por técnicas de producción sociocultural» (DE CERTEAU, 1988: xiv). En la estrategia (que instituye el conjunto oficial de relaciones, o las conductas en el espacio público) de asignar una dimensión líquida a las dinámicas urbanas, éstas circulan, se mueven, se estancan y diluyen el flujo sin modificar un estado de cosas, impugnar condiciones del presente, incidir o transformar.

Sin embargo, en un medio incierto e inestable, destinado a disolverse de inmediato, la táctica de reapropiación equivaldría a interrumpir ese tránsito, con la mera actividad de reinterpretar y territorializar, causar perplejidad y estupefacción para que se perciban las inconsistencias sociales.

En ese sentido, indagamos: ¿cómo territorializar allí?, flotando en un entorno quebradizo, el cual se convierte, al sobresalir de la fugacidad y la superficialidad, a la simultaneidad y la confluencia, para generar agregaciones, y no disiparse en este flujo, sin antes capturar y acercar las contradicciones y tensiones que cohesionan el conflicto, entre la cristalización, el olvido, y la violencia (incluyendo su repetición).

Territorializar, por tanto, sería intervenir sobre lo cotidiano, expresar, hablar a través de los lugares, no obstante se cuestione la estabilidad estructural de usar el espacio para comunicar y actuar; consideramos los valores perceptuales y sensibles sobre lo posible y lo imprevisto para la acción política en su mismo ámbito organizacional e institucional de fluctuaciones activas y activadas: las calles, con sus acontecimientos dispersos e inconmensurables.

Según Manuel Delgado (2007), las prácticas en la ciudad «no dejan de recorrerla y de llenarla de recorridos» (DELGADO, 2007: 11). Se refiere a la práctica del *flâneur*, que camina por placer, pero éste, al asumirse como un equilibrista, comprende que el espacio urbano es un determinado sistema de

relaciones sociales protagonizadas por *«una proliferación de marañas relacionales [...] que van emergiendo a cada momento, [...] escenario y producto del colectivo»* (DELGADO, 2007: 12).

Las relaciones que se producen en los recorridos permiten la adopción de tácticas de acción política en el espacio público hacia la posibilidad de transformación de los eventos, y reinterpretación del conflicto en ese espacio.

Siguiendo al autor, coincidimos con él en que este espacio radical social *«resulta de un número inmenso e inmensamente variado de movimientos y ocupaciones transitorias, imprevisibles muchas de ellas, que dan lugar a mapas móviles y sin bordes»* (DELGADO, 2007: 13), en una *«dialéctica ininterrumpidamente renovada y autoadministrada de miradas y exposiciones»* (DELGADO, 2007: 14).

Estamos de acuerdo en que las miradas y exposiciones se mueven en la fluidez de las prácticas en el espacio con la producción, circulación y variación de significados de representación y usos, a pesar de la vigilancia y regulación institucional (policial y política hegemónicas) para una conducta colectiva homogénea.

Ello, según Delgado, es porque las calles son un inaprensible suceder, en el que

*«[n]o hay más remedio que aceptar someterse a las miradas y a las iniciativas imprevistas de los otros. Así se mantiene una interacción siempre superficial, pero que en cualquier momento puede conocer desarrollos inéditos. Espacio también en que los individuos y los grupos definen y estructuran sus relaciones con el poder, para someterse a él, pero también para insubordinársele o para ignorarlo.»* (DELGADO, 2007: 15).

Quiere decir que no obstante lo superficial de las interacciones y la manera de operar en el espacio público, el mismo juego de relaciones de poder puede, por

tanto, ser causante de fricciones en las conductas cuando recorremos las calles. Y éstas pueden ser provocadas con intencionalidad de promover los desacatos, las rupturas y las tensiones sobre las fracturas que se homogeneizan el tejido social, y las relaciones en ese campo, a través de la estrategia de conducta allí definida para la coexistencia, a menudo fluida, movediza y constantemente disipada.

De acuerdo a citas tomadas de la edición de diciembre de 1992 de *Les Annales de la Recherche Urbaine* (número 57-58) mencionadas en el libro de Manuel Delgado *Sociedades Movedizas* (2007): «[e]n principio se espera que esas conductas sean rutinarias, triviales, no conflictivas, pero pueden conocer —y conocen constantemente— todo tipo de impugnaciones, sacudidas, transgresiones y reclamaciones» (DELGADO, 2007: 40). Este tipo de movimiento imprevisto y de resultado inesperado se da a causa de su

*«visibilización máxima, exposición a y en un mundo en que todo lo que está presente se da a mirar, ver, observar desde una mirada por definición móvil, ejercida durante y gracias a la locomoción y el desplazamiento [...] en un espacio de corporeidad literal, espacio para inteligibilidad, la comunicación en todas direcciones y la acción»* (DELGADO, 2007: 40).

Todas las actividades realizadas en el espacio público se desarrollan como formas propias de aprendizaje y de sociabilidad, y según De Certeau (1988) en «*la red de éstos en movimiento, los escritos que se cruzan componen una historia múltiple que no tiene ni autor ni espectador, en forma de fragmentos de trayectorias y alteraciones de espacios: en relación a las representaciones, se mantiene a diario y de forma indefinida otra.*» (DE CERTEAU, 1988: 93). No se producen transformaciones, a no ser por la acción y la territorialización, sugiriendo posibilidades de cartografías de resistencia visual a la violencia cometida, con las marcas de intervenciones en el espacio.

## **1.1 La territorialización como posibilidad de resignificación del espacio público.**

Nos preguntamos, entonces, acerca de la territorialización y de las configuraciones sociales basadas en la dispersión, ¿Cómo emerge y cómo se logra que se cruce en el camino la acción arrojada al exterior, por quienes plantean, reclaman y denuncian —en torno a la violencia y a la memoria del conflicto— la continuación en democracia de una práctica (¿política?) represiva policial de común adopción en la dictadura?

La máquina social del conflicto asume una naturaleza quebradiza, con la vida ciudadana y social permanentemente tendiendo a ordenarse, pese a la multiplicidad fragmentada de sus organizaciones, intervenida por todo tipo de eventualidades que se contraponen a la impuesta operatividad, que viola y violenta la memoria y el reclamo por justicia sobre las desapariciones forzadas. Se produce una sociedad de indefiniciones y presiones, donde los antagonismos y las distinciones sociales se movilizan en atención y adaptación a un nuevo y discontinuo orden y a un devenir nunca concreto, sino más bien fugaz.

A partir de los abordajes previos, extraemos las primeras conclusiones sobre el hecho de que en el mismo espacio público donde tienen lugar los procesos de socialización, aunque dispersa, puede uno plasmar, en libre transcurso del tiempo, en estado receloso y con preocupación ante la vigilancia. Allí, exponerse es signo de vulnerabilidad, por lo que las relaciones son aún más endebles, asumiendo eventualmente las referidas configuraciones excepcionales, pero sin terminar una síntesis social que reconstituye, o complete, un tejido social<sup>13</sup>.

---

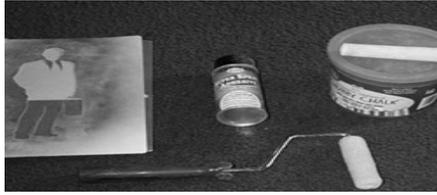
<sup>13</sup> Pese a las contingencias que advienen para la solidaridad en la sociabilidad: miedo, pena, dolor, desconfianza, censura, castigo y toda presión sobre la interacción en el espacio público, más allá de los esquemas de conductas previsibles que cristalizan la animación social.

No obstante ello, hemos podido observar que con el *street-art* se producen actividades de territorialización del espacio público a través de intervenciones estéticas de enunciación política para modificar con dicha acción el contexto operante.

Recordamos que el presente trabajo propone analizar y traducir una narrativa crítica y de resistencia a partir de prácticas y medios alternativos de hacer política, que se apropian de un conflicto y lo materializan en el espacio público, figurado a través de intervenciones estéticas efímeras, con representación simbólica y difusión sobre objeto/textos de visualidades re-territorializados, para registrar el reclamo y disparar la promoción y materialización de la memoria.

Reiteramos, por tanto, que por medio de un arte de resistencia visual en el espacio público, las visualidades que circulan en ese espacio serán tomadas como restos estéticos que tienen una representación de protesta, recuerdo, memoria con enunciación y demanda política.

Sostenemos que estas imágenes (que representan objetos y/o textos) de las visualidades, retienen un simbolismo y establecen una idea que encierra un gesto inquieto dentro de las capas de experiencias y de sus relatos, compitiendo y disputando su inscripción hegemónica, conduciendo, paradójicamente, hacia un espectro complejo. Su narrativa, interpretada a partir de su producción, nos permite asumir la situación violenta de otra manera y reconfigurar el presente, en la hipótesis de la continuidad de la máquina represiva en democracia, actuando en el espacio público.



## 1.2 Visualidades y simbolismo: reflexión crítica. *Street-art* como repertorio.

Hemos dicho sobre el espacio público y su multiplicidad de superficies discursivas que, siendo estructurados hegemónicamente, es donde «*los puntos de vista conflictivos son confrontados sin cualquier posibilidad de reconciliación final*» (MOUFFE, 2013: 90). En ese espacio, considerado en torno a lo político, «*la dimensión crítica [del arte] consiste en hacer visible lo que el consenso dominante tiende a esconder y anular*» (MOUFFE, 2013: 93).

Formas distintas de hacer arte en contextos de compromiso político radical se han desplegado, evocando una presencia política de la obra (CHAIA, 2007). Lo destacable es la forma de resistencia visual: una intervención directa en la realidad porque guarda el potencial de generar alternativas al pensamiento pese a su fuerza, productiva liberada, transgresora, producto de valores y ejercicio de conflictos, a la vez que porta intencionalidades abocadas a procesos de transformaciones, internos o externos a los sujetos (CHAIA, 2007:38-39), con la transmisión del mensaje (objeto/texto) y la eficacia de su planteo.

Así es que, a través de inscripciones e intervenciones como una estética de resistencia en la dispersión, el arte activa el recuerdo, la memoria, y las respuestas emocionales que —en la práctica del *flâneur* llenando el espacio de recorridos— surgen del movimiento, y

«[...] se caracteriza[n] por la “embriaguez anamnésica”, una memoria que la embriaguez no enturbia, sino que intensifica [...] mientras recorre —sin rumbo fijo, los sentidos alertas— el laberinto de calles y barrios, enterándose de “lo que ha sido” [...], disipando toda gravedad, para llegar a una decisión a último momento». (EILAND, 2010: 67).

Es decir, estando en un espacio de duda y escrutinio, en esta práctica de abordar el espacio público de manera no convencional, se logra cuestionar una realidad consensuada, principalmente donde un resto estético —un registro de

visualidad «leída»— sobre la representación de un desaparecido durante la democracia asalta la comprensión y da nuevo sentido al evento de violencia. Por ende, entendemos que todo el simbolismo adquirido radica en el poder del arte a nivel afectivo, con una estrategia de desarticulación del sentido común, con posibilidades hacia el cuestionamiento de la hegemonía vigente (la misma que en el campo de poder, entre expresión y represión, instituye una cristalización o incluso el olvido del conflicto enunciado por las visualidades).

Conocidos, por tanto, el campo de acción crítico-estético-político del arte y los escenarios de intervención, surgen interrogantes sobre el carácter reflexivo de estas prácticas<sup>14</sup> para difundir cuestiones y causas locales que pueden reterritorializarse: tanto el medio de presentación, como la reivindicación política que la carga semántica de la imagen —a través del objetotexto ahí representado— pone a descifrar.

Interpretamos que las intervenciones estéticas, uniendo ideas de resistencia y de producción de sujetos, a pesar de su carácter efímero, son consideradas como rupturas que registran la lucha política a través de la producción de una narrativa alternativa. Ésta evoca una historia fragmentada de un tiempo todavía presente y en redefinición, reasignando el espacio público para hacer un reclamo; así redime lo real (GARAMUÑO, 2009) por la forma estética, cual huellas de los procesos políticos en que devino el conflicto. Sobre este particular, nos referimos a la salida de la dictadura, el acuerdo democrático negociado con los militares, el acoso sobre los testigos, la represión a las manifestaciones y la violencia policial.

---

<sup>14</sup> En los estudios de redes que se constituyen o se quedan a medio camino en el proceso de representación crítico-estético-política, los vacíos recaen sobre el análisis con una puesta de miradas desvinculadas la una de la otra (la del arte y la mirada de la política), cuando deberían venir en conversación dentro de los diversos campos de conocimiento. La mirada artística (en lo visual) habla de potenciar el interior de una condición social pero aísla el contexto al cuestionar qué es arte, en cuanto a su categoría, como una idea reducida del campo, puesto que hablamos de poder e influencia en el espacio de acción. Por otro lado, la mirada política (en lo histórico) apunta a descubrir las fisuras en el consolidado y practicar una forma de relativismo, pero puede pasar por alto indagaciones que no se consideren legítimas pese a los esquemas de conducta, la disciplina, u otro que apremia al predecible —o, como hemos dicho, las estrategias que determinan tales esquemas, y temporalidades—; por ejemplo que con el fin de las dictaduras, la democracias inauguran un nuevo período (referido aquí como consolidado) de libertades.

Dentro de las intervenciones estéticas, el *street-art* —creado en, o con el propósito de ser expuesto en el espacio público, haciendo uso de *posters*, pegatinas, pintura, con imágenes, formas, colores y un mensaje— es una forma particular de expresión y medio de comunicación de baja tecnología utilizado para informar y persuadir: puede dar forma a la percepción (a través de las imágenes visuales), y movilizar personas (a través de *clichés*, *slogans* y símbolos políticos retóricos), afectando emociones humanas y midiendo sentimientos políticos.

Según Lyman Chafee (1983), el *Street-art*, «*en esencia, connota una forma descentralizada democrática en la que existe el acceso universal, y el control real sobre los mensajes viene de los productores sociales*» (CHAFEE, 1983: 4). Respecto de su característica como medio de masas, es un soporte para la exhibición transitoria de ideas e imágenes, que sirve como un foro de promoción y presentación de informes, estructurado para simplificar el mensaje, sintetizar pensamiento e ideas, y difundir mensajes concisos y hasta *clichés*. Su propósito es avanzar en una causa o idea.

En este sentido, el *street-art* funcionará como una estrategia de enunciación política para la búsqueda y reconstrucción de la memoria sobre la desaparición forzada de personas insertando una marca de la memoria, aún si no es indeleble, en un espacio que quiere eliminarla<sup>15</sup>. A partir de esta estrategia, se interpreta una narrativa bajo una forma-repertorio de intervención estética (ocupación con video-proyección callejera, *stencil* o *wheatpasting*), como una forma de hacer política que, en su táctica de dar materialidad de reclamo político, evoca y asegura la permanencia de la memoria —aún sea ante la ausencia o el enajenamiento—, interrumpiendo en la producción e intervención la indolencia ante el olvido o la homogeneización que hubiera predominado en el espacio público de no haber tal ruptura.

---

<sup>15</sup> En este aspecto, en cuanto a que logra insertar una marca de la memoria, es interesante destacar que «*la forma actual de crear marcas actúa con tanta frecuencia como sustituta de la desaparición de algo que no ha dejado huella física, encierra una dolorosa mortalidad. Constituye un registro emocional que remarca un modo de recordar a personas [...]*» (MCCORMICK, 2010:82).

La video-proyección<sup>16</sup> tiene como objetivo realizar acciones que generen reflexión y reposicionamiento político, siendo una solución a la demanda de información, que integra y alinea discursos de manera sintética en una frase o texto corto, imagen o, asimismo, un video que aborde la pauta e ideas de la protesta. Se sirve de un proyector, una computadora y una fuente generadora de energía para ambos equipamientos, y la plantilla realizada en fondo negro para la proyección más integrada con las superficies. Se proyecta sobre espacios públicos y encuentra una brecha en la ilegalidad de la acción por solamente interferir, sin realmente intervenir en la superficie de tales espacios (edificios, medianeras, etc. que podrían reivindicarse como patrimonio y estar amparados por leyes de protección a la propiedad).

El *wheatpasting* es la práctica de adherir obras con contenido artístico o crítico, carteles o afiches políticos, como una intervención creativa, en las superficies exteriores del espacio público, utilizando un pegamento compuesto a base de harina de trigo o de almidón y agua, o directamente con pegamento escolar, debido a su bajo costo. Estos carteles, que en Brasil se dicen *poster lambe-lambe*, son de tamaños variados y pueden ser pintados individualmente con pintura de látex, aerosol o pintura aguada. Cuando se hacen en una reproducción en serie puede ser a través de copadoras o de serigrafía.

En lo que refiere a las inscripciones en el espacio público, considerando su uso general para formar conciencia social, la forma iconográfica del *street-art* llamada *stencil* identifica el tipo de *graffiti* (de imágenes, palabras o una combinación de ambos: objeto/texto) realizado con la ayuda de una plantilla pre-hecha, construida con radiografías o acetatos, que se pinta a través de aerosoles o con el uso de cepillos comunes, dejando una impresión en la superficie. La confección de la plantilla demanda saberes especializados solamente en su etapa proyectual y de producción, a pesar de que al estar organizados en una «red

---

<sup>16</sup> Informaciones retiradas de la página del Colectivo Projetação, disponible online en: <http://projetacao.org/manual-da-projecao/>

transfronteriza descentralizada» hay accesibilidad para intercambio y copia de diseños, siendo la *Internet* también un instrumento de difusión y proliferación re-territorializada de imágenes. De acuerdo a Guerra Lage (2009), el *stencil* puede ser desarrollado como práctica espontánea, culturalmente contra-hegemónica, de participación directa en la realidad por agentes/actores y sus colectivos, y constituir un máximo impacto dentro de circunstancias efímeras.

Tanto el valor del *stencil* como el de la video-proyección subyace en la elaboración de una plantilla que repercute en la representación de un objeto y/o texto en una imagen que se elabora para transformar la superficie del espacio público ante la mirada del espectador anónimo que súbitamente se encuentra con que es interpelado por las paredes.

Ahí, en esta esfera de lo disperso, es que tienen lugar acciones concretas de acercamiento insólito y contra-producciones, no solamente por medio de la performance, sino también por medio del *stencil*, para desviar y desencadenar otro tipo de preocupación y de discurso, que descubre las desigualdades, la represión y el silencio sobre ellas, incorporando un reclamo y una denuncia. Dice McCormick (2010: 132) «*intervenir el espacio público es quebrantar las normas, asaltar nuestras propias emociones y sensibilidades en un terreno que, en cambio, ha sido concebido como anónimo, funcional y aburridamente cotidiano.*»

En esta producción estética y táctica de resistencia se funden arte y vida cotidiana, en una pluralidad de abordajes desde la reasignación del espacio, la escenicidad y vigencia del mensaje, y la interpelación para introducir o recuperar narrativas que hacen al mantenimiento de una memoria usurpada dentro de las fronteras de un territorio (SILVA TELLEZ, 1989), pero también fuera de éstas, frente a la posibilidad de reproducción del *stencil*, y también de las pegatinas de *wheatpasting*, y de las pancartas y carteles, como nuestro repertorio de *street-art* preferido, a los efectos de esta investigación.

El simbolismo de estas visualidades genera memorias estigmatizadas en la negociación de restos traumáticos, puesto que son múltiples y están en disputa en un ámbito ya no privado, más bien político, y lugar de tabúes entre memorias dominantes, oficiales, denegadas, subterráneas, silenciadas y reclamadas en el espacio público.

En la oposición entre ausencias (de los desaparecidos) y presencias (de los reclamos por sus apariciones con vida), tal como se reinterpreta y representa en las imágenes, se encuentra lo que —a efectos de referirse transversalmente al proceso político y la materialidad de la memoria— identificamos como restos (fragmentos). Los restos juegan un rol de resistencia visual que va a desencadenar las posibilidades y emergencias para la continuidad de un reclamo sobre hechos actuales y, por tanto, todavía interpretables en correspondencia con la práctica de violencia, por parte de un ente, y con el recuerdo sobre la violencia y la opresión.

Fragmentos de la memoria de un proceso político —y social— tal vez quieran reconstruirse por este medio de visualidades, restituyendo a los restos de los procesos un significado arrojado al exterior y al cual no se puede ser indiferente. Con este tipo de repertorio de resistencia visual al que nos referimos en la investigación, los productores de visualidad

*«[...] interrumpen en el mundo cotidiano, con el objetivo de criticar, satirizar, perturbar, agitar y así crear una conciencia social e incluso abogar por el cambio social. En el proceso [...] activan nuestros espacios urbanos como lugares de florecimiento de la democracia, mantienen vivas nuestras ciudades con su creatividad y potentes ideas, e involucran a nuevos públicos.» (MCCORMICK, 2010: 306).*

Lo novedoso en la cuestión es que, antes que intervenir con reclamos por la apertura democrática, por la supresión de libertades y por las desigualdades, el *stencil* pone una cara o un dato como insignia para aumentar la conciencia de que el proceso que ilustra no ha terminado, aún con la consolidación de la transición de gobiernos militares a aquellos elegidos legítimamente por procesos electorales.

Esto es, según Eduardo Grüner, porque la representación del recuerdo en la función política del arte se supone como una repetición; «*un “más allá” de la memoria reproductora*», que es buscada y, conforme complementa el autor: “*si aparece como un “asalto”, es porque se la encuentra*» (GRÜNER, 2001: 52). Dice el autor de *El Sitio de la Mirada* (2001): «*La repetición así entendida [ocupa el lugar del arte determinado como] memoria anticipada. La memoria anticipada es la búsqueda de una perfección futura, de una reconciliación con la totalidad de lo real, que la obra de arte ofrece en el presente.*» (GRÜNER, 2001: 53, con aclaración nuestra entre corchetes).

Siguiendo al autor, establecemos que en esa función, como memoria anticipada que crea estrategias y resiste, reside lo que es «*la potencia transformadora y subversiva del arte*» (ACOSTA, 2012)<sup>17</sup>, que agita y trastorna la normatividad que somete al tejido social, produce disrupción de ese poder dominante y lo subvierte con otro enunciado político. A ese respecto, continuamos con la aclaración de Grüner:

«*Por ser la memoria anticipada de una reconciliación que no ocurrirá, el arte contrasta con el mundo presente y se transforma en su crítica más radical justamente cuando más contrasta con él: el “arte autónomo”, el que menos “refleje” la realidad [oficial, como límite radical de lo que ha sido homogeneizado: el olvido], es por ello mismo el más insobornablemente político. [...] pero hay otros lindes, otras fronteras indeci(di)bles de una memoria anticipada trabajando sobre las ruinas del presente, buscando la repetición.*» (GRÜNER, 2001: 54, con aclaración nuestra entre corchetes).

Si, en la cuestión de visualidades y simbolismo, la mirada «*dejaría a la aparición el tiempo para desplegarse como pensamiento*» (DIDI-HUBERMAN, 2014: 95), hacemos aquí un paréntesis para destacar —en lo que refiere a la

---

<sup>17</sup> En palabras de Rancière sobre la relación entre la estética y la política, en una pluralidad de formas, sin descuidar en ningún momento un marco de análisis cultural y social más general, dice que «*El arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común [...] como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos. [...] el arte es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide esos tiempo y puebla ese espacio.*» (RANCIÈRE, 2005: 13).

reflexión crítica intermediada por lo que se muestra en el *stencil*— la eficacia teórica que puede asumir el objeto-texto en la imagen.

Enfatizamos la importancia de la reflexión crítica ante la mirada de una visualidad producida, cuya propuesta en su radicalismo pueda ser concientizar sobre los mecanismos de dominación y que, en ese empeño de evidenciar, constatar e inscribir (RANCIÈRE, 2005), logra, una «*re-disposición de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto a ese entorno colectivo*» (RANCIÈRE, 2005: 11). Esto lo hace «*de un modo irónico y lúdico, que tiende a crear o recrear lazos entre los individuos, a suscitar modos de confrontación y de participación nuevos*» (RANCIÈRE, 2005: 12), con lo cual, en esta nueva percepción, es el punto donde el arte (su forma de visibilidad y discursividad de la intervención estética) se relaciona con la política<sup>18</sup>.

Es decir, puesto que la mirada a las imágenes y su interpretación crítica son momentos inseparables, el reclamo o descontento manifestado frente a las desapariciones forzadas de personas y a las implicancias de autoritarismo político y violencia —pese al endurecimiento, la disminución de las libertades y la intensificación de la represión—, se hacen denuncia.

En este sentido, se da un abordaje de elementos que inquietan; se percibe el conflicto generado y se lo representa como una protesta o reclamo en una configuración estética (visual) de resistencia política, que se hace circular a través de las imágenes arrojadas en el espacio público: las paredes, las calles, las redes sociales en *Internet*. Por ende, no vaciando la historia, como tampoco renunciando a ella: más bien, utilizando la capacidad de respuesta y de transformación de los

---

<sup>18</sup> En el arte relacional, la creación de una situación indecisa y efímera requiere de un desplazamiento de la percepción, un cambio del estatuto de espectador por el de actor, una reconfiguración de los lugares. Practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. (RANCIÈRE, 2005: 13).

productores visuales en actuaciones y expresiones que conducen hacia la emergencia de la memoria, performáticamente: «*thought through my eyes*», en la expresión tomada de Didi-Huberman (2014: 13).

Georges Didi-Huberman en la obra *Lo que vemos, lo que nos mira* (2014) habla del poder de la experiencia y de la memoria involuntaria en la mirada crítica, y dice —en una interpretación benjaminiana— que «*una imagen que critica nuestras maneras de verla en el momento que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente. Y a escribir esa misma mirada, no para “transcribirla” sino ciertamente para constituirla.*» (DIDI-HUBERMAN, 2014: 113).

Desde nuestro punto de vista, pensamos que la imagen del desaparecido funcionando como marca de la presencia ausente o de la ausencia presente, al mostrar lo inexpresable<sup>19</sup>, podría interpelar a que se sientan mirados los que no quieren ver, a causa de la situación de fundar la permanencia en el olvido (además de que el desaparecido es quien fue intencionalmente ausentado, mediante violencia, en una política sistemática o estrategia consciente).

Queda un rastro de la existencia representada en el resto estético. El resto es una huella, un vestigio de lo inexpresable, que lo resignifica con posibilidad de acción crítica; en palabras de Acosta (2012), sobre la visualidad contemporánea fundada en «*actos de ver*» y «*modos de hacer*», que incluye la imagen electrónica<sup>20</sup>, esa potencia crítica se asume «*haciendo un llamado ya no sólo para revisar las imágenes tratando de leerlas, decodificarlas, convertirlas y/o equipararlas al texto, ver lo que representan sino para detenerse en la mirada,*

---

<sup>19</sup> La representación de la ausencia en el arte, según Eduardo Grüner tiene un concepto kantiano del sublime: «*es la expresión de lo inexpresable, la representación de lo irrepresentable, más aún: la presentación (o la presentificación) de lo **imrepresentable**.*» (GRÜNER, 2001: 24). Lo inexpresable, a nuestro entender, es la violencia del terrorismo de Estado en un período de reconciliación que debiera ser de presencia de justicia y no un recurso de coacción.

<sup>20</sup> Teniéndose en cuenta que la presente investigación también considera la web como un espacio público, también consideramos válido mencionar la imagen electrónica como registro y/o producción y circulación de intervenciones estéticas efímeras, igualmente sujetas tanto a la reproductibilidad y la posibilidad de manipulación como a la vigilancia y censura.

*comenzando por reflexionar sobre la manera misma como nos acercamos a ellas»*  
(ACOSTA, 2012: 33).

En ese acercamiento a las visualidades en su proceso simbólico de significar, el *street-art* interpela y comunica mediante un discurso de imágenes;

*«[l]a mayoría de las marcas que decoran las paredes públicas son narrativas [...]. Como medio que utiliza el texto, este arte intenta comunicar algo, y su forma habitual, el propio nombre, posee una autoridad representativa. [...] incluso la mirada más pasiva recibe multitud de mensajes [...] montones de misivas prohibitivas que nos recuerdan el comportamiento socialmente aceptable»* (MCCORMICK, 2010: 258).

Según el autor, en lo que refiere a la tangibilidad de una materialidad efímera de resistencia visual, para los productores de visualidades, *«[e]l modus operandi es simbiótico y satírico, agresivo, al tiempo que desgarrado por la ambivalencia de su apropiación de una cultura dominante altamente adaptable por convencimiento. La resistencia forma parte de la hegemonía, pero, lejos de ser fútil, es vital.»* (MCCORMICK, 2010: 130)



### **1.3 La modalidad de discurso de la intervención estética**

A lo largo de este capítulo nos referimos a la estrategia de intervención, a partir de la práctica estética efímera, aunque tangible, y de su relación con lo político, que no relaciona el orden simbólico de la política<sup>21</sup>, y elige un repertorio

---

<sup>21</sup> Según Chantal Mouffe (1999) lo político atraviesa las relaciones sociales, estableciendo *«un orden [para] organizar la coexistencia humana en condiciones que son siempre conflictivas [mientras que el orden de la política] consiste en “domesticar” la hostilidad y en tratar de neutralizar el antagonismo potencial»* (MOUFFE, 1999:14).

de acción para su expresión que es caracterizado por la repetición, y por ser paradójicamente tanto transitorio como disponible a la reproducción.

Como repertorio de acción, esta táctica de resistencia —dispersión de la acción para diseminar la protesta— a los procesos políticos se manifiesta en una respuesta estética, no presupone necesariamente un sujeto colectivo, una multitud anónima y agresiva. La intención que consideramos de estos restos activos al evocar el hecho y presentar el reclamo es establecer/convencer/transmitir una narrativa que pueda ser activada a través de los *stencils* y otras formas estéticas.

Dentro de las respuestas estéticas, la producción de cine, literatura, *street-art* y otros más, son algunos de los repertorios cuyos usos y estrategias están unidos por la posibilidad de elaboración de una narrativa que evoca una presencia y le da materialidad con una enunciación política, ya sea a través de representar la situación violenta de un conflicto político (en el caso de las acciones escénicas), de reconstituirlo a través de la captura y recolección de fragmentos en un intento de dar una narrativa del proceso (en el caso de otras producciones de arte), o de registrarlo con los *stencils* y *proyecciones* (en el caso del *street-art*), siendo ésta una forma más integrada a la vida cotidiana en la ciudad que las demás formas de arte con las que se pueden articular respuestas.

El *stencil*, por ejemplo, ya fue tomado en protestas políticas como dispositivo para informar, persuadir y formar conciencia social, presentando puntos de vista, demandas, necesidades e ideas (CHAFEE, 1983). Se trata de un medio estético involucrado con los hechos y la memoria de procesos políticos con repercusiones subyacentes, haya o no pasado en un tiempo determinado que se ubica en la historia. Su importancia puede ser vista en los regímenes represivos donde sistemas autoritarios intentaron reducir el espacio público. Acorde a la autora, en sistemas autoritarios en los cuales los medios (*outlets*) para la libre expresión son limitados, éste es uno de los pocos indicadores de los sentimientos

políticos<sup>22</sup> (CHAFEE, 1983: 4) que dice «no» al hermetismo y, aunque no esté permitido y se reprima el hacerlo, encuentra manera de expresarse y exponer, registrando en su mensaje un espectro de pensamiento.

Así, donde el uso de argumentos y manifestaciones esté restringido por límites a la libertad de expresión, el *stencil* —que puede aparecer en cualquier lugar, en cualquier momento asociado con temas políticos y sociales, con raíces en el radicalismo— se ha vuelto popular al proporcionar a sus productores métodos de enunciado de un mensaje disidente más allá de la racionalidad de los argumentos; «*es un medio para convencer a los demás, no con palabras sino con imágenes y emociones sencillas*» (TEUNE, 2005: 5)<sup>23</sup>.

Por un lado, nos dice Kristina Gleaton (2012), los productores de *street-art* «*se basan en mensajes simples, concisos y una fusión de pensamientos, ideas y comentarios para iniciar un diálogo político*» (GLEATON, 2012: 18). Por otro lado, «*los transeúntes —ahora obligados a reflexionar sobre qué es lo que ven—, toman conciencia de la presencia y punto de vista, de un movimiento clandestino de resistencia activa.*» (GLEATON, 2012: 19). Pese a la naturaleza efímera y a otras características del *street-art*, se logra la comunicación; ésta se muestra —en palabras benjaminianas— como un *recuerdo que relampaguea en un instante de*

---

<sup>22</sup> Según Luis Camnitzer, en contextos políticos de sociedades cambiantes, los elementos de arte y cultura responden a una visión distinta en la urgencia de presentarse como una «*forma visual de contar historias*», y consecuentemente ser «*un instrumento de agitación*» (CAMNITZER, 2008: 34). El autor habla de una didáctica liberación en América Latina que desde los años de la década de 1960 y 1970 buscó subvertir «*el arte y la cultura occidentales, a los medios masivos de comunicación, a la coerción y el terror*» (CAMNITZER, 2008: 94) y romper con el orden del sistema.

Esta misma comprensión disidente y radical de la realidad presente en obras y performances recogidas por el autor, se puede observar en las intervenciones estéticas como tácticas y estrategias que re-inventan la forma de protestar, de manera tal como declaraba Juan Pablo Renzi (en CAMNITZER, 2008: 273) que se da «*la conexión crítica con la vida a través de una conexión estética*».

<sup>23</sup> Simon Teune en su artículo *Art and the Re-invention of Political Protest* sobre el uso del arte en los repertorios de protesta de los movimientos sociales, complementa: «*se considera que formas pegadizas de protesta son necesarias para atraer la cobertura de los medios de comunicación y, a su vez, influir en el discurso público. En este orden de ideas, el arte puede jugar un papel importante en la producción de imágenes significativas que hacen de interrelaciones sociales complejos visibles*» (TEUNE, 2005: 12).

*peligro* y desencadena una reflexión crítica que puede ascender al desarrollo de acciones.

De esta manera es como tomamos, por ejemplo, la adhesión a las acciones de difusión de protestas (mensajes e imágenes), dándoles materialidad efímera a través de carteles y pancartas en *Internet*. Pero también porque, de acuerdo con Gleaton (2012), a través de la táctica del productor, al comunicar por medio de una práctica artística, en lo que redefine el espacio público, se exige la participación de la audiencia; *«una forma de resistencia política se crea y el activismo se promulga. A través del uso del arte en lugares no solicitados, el street-art es capaz de provocar la reflexión y la acción social en donde los artistas y la gente común pueden producir colectivamente un bien común visual que invita a la participación de todos.»* (GLEATON, 2012: 55).

Por tanto, retomamos que, al llevarse adelante una reflexión crítica respecto de las visualidades y del simbolismo de la intervención estética en el espacio público, el repertorio de *street-art* que elegimos sirve a la vez como *«una herramienta para la defensa, así como un foro de presentación de informes. Su función social ayuda a arrojar luz sobre los acontecimientos, proporcionar comentarios sociales, e incluso articular las agendas políticas y la presentación de visiones»* (CHAFEE, 1993: 8).

Nos hemos referido a que en el presente proyecto de investigación se examina la repetición de desapariciones forzadas de personas durante períodos de democracia, y la forma de resistencia a través de la recuperación, en una imagen, del reclamo y la memoria —política— sobre dicha violencia. Esta imagen está configurada en una expresión estética efímera (sujeta a la transitoriedad de la intervención arrojada en el espacio público), para responder —en el marco de los 30 años de apertura democrática en el Cono Sur— a las huellas que quedaron en el proceso de amnistía (de borrón y cuenta nueva) en tiempos de redemocratización donde se quiso hacer prevalecer el silencio, ante los hechos, y el olvido, ante el

duelo y el miedo.

Enfatizamos, por tanto, el hecho de que ambas desapariciones se produjeron y se registraron durante la democracia, y tomamos en consideración lo que dice Cecilia Lesgart (2002) sobre la construcción de un orden democrático como una reivindicación que intenta poner límites a la acción de los autoritarismos, convertida en una idea que permite demandar la protección de la vida individual frente a los horrores impuestos por las dictaduras (persecución, desaparición, tortura, encarcelamiento), empleándose luego ésta, con la intención de reclamar las garantías ofrecidas por el Estado de Derecho, del gozo pleno de la ciudadanía, con la liberalización de los derechos individuales y colectivos.

Vemos, por otro lado, que la violación de derechos de ciudadanía en un contexto político, institucionalizado democrático —aunque en su dimensión de la sociedad suponga protección contra actos ilegales o arbitrarios cometidos por el Estado o terceros (O'DONNELL; SCHMITTER, 1995)—, plantea el interrogante sobre la vigencia de una doctrina de seguridad nacional, contraria al sentido de la lucha por la restitución de la política que orientó, durante la transición, la configuración de reglas y procedimientos, actores, recursos y ordenamientos que según los autores, logran definirse al consolidarse el régimen político de orden democrático; en palabras de Lesgart (2002): el consenso y cimentación de un espacio político de convivencia común.

Hacemos esta referencia para señalar que, en tales espacios y ámbitos generados, en tales relaciones sociales construidas, demandas habidas, contenidos e instituciones de la democracia, las prácticas ciudadanas construidas desde abajo forjan la producción de sujetos de derecho, y con responsabilidades, tal como aprendidos en el proceso de transición, cuando se incrementa la politización general y la activación popular en un fenómeno que O'Donnell y Schmitter (1995) refieren como resurrección de la sociedad civil, sin movilización violenta o discontinuidad espectacular.

A modo de introducir el siguiente capítulo, nos referimos al proceso de construcción de la subjetividad que tiene relación con la memoria. De acuerdo a Ludmila da Silva Catela (2003), la memoria se caracteriza por sus reivindicaciones de emancipación y liberación, posibilita la creación de espacios de cohesión: tiene carácter social y colectivo. Por ende, puede intervenir con una fuerza inusitada antes de alcanzar la normalidad —involuciones cambiantes y relativa despolitización— hasta ser reactivada o contestada desde instancias de la sociedad civil que dan legitimidad a la demanda para promover cambios en las prácticas estatales, aunque no tengan obligación o papel establecido para ello.

Según Catela (2003), en este propósito, los debates que proponen las memorias, las luchas que revelan, las prácticas y representaciones que expresan, las ideologías que transportan y los canales por los cuales se producen, circulan y consumen dichas memorias en su noción plural y colectiva, todo ello demuestra la moral y ética que derivan de la autonomía subjetiva (JELÍN, 1996) de los sujetos, que se disponen a desafiar el poder arbitrario e ilegítimo: entran en escena formas de resistencia, aunque en un contexto de orden político democrático.

Jelin (2005: 222) comenta que las rebeldías y resistencias, pequeños boicots cotidianos, son prácticas extendidas de grupos subalternos «[...] *cuando las relaciones de poder son extremadamente asimétricas, los grupos subordinados desarrollan formas ocultas de acción, crean y defienden su propio espacio social, una “trastienda” donde se expresa la disidencia del discurso de la dominación. Las formas son diversas y variables.*»

Resaltamos, acorde a la autora, que en las transiciones y aperturas políticas la esfera pública está habilitada, y a ella se pueden incorporar narrativas y relatos contenidos y consensuados en la dictadura (que legalizaban la violencia hacia una oposición al poder dominante), constituyendo un escenario de luchas para hacer emerger momentos ocultos y silenciados, y reclamar justicia.

La acción de los productores de visualidades, por tanto, promoverá una intervención sobre los recuerdos como problema social, que reclaman reconocimiento y son, a la vez, una reapropiación de símbolos que exaltan lo que verdaderamente sucedió, puesto que la memoria, en relación a la historia, pone en evidencia su discontinuidad, para su des-legitimización y aniquilamiento. Es decir, la historia es la representación del pasado —una construcción cultural delimitada— pero el análisis de la memoria implica cambios y elaboraciones en los sentidos del pasado que se construyen de manera pluralizada, en un fenómeno siempre actual.

## **CAPÍTULO 2.**

### **CONFLICTO, RECLAMO Y MEMORIA: SENTIDOS, PERCEPCIÓN Y TERRITORIOS.**

La representación de los hechos de las dos desapariciones forzadas, a través de intervenciones artísticas politizadas para el presente trabajo, se caracteriza como originada por la capacidad de actuación de productores de la forma-repertorio estética, su acción con intencionalidad de enunciación política. Estos productores de visualidades pueden ser tanto el sujeto, ya sea anónimo o participando socialmente en agrupaciones, que produce y reproduce *stencils* como su medio (texto) de activismo, como también el individuo que autónomamente decide, en la acción de comunicar la protesta o la resistencia, de convertir su imagen misma en el instrumento a partir de cual se manifiesta para la interpretación de dicho compromiso.

Nos hemos referido a la posibilidad de reproducción y de toma en la esfera pública, reasignando el espacio. Frente a ello, la puesta en escena y vigencia de lo que se comunica en la visualidad y la interpelación (para introducir o recuperar narrativas que hacen al mantenimiento de una memoria usurpada) interesan como producción de repuesta alternativa a la homogeneización pretendida (en el sentido de que se los iguala a acciones preventivas de seguridad y defensa) de eventos de violencia y violaciones. En esta intencionalidad transgresiva, de comunicar un reclamo o insistir en la memoria, la resistencia se da como proceso de producción y transformación del sujeto, es decir, en su accionar.

Más allá de lo que se pueda decir sobre la puntualidad de sus interpelaciones (las redes son virtuales y tal cual los intercambios que devienen sobre sus estrategias y resultados, es decir, los usos y percepciones, son difundidos entre los mismos grupos globalmente ubicados), consideramos que por

sus ideas de resistencia y la producción de sujetos, existen similitudes con los emprendedores de la memoria (JELIN, 2002). Los emprendedores de la memoria se involucran personalmente con su proyecto, pero también comprometen a otros, generando participación y una tarea organizada de carácter colectivo, que expresa e intenta definir el campo de la lucha por la memoria de una situación violenta en escenario conflictivo; ello implica una elaboración de memoria en función de un proyecto o emprendimiento que puede significar la posibilidad de un pasaje hacia una memoria ejemplar, o a un tejido de memorias constituidas por los afectos personales y la experiencia colectiva sobre la situación de violencia.

Es relevante, a estos efectos, plantear un marco de categorización de la violencia subjetiva y de la sistémica; según Slavoj Žižek (2010), la parte más visible de la violencia es la subjetiva, practicada por un agente que podemos identificar al instante y que, por lo tanto, percibimos y calificamos como violento. Es opuesta a la violencia sistémica, o sea, aquella que es inherente a un estado «normal» de cosas, del funcionamiento homogéneo de sistemas económico y político.

Así, en la primera categoría se manifiesta, también, una presencia de violencia simbólica, de la imposición de un universo de sentido ya sea primaria como en el lenguaje, hasta «*casos de provocación y de relaciones de dominación social reproducidas en nuestras formas de discurso habituales*» (ŽIŽEK, 2010: 10), mientras que en la segunda se encontraría su contraparte invisible, es decir, no relacionada a pesar de su conexión.

En ese sentido, Žižek, en su obra *Sobre la Violencia* (2010), defiende un distanciamiento, a fin de realizar un análisis de la violencia subjetiva para ubicar cómo se deslinda en la violencia objetiva, física directa, la violencia de formas de coerción que incluyen la amenaza de violencia y los aparatos disciplinados de represión, que determinan lo que ocurre en la realidad social como normalidad (o nivel cero de violencia).

En este punto, hacemos un apartado para tejer consideraciones sobre la violencia política, por lo general monopolizada por el Estado, «*contra sus propios ciudadanos [...] para preservar la estructura de poder y, por tanto, el poder político y social constituido. [...] Si el sujeto de la acción es autoridad constituida, autorizada a ejercer la violencia —el aparato represivo del Estado, en rigor, las personas que lo integran—, ésta es considerada legítima*» (ANSALDI; ALBERTO, 2014: 31-32)<sup>24</sup>.

Consideramos aquí la violencia política bajo la hipótesis del ejercicio de la fuerza regulada, y considerada legal por cuestión de poder (mediante la violencia, simbólica y la directa también) y orden interno (represión estatal), relativos a la seguridad pública y al régimen político.

La represión y práctica colectiva de la violencia en la acción militar fue adoptada por sus perpetradores bajo la justificación de la amenaza de la izquierda y la «subversión» al poder del Estado *de facto*, en donde «*la policía interviene “por razones de seguridad”*» (BENJAMIN, 1921: 9), como también lo hace posteriormente para sostener la construcción de orden democrático. Es decir, que si durante las dictaduras cívico-militares en América Latina se dieron casos de secuestros, detenciones y desapariciones forzadas de personas, la función de la violencia como fenómeno histórico o social, es existente en forma plural: son clases de violencia. En ese sentido, en los dominios de la política, independiente de un Estado *de jure* o *de facto*, la violencia estatal es ejercida por un ente legítimo, y es «*en las democracias, donde su presencia [de la policía] [...] testimonia la máxima degeneración posible de la violencia*» (BENJAMIN, 1921: 9).

Siendo así, y teniéndose en cuenta el análisis del ejercicio de la violencia política en Ansaldi y Alberto (2014), las cuestiones pasan por el locus operativo y

---

<sup>24</sup> En la discusión sobre legalidad y legitimidad, según Ansaldi y Alberto (2014: 31), la violencia ejercida por el Estado «*puede ser legal (lo que es usual en los Estados de derecho) o bien ilegal (mediante organizaciones paraestatales y manifiestamente bajo la forma de Estados Terroristas)*».

por el monopolio de su ejercicio, que institucionalizan su práctica y hasta puede exceder la legalidad jurídica y el repertorio de acción político en el cual se convirtieron las violencias sociales. A causa de ello, se puede también plantear un interrogante sobre la correspondencia del medio al fin, en el caso de su ejercicio en un contexto ideológico de orden democrático, pues en una dimensión subjetiva y objetiva, *«la violencia es la forma más drástica de impugnación y de conservación del orden, sea este económico, social, político y/o cultural»* (ANSALDI, 2014: 53).

En lo que respeta, por tanto, a la política y a su división y (re)organización, a la garantía de los derechos humanos y a la protección de la vida individual, como sea la cuestión del aparato de seguridad, en la acción policial permanece la soberanía; son el brazo de la legalidad. Eso, sin embargo, es acompañado de ilicitud, puesto que algunas de las figuras jurídicas para legitimar la intervención militar —que habían sido creadas durante el Estado de excepción en Argentina y en Brasil— siguen vigente en la actual estructura de la institución policial, actuando como juez y ejecutor (sobre la violencia y las desapariciones forzadas), a pesar de su rol ciudadano de proteger.

Con referencia a la desaparición forzada de personas, se trata de un evento crítico que rompe una cierta lógica temporal, afecta rutinas, experiencias e identidades sociales de aquellos que, por ella, son alcanzados y afectados. No obstante, ha permanecido como una práctica extraoficial, cometida por agentes oficiales y no oficiales, *«correspondiendo a una práctica del terror y a una política del miedo»* (ARAÚJO, 2014: 67) y una modalidad de deshumanización, con el endurecimiento de posiciones y jerarquías.

Según Fabio Araújo (2014), respecto de lo que sucede en Brasil, lo que ha prevalecido es la práctica institucional de gestión violenta de la pobreza y el perfeccionamiento de una política de seguridad pública basada en la guerra al enemigo público del Estado, manteniendo con impunidad el uso de instancias y

mecanismos jurídicos y policiales<sup>25</sup> para la violación de derechos y el incumplimiento de la legislación del Estado democrático de derecho.

En la categoría de violencia de Estado en Brasil, por tanto, se puede decir que con la transición democrática se exacerbó la violencia policial contra la población civil, convirtiendo un instrumento heredado de la represión y dominación política de la dictadura —la desaparición forzada— en un crimen perfecto (sin cuerpo no hay prueba), «*el dispositivo de gobierno-gestión, por la cual la corporalidad, que no está materializada, pero que se constituye en los rumores, corresponde a una dimensión del terror que forma parte de un mecanismo productivo de terror*» (ARAÚJO, 2014: 36).

En Argentina, con la transición democrática, la violencia de Estado tampoco dejó de indicar la vigencia de la represión siendo ésta la evidencia de un nivel de violencia institucional<sup>26</sup>, y de negligencia del Estado en la garantía y protección de las libertades individuales y del derecho a la vida.

A ese respecto, habíamos dicho que el ejercicio de la violencia contra el ciudadano, amparada en una política, se define en un marco de poder y orden internos. Otros elementos son el prejuicio, en temas de seguridad pública, y la

---

<sup>25</sup> Un ejemplo es el dispositivo del auto de resistencia como categoría en lugar de la clasificación como homicidio. La figura creada durante la dictadura militar brasileña registró en democracia un incremento, que empezó a decaer en la medida que aumentaron las denuncias de personas desaparecidas, las que incluyen la desaparición forzada, y que tienen relación con el homicidio y también la participación de agentes del Estado en dichos eventos, los cuales además permanecen irresueltos tanto por la ausencia del cuerpo como por la falta de investigación de las circunstancias, y responsables por la violencia y uso excesivo de la fuerza. También en el caso argentino, se puede hablar de modalidades para *imponer el temor y la obediencia* a través de prácticas represivas que utilizan «*del gatillo fácil, [del] sistema de detenciones arbitrarias; la aplicación de torturas y las muertes en cárceles y comisarías, y las desapariciones completan su arsenal, que se dirige de manera aparentemente indiscriminada sobre la población más vulnerable. En los últimos años, se ha agregado la saturación de efectivos en el territorio, con la creciente militarización que incluye, además de las policías federal y locales, a la gendarmería y la prefectura*». (CORREPI, 2013: 4).

<sup>26</sup> Las afirmaciones se basan en documentos de la CORREPI – Coordinadora Contra la Represión Policial e Institucional, una organización política activa desde el año 1991 en el campo de los Derechos Humanos frente a las políticas represivas del Estado, y que ha logrado un estudio de la violencia de Estado en Argentina desde el año 1983, incluyendo la desaparición forzada. Véase <http://www.correpi.lahaine.org/>

amenaza, en temas de régimen político, con monopolio de la violencia por la policía militar, motivada por represión o por control social.

Sostenemos, por lo tanto, que la estrategia del reclamo o la demanda presentada sobre un soporte estético, además, permiten aludir a la situación violenta con una descripción deslocalizada del fenómeno. Consecuentemente puede abarcar, subjetivamente, a la memoria de todo evento alguna vez registrado como si fuera un historial de sucesos, y por tanto, aunque se trata de una apariencia creada en «*un espacio (virtual) propio inexistente [...] coincide plenamente con el ser real*» (JELIN, 2002:15).

La reproducción de la realidad se convierte en realidad comunicativa y efectiva. Para ello, es necesario un reconocimiento de los tipos de violencia subyacentes a cada proceso, para llevar a cabo la representación crítica por el medio estético elegido que en su narrativa alternativa presente las bases para un análisis comprensivo, a partir de la imagen (objeto-texto). Al confrontarse con el mensaje explícito —el relato sobre un fondo abstracto, en palabras de Guerra Lage (2009: 367)— se aplica la «*capacidad de realizar una cartografía cognitiva*»: localizar la experiencia de su situación en un todo dotado de sentido, tal como cita Slavoj Žižek (2010: 96) haciendo mención al término acuñado por Fredric Jameson.

Realizando un desplazamiento desde la imaginación, que amplifica el conocimiento, y desde la crítica, en un espacio de disputas y negociaciones simbólicas, los *stencils* y las acciones que se promuevan en *Internet* en procesos emergentes de sus productores y realizadores convergen hacia una cartografía de la resistencia (las imágenes son el soporte de la memoria), realizada por fuera de las estructuras políticas formales.

La política sin sentimientos no existe (es cuestión de construcciones humanas), y a pesar de que los productores no están institucionalizados, el

contexto de producción y diseminación dentro de una esfera pública, conectado globalmente como al que sirve el *stencil* —y también a las manifestaciones de apoyo donde la imagen es humanizada a partir del cuerpo presente (y los afectos, deseo e imaginación son expresados en su enunciación informal de la política)—, hace móviles a estas formaciones, de acuerdo a Saskia Sassen (2007). La globalidad, dice, es un fenómeno constitutivo de «*imaginarios muy potentes que permiten aspirar a una práctica política transfronteriza*» (SASSEN, 2007: 245), y consistente en el intercambio de información sobre las distintas formas de apropiarse de los hechos y la cooperación en el desarrollo posterior de las diferentes tácticas utilizadas<sup>27</sup>.

Según Sassen, adquiere relevancia por permitir «*de manera simultánea la descentralización de las operaciones y la organización internacional*» (SASSEN, 2007: 260). Los productores de visualidades organizados en formaciones globales encuentran espacios más concretos que los canales institucionales del sistema político al que no acceden. Así, por ejemplo, lo hacen en la transformación de «*un suceso único en un evento mediático global*» (SASSEN, 2007: 260), a partir de la práctica, espontánea o planificada, de una actividad con intencionalidad de carácter político.

---

<sup>27</sup> Es evidente la militancia virtual como forma nueva de organización política, concentrada en localidades y dispersas en *Internet*, difundiendo en escala global causas locales de semejante carácter en realidades de distintos territorios.

### a) La Plata, Argentina



**Imágenes:** Pintada del rostro de Jorge Julio López en la Plaza Moreno, La Plata, Argentina.

Se podría considerar que un *stencil* con el rostro de Jorge Julio López sirve para representar, en el presente, la memoria de las personas que desaparecieron durante la última dictadura militar argentina, que terminó oficialmente en 1983. El *stencil* reasigna el espacio para hacer un reclamo contra una máquina represiva, cuyas huellas persisten en el país, planteando interrogantes acerca de cómo la desaparición construye la memoria y el espacio público, con la producción de una narrativa política alternativa que le da materialidad a la demanda registrada.



**Imágenes:** Carteles con el *stencil* del rostro de López, en una protesta por su desaparición. *Stencil* en la calle, con reflexión de la dimensión política del hecho.

b) Río de Janeiro, Brasil<sup>28</sup>



**Imágenes:** *Stencil* en espacio público. Video-proyección en protesta por la desaparición de Amarildo, con lectura crítica sobre la acción de las UPP. Lapa, Río de Janeiro, Brasil.

En Brasil, donde también hubo una dictadura militar desde 1964 hasta 1985, el *stencil* que apareció en 2004, decía: «A DITADURA acabou? 1º de ABRIL. 40 anos do GOLPE MILITAR», con la función de recordar que la represión continúa, estructurada en espacios públicos y privados, por ejemplo, con la desaparición del albañil Amarildo de Souza, al ser llevado en julio de 2013 a una comisaría de la Unidad de Policía Pacificadora – UPP de la Favela da Rocinha, en la ciudad de Río de Janeiro, y cuyo reclamo por su reaparición con vida —desde el evento de violencia— ha ultrapasado el límite de las fronteras del territorio brasileiro, siendo registrado en Estados Unidos y países de Europa, bajo la consigna de «Onde está o Amarildo?».

<sup>28</sup> *Stencil* «A DITADURA acabou? 1º de abril»: foto de la autora, Río de Janeiro, 2010. *Stencil* “#SomosTodosAmarildo”: realizado por André Buika (Nazareno Guerrilha) disponible en <https://www.flickr.com/photos/artesubversivaparatos/12197002143/in/dateposted/> Demás imágenes tomadas de la *Internet*, sin datos de autor.



**Imágenes:** Collage de imágenes con afiches portados por individuos reivindicando respuesta sobre la desaparición de Amarildo. Plantilla de *stencil* con su rostro.

Los ejemplos de intervenciones estéticas incluidos en las imágenes son vistos como estrategia de divulgación de un reclamo político sobre eventos irresueltos y pendientes (GIUNTA: 2009, 161), y como estrategia de respuesta que demuestra cómo la vinculación de grupos y la construcción de redes permiten alcanzar mundos y borrar fronteras (GIUNTA: 2009, 62) para la visibilidad y eficacia crítica de la protesta sobre un tema de violencia en un contexto cuya meta-memoria adquiere un carácter político.

La emergencia de una estética de resistencia política en el espacio público, como lo identificado en las visualidades o sus restos, nos obliga a pensar no sólo en el objeto/texto de la imagen, arrojada a la esfera pública, sino también en la política cotidiana, en la dialéctica de las calles, de *Internet* y las redes. Tales prácticas son eficaces en la medida en que la apropiación del reclamo —con su consecuente inscripción en el imaginario social— y las líneas de relación tejidas por la construcción de redes, funcionaron como cajas de resonancia para la protesta y para aquellas que se dieron entre las luchas. Por lo tanto, son eventos separados, pero comunes entre sí.

En este sentido, las inscripciones «*Sin López no hay nunca más*» y «*Somos todos Amarildo*», resultan de un abordaje crítico y creativo desde la complejidad de un espacio político no institucionalizado, y del accionar de los realizadores en la producción cotidiana, individual y colectiva, anónima y autónoma, de acciones de disidencia y de formas de representar resistencia en prácticas que subvierten el orden y logran la agitación desde la irreverencia<sup>29</sup>.

Esta operación del *stencil*, a pesar de no necesariamente causar un cambio drástico, puede ser uno de los afluentes de un mayor movimiento de resistencia social y política. Es por esta razón que es válida la aseveración de Camnitzer (2008) cuando dice que el tipo de agitación resultante de prácticas del arte como factor de formación política, en comparación con la construcción de cultura, representa «*un uso más modesto del poder, pues es menos controlable y por lo tanto puede ser una forma utópica más eficiente y total*» (CAMNITZER, 2008: 35).

Siendo así, a través de estas producciones de visualidades, nos enfocamos específicamente en la manera en cómo rompen con la conspiración del silencio, en el espacio y la esfera pública, sobre hechos violentos ocurridos, y la cuestiona reconfigurando el presente, atribuyendo a los restos de la intervención un carácter crítico-estético-político que sugiere una respuesta afectiva<sup>30</sup>, para promover la denuncia y la memoria, en oposición al olvido o a la cristalización de los procesos.

---

<sup>29</sup> Sobre este particular, tomamos cita de Nelly Richard sobre la práctica estética y el referente político-social que por cuenta de la represión e imposición de un orden en Chile de los años de la dictadura vio surgir una nueva escena contestataria, rebelde a la ortodoxia y que tenía un «*gesto desencajado de lo poético-estético que interroga y provoca a la política desconcertando la programaticidad de sus acomodados y perturbando la racionalidad unívoca de sus interpretaciones desde el signo como zona de tumulto — desde la obra como vector de la conflictividad*» (RICHARD, 1991: 109).

<sup>30</sup> Un ejemplo de esto es la pintada que apareció en la plaza principal frente a un edificio del gobierno en La Plata, Argentina, reasignando el espacio para hacer un reclamo contra una máquina duradera de la represión en el país, donde responsables de los secuestros durante el gobierno militar siguen sin condenar. El público respondió entonces a la obra haciendo suya la protesta, encendiendo velas y utilizándolas para dibujar la cara de López en otro espacio público.

## 2.1 Contenidos y discursividad de la intervención. Meta-memoria.

Cuando hablamos de memoria nos referimos a «*recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos*» (JELIN, 2002: 17). Éstos no se presentan como oposiciones o complementos, sino que hacen entrar en escena, para el discernimiento, la categoría de contenidos que le dan su rasgo expresivo de la activación de la memoria; «*el olvido es temido, su presencia amenaza la identidad*» (JELIN, 2002: 19). Los recuerdos, a su vez, definen «*la identidad y la continuidad del sí mismo en el tiempo*» (JELIN, 2002: 19) de individuos insertos en redes de relaciones sociales, y la manera como la afectividad entra en la política.

La representación de la sociedad —una sociedad pos-dictatorial, democrática, no por ello menos violenta a causa de los enfrentamientos de aquellos que necesitan recordar, con las fuerzas dominantes de homogeneización que hacen al reconocimiento y a la consecuente cristalización, con pérdida del sentido de la memoria (por la uniformización que hace a una estructura conforme, homogénea, de normalidad del ya mencionado nivel cero de violencia, y del punto final)—, entonces, adquiere importancia como marco social en dicha reconstrucción (recuerdo), en un contexto de un Estado de Derecho.

En las relaciones sociales de comunicación, en los diálogos y las narrativas sobre las desapariciones forzadas de personas, considerando el pasado reciente y común de violencia, se evocan memorias «*compartidas, superpuestas, productos de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y en relaciones de poder*» (JELIN, 2002: 22), debajo del proceso de homogeneización del Estado (nivelando hacia igualar las capas de memorias con supremacía de las oficiales por sobre las denegadas, predominando la cuenta nueva tras el punto final), que disputan una representación sin reinterpretaciones o expresiones de reflexiones sobre los sentidos.

En estos enfrentamientos de discursos —la disputa por la representación que prevalezca, a través del producto de las intervenciones estéticas—, se da una ruptura que define la construcción de la meta-memoria, percibido el evento o el hecho, procesado o discernido, apropiado y así, por ende, convertido en comunicable. En el sentido que dice Elizabeth Jelin: «*la memoria es otra, se transforma. El acontecimiento o el momento cobran entonces una vigencia asociada a emociones y afectos que impulsan una búsqueda de sentido*» (JELIN, 2002: 27).

Ahí también los enfrentamientos referidos anteriormente —principalmente en contra de políticas de olvido y silencio, estratégicas y selectivas de homogeneizar, es decir, buscando uniformidad para hacer el borrón— cobran una carga afectiva y un sentido especial ante los restos y huellas de la violencia evocados y ubicados en un marco público para el reclamo y la construcción de la memoria (con sentido narrativo sobre los hechos). Las visualidades y los restos territorializan y comunican la presencia de la ausencia, y denuncian los mecanismos de represión, en procesos socioculturales compartidos por la mediación de otros mecanismos: los de transmisión y apropiación simbólica en el espacio público.

Siendo así, el hecho de hacer visible el conflicto y la violencia, y narrar su otra historia es una forma de resistencia, que evidencia el hecho, que emerge con un medio para presentar un reclamo y recobrar y mantener la memoria, cotidianamente, aún si es subconsciente por la dispersión en las actividades que tienen lugar en las calles o por la represión y disciplina.

Este instrumento de intervenir y comunicar no requiere de una masa, de medios o fuerzas policiales o gubernamentales represivas, pues solamente establece una idea, o la resignificación del hecho que presenta, de este modo re-apropiándose o haciendo un re-mapeo del espacio. Ahí es donde el accionar del sujeto y la intencionalidad del repertorio se hacen visibles y «*se manifiesta con*

*especial fuerza en las grietas, en la confusión, en las rupturas del funcionamiento de la memoria habitual, en la inquietud por algo que empuja a trabajar interpretativamente para encontrarle el sentido y las palabras que lo expresen» (JELIN, 2002: 35).*

Allí se observan, entonces, las contradicciones del presente, basadas en el sentido de que el otro —este que está ausente— está siempre presente, nunca borrado, los restos de lo real son llevados a las paredes para activar la memoria sobre el conflicto en momentos de cuestionamientos y turbación sobre lo ocurrido: «*a ditadura acabou?*», «*sin López no hay nunca más*», «*somos todos Amarildo*».

Por tanto, con referencia a los dos casos arriba mencionados, podemos analizar que la meta-memoria de la forma de resistencia visual que aborda las desapariciones nos cuenta también acerca de los procesos conflictivos respecto del ejercicio de la fuerza, de la represión y de la invisibilidad, relacionados con los hechos de dichas prácticas de violencia como una cuestión de legitimidad y legalidad política, y abuso de poder.

## **2.2 Alrededor de la memoria y del conflicto sobre la desaparición forzada: violencia e invisibilización.**

Ante lo brevemente expuesto respecto de las desapariciones forzadas de López y de Amarildo, podemos tejer algunos comentarios sobre la represión policial, a la luz de la teoría de violencia y política anteriormente presentada.

En primer lugar, si hacemos un recorrido sobre el contexto histórico de las primeras prácticas de desaparición forzada por el Estado como acción con fuerza legítima, vemos su categorización de violencia de tipo calculada: es medio y es fin, dentro de una estrategia para sostener la influencia, en la arena política y social, de la amenaza de ruptura del orden interno de un enemigo que aspiraba al

poder estatal.

A su vez, si trasladamos el contexto a la democracia consolidada, vemos que la línea analítica puede apuntar al tipo de violencia de identidad: en esa puja, elementos de status y diferenciación social se conjugan con la invisibilidad y la banalización de violencia de clases (véase, por ejemplo, quién fue Amarildo de Souza), para la defensa del orden.

También, en el caso de Jorge Julio López, la denuncia sobre la represión policial sufrida en el período anterior a la reinstauración de un orden democrático en Argentina tras años bajo el Estado dictatorial, condujo a su segunda desaparición, tampoco siendo éste el primer caso que puede implicar una actuación criminal de la policía en la eliminación de oposiciones y diferencias; la máquina represiva policial y de control del Estado sigue en latente funcionamiento.

Asimismo, dice Ansaldi que «*en democracia, la violencia más ejercitada (y más disimulada) es la estatal*» (ANSALDI, 2014: 73), por lo que la violencia estatal contra el ciudadano —simbólica y a veces física— encuentra una institucionalidad mediante el Derecho, es decir, jurídicamente justificado el recurso a la aplicación de leyes y, en caso de que se requiera el uso legítimo de fuerza, con alcance según lo previsto en la ley y hacia al mantenimiento del orden interno. No así la coerción, la coacción o el abuso de autoridad, mecanismos y figuras aplicadas ilegítimamente, por ejercicio de poder.

El uso de la fuerza por un ente legítimo del Estado, con abuso de su aplicación, se ve en el caso de la desaparición de Amarildo de Souza, durante la democracia, y no es el primer caso de violencia policial dirigido a un individuo o a un grupo, en Brasil, con el Estado asociado y presente en la comunicación de estrategias, y en las rendiciones de cuenta de resultados de las acciones.

En el caso de Jorge Julio López, también ya en período de democracia, aunque las circunstancias no sean claras, el contexto no hace que el suyo sea un caso fortuito de desaparición. Dice Feierstein (2012), en su tesis de un eje de la política represiva estableciendo una tecnología de poder, a través de la difusión del terror para moldear conductas, y en el momento en que los desaparecidos de la dictadura vuelven a aparecer,

*«con una identidad como constituyente de la posibilidad de justicia. No fue casual que Julio fuera el elegido para reinstalar el terror en la sociedad argentina. Un hombre que había logrado quebrar el silencio. El día en que, por primera vez un tribunal argentino reconocía la existencia de un genocidio en la Argentina.»* (FEIERSTEIN, 2012: 46).

Finalmente podríamos decir que la multiplicación de la violencia mediante la represión ilegal, por parte de las fuerzas de seguridad del Estado, se da en afirmación del privilegio: no se someten al derecho en el orden democrático, en uno y otro país. Una huella de la impunidad y un mensaje —velado— de amenaza<sup>31</sup>.

Sin embargo, en esta percepción y sentido sobre la violencia y los casos de desaparición forzada de personas durante la democracia, los procesos y estructuras a los que nos referimos para la meta-memoria dependen, también, del examen que se hace de la memoria retrospectiva o prospectiva sobre los contenidos de la historia oficial, abordando las intervenciones estéticas alrededor de los contextos políticos relacionados con los eventos de desaparición de López y de Amarildo.

---

<sup>31</sup> Sobre este particular, cabe el comentario válido principalmente para Argentina acerca de que el silencio había sido obligatorio durante los años duros, y aún con los Juicios de la Verdad por crímenes de lesa-humanidad, reclamar la justicia puede ser motivo de represalia.



### **2.3 Estética de resistencia política en La Plata y Río de Janeiro: disputa e impugnación de representaciones oficiales.**

En ambos casos de desaparición forzada, no se reunían pruebas suficientes para justificar la detención arbitraria (averiguación sin mandato y arresto sin plazo preventivo), la condición del secuestro y la privación de libertad. La violencia simbólica de una «metamorfosis» a su legitimización e institucionalización también operó en ambos casos: el procedimiento que excedía el uso de su autoridad insinuando del sospechoso un involucramiento con las actividades ilegales del vecindario sin la correspondiente flagrancia, y también al justificar la presunta causa de la acción violenta de detención, imputándole a sus «enemigos» el calificativo de subversivo. Primero enemigos del Estado, y luego enemigos de su —aún impune— corporación (la organización militar).

En este apartado, por tanto, presentamos los marcos que tienen que ver con las realidades de cada desaparecido, en las ciudades, y los contextos ideológicos en los períodos históricos cuando se produjeron las mismas situaciones violentas de sus desapariciones.

Además de mencionar a las representaciones oficiales desde un poder hegemónico, introduciremos de manera breve y, desde la producción de visualidades y resistencia visual, lo que está en disputa con estas versiones, y que habla de su contradicción con la licitud, con el fin de objetarlas.

### **2.3.1 El «Proceso de Reorganización Nacional» del Estado militar argentino en La Plata, y la reparación y justicia pos-dictadura cívico-militar<sup>32</sup>**

En 24 de marzo de 1976 bajo el título de «Proceso de Reorganización Nacional», los militares argentinos instauraron un régimen de gobierno que intentó imponer el orden y contener el desarrollo de la izquierda. El PRN orientó las bases del régimen militar en Argentina, y su objetivo fue el del disciplinamiento social (de las identidades políticas y sociales de los sectores sociales), para llevar adelante la reconstrucción nacional: sistema político, economía y sociedad argentina (restablecimiento de valores), con el desarrollo de prácticas autoritarias y represivas, por la adopción de medidas de excepción, fuera del orden legal y mediante militarización para controlar el orden interno.

Marina Franco menciona el disciplinamiento político, caracterizado por una intervención federal mediante mecanismos legales y recursos de emergencia constitucionalmente admitidos, y por la violencia física directa; hay un proceso de restricción sistemática y permanente de derechos y garantías constitucionales, sostenido por la Ley de Defensa, del régimen dictatorial anterior. El endurecimiento (FRANCO, 2012: 91) se dio a través de políticas tendientes a garantizar la seguridad. Según la autora, ya desde 1958, en Argentina, la seguridad interior fue asimilada por la defensa nacional (ya que enemigos internos pudieran amenazar el orden); se justificaba el hecho de suprimir parcial o totalmente el Estado de Derecho, dispuesto por el poder Ejecutivo o Legislativo, y se articulaba dicha seguridad con nociones de índole nacional, requiriendo la injerencia de las Fuerzas Armadas.

Con la supresión del Estado de Derecho, advino el Estado de Hecho, con autonomía militar: proceso planificado y sistemático de represión por las Fuerzas Armadas, formalizado y sostenido por el gobierno, con la variante de una práctica

---

<sup>32</sup> Las imágenes de *Stencil* (frases, rostros y el perfil de Jorge Julio López) corresponden a fotografías realizadas por la autora, años 2014 y 2015. Las demás imágenes fueron tomadas de *Internet*, sin datos de autor.

hasta entonces novedosa de la desaparición forzada, en el enfrentamiento de complejas situaciones de conflicto social y político, enfrentadas a través de medidas de emergencia, que se transformaron en regla y forma de gobierno, fundada en la Doctrina de Seguridad Nacional, como horizonte de posibilidades para el mantenimiento del orden interno, y la resolución de conflictos y el combate al enemigo infiltrado.

A estos fines, el repertorio de violencia primeramente utilizado se constituyó en acciones contra la propiedad y, progresivamente, contra las personas. Desde el poder se habló, en principio, de «delincuencia» (extremistas, subversivos, terroristas) y, con el agravamiento de la situación, se empleó el término «guerra», adoptándose las tácticas de guerra que el gobierno de la Junta Militar de 1976 implementó en la represión. Cuales fuesen las facciones, era una pelea de territorio en el sentido de imposición de la visión, como una fascinación por la violencia (MOYANO, 1999: 253), convertida como medio y fin al mismo tiempo, para llegar a determinar aquella (visión) que debería prevalecer.

En la redefinición del aparato ideológico del Estado conducido por las Fuerzas Armadas y en la estructura coercitiva fundada, La Plata, capital de la provincia bonaerense, contaba con el 43% de la totalidad del esquema represivo<sup>33</sup> (CATERBETTI, 2012: 35).

Durante el período de la dictadura cívico-militar argentina —que duró desde 1976 a 1983— se produjeron varios casos de secuestros, detenciones y desapariciones forzadas, registradas en un número que asciende a los 30.000.

---

<sup>33</sup> Uno de los eventos represivos registrados en esa ciudad fue conocido como la «Noche de los Lápices»; el secuestro —realizado por el Servicio de Inteligencia del Ejército y la policía provincial de Buenos Aires, bajo el comando del General Camps— de diez estudiantes militantes de la Unión Estudiantes de la Secundaria, la mayoría menores de edad, en la noche y los días subsiguientes al 16 de setiembre de 1976. Estos fueron torturados, trasladados a diferentes centros de detención clandestinos, y asesinados, con solamente cuatro sobrevivientes, que habían quedado a la disposición del Poder Ejecutivo Nacional como presos políticos.

Con la elección de Raúl Alfonsín como presidente democráticamente elegido en 1983, se promulga un «*decreto que ordena el juzgamiento de los miembros de las tres primeras juntas militares*» (JELÍN, 2005: 530), para imputar responsabilidades a las personas «*que habían organizado y ordenado secuestros masivos, tortura, muerte y desaparición de miles de persona*» (JELÍN, 2005: 539).

Aún dentro del marco de las Leyes de Punto Final (1986) y de Obediencia Debida (1987), que daban amnistía a la mayoría de los miembros de las Fuerzas Armadas y «*eliminaban la posibilidad de procesar los militares responsables por la represión*» (JELÍN, 2005: 551), y de los indultos presidenciales del gobierno de Menem que perdonaban crímenes del pasado a más de 200 militares condenados en los juicios a las Juntas, «*en 1998 se iniciaron en La Plata los “Juicios por la Verdad”*». Estos fueron sustanciados por la norma que «*garantiza el derecho de los familiares de las víctimas al esclarecimiento sobre la verdad sobre el destino de los desaparecidos y la ubicación de sus restos, aún en los casos en que no se pueda procesar o condenar a los responsables por estar cubiertos por indultos y amnistías*» (JELÍN, 2005: 549).



**Imágenes:** Registros del *Siluetazo* y de otras protestas por las desapariciones forzadas de personas durante la última dictadura militar argentina.

Después de 2003, con la anulación de los decretos de Obediencia Debida y Punto Final, consideradas inconstitucionales por la Corte Suprema en 2005, se retomaron los juicios a los acusados de delitos por crímenes de lesa-humanidad.

Entre tantas manifestaciones de producción de visualidades que impugnaban la representación oficial con prácticas artístico-políticas de materialidad efímeras realizadas en el espacio público, la más notoria fue el Siluetazo<sup>34</sup>, que el 21 de setiembre de 1983, en una movilización apoyada por las Madres de Plaza de Mayo, durante la III Marcha de la Resistencia, se llevó a cabo: se produjo una multitud de siluetas idénticas, en principio sin inscripción alguna y luego intervenidas con nombres de desaparecidos y las fechas de sus desapariciones. Tal hecho fue repetido el 8 de diciembre de 1983, en el Obelisco de Buenos Aires.

Los cuerpos y firmas del Siluetazo, tras la asignación de una identidad, nos recordaban un número, pero el rostro de Juan José López nos hace acuerdo de la historia de represión que no se cierra en la democracia, pese a que sin culpabilizar los vulneradores de los derechos humanos, solo contabiliza desapariciones.



**Imágenes:** Fotos de la autora con referencias a la Noche de los Lápices, La Plata, y *stencil* de los rostros de los estudiantes secuestrados y desaparecidos en ese evento. Plantilla de *stencil* de Jorge Julio López.

<sup>34</sup> Sobre la iniciativa y posteriores repercusiones del Siluetazo, léase la compilación de Ana Longoni y Gustavo Bruzzone: *El Siluetazo* (2008).

Respecto de las desapariciones, en el contexto ideológico dominante en la época del primer secuestro de Jorge Julio López, arriesgamos una lectura de violencia fundante, que legitimaba el nuevo derecho del Estado de excepción, respaldada por una Doctrina de Seguridad Nacional que justificaba el recurso del uso de la fuerza en una acción violenta, la coacción y la coerción presentes en la instauración y vigencia de ese nuevo ordenamiento.

Con su segunda desaparición, desde nuestro punto de vista, lo que prevalece es el despotismo, la solidaridad interna (de las fuerzas armadas hacia sus cuadros) y la defensa, de manera tendenciosa, de los intereses del grupo como corporación, puesto que sus acciones no solamente se hacen legitimar sino que, también, dan como resultado la impunidad, como en otros casos de desaparición durante la democracia en Argentina. Y también en Brasil, según el próximo apartado.



**Imágenes:** *Stencils* de la silueta del rostro Julio López, en espacio público (foto de la autora). Afiche con *stencil* y mensaje sobre desaparecidos en democracia (con Luciano Arruga), durante protesta por la situación de desapariciones, la ilegalidad y la violencia policial.

### **2.3.2 Paz armada en el Estado democrático brasileño: las Unidades de Policía Pacificadora en Río de Janeiro<sup>35</sup>**

La implantación de las Unidades de Policía Pacificadora – UPP, desde 2008 en Río de Janeiro, es una iniciativa de pacificación que promueve una política de seguridad establecida con la estrategia de militarización de las comunidades más violentas de esa provincia, cuyos territorios eran controlados por narcotraficantes, milicias y pandillas. Las UPP son una fuerza de la policía militar, vinculadas administrativamente a un batallón militar y con actuación exclusiva en una o más comunidades.

Al ingresar en una favela, *«en primer lugar, las fuerzas de seguridad se instalan, llevando a cabo detenciones masivas y estableciendo el control. Luego, una UPP entrenada en policía comunitaria se establece, destinada a garantizar la seguridad permanente y una presencia permanente del Estado»* (UPP)<sup>36</sup>.

De acuerdo a la página web de las UPP, su trabajo se ordena por los *«principios de policía de proximidad, un concepto que va más allá de la policía comunitaria y que tiene su estrategia fundamentada en la asociación entre la población y las instituciones del área de seguridad pública»* (UPP).

La aplicación de un enfoque amplio de la UPP fue pensado originalmente para maximizar el espacio discrecional de los oficiales en el terreno. También fue un reconocimiento implícito de que cada comunidad en donde se instalaron UPP representa realidades muy diferentes. Como tal, la UPP permite una amplia gama de posibilidades para la acción policial: desde la funesta «mano dura» a enfoques más cosméticos de «policía comunitaria».

---

<sup>35</sup> Imágenes tomadas de *Internet*, sin datos de autor, excepto: proyección de luz «Amar é, A Maré, Amarildo», del Coletivo Projetação; foto de la Professora Lenita Oliveira enfrentando policías, de autoría de Fabio Motta. Estadão Conteúdo. Agencia O Dia; e imagen de la campaña de Anistía Internacional contra la tortura, #Where is Amarildo.

<sup>36</sup> Véase [www.upprj.com](http://www.upprj.com)

El reclamo territorial para control del Estado promovido por tal programa objetiva la *«reanudación permanente de comunidades dominadas por el tráfico de drogas, para asegurar la proximidad del Estado con la población.»* (Secretaría de Estado de Segurança, Rio de Janeiro)<sup>37</sup>. En 2014 se registraron los siguientes números: 38 UPP instaladas, en un área total de 9.446.047 m<sup>2</sup> (aproximadamente 264 territorios), y 9.543 policías capacitados como policía de proximidad, cuya actuación es *«guiada por el diálogo y el respeto a la cultura y las características de cada comunidad, mejora el diálogo y favorece la aparición de líderes de la comunidad.»*

Por un lado, un estudio de la Fundação Getúlio Vargas ha indicado que la pacificación ha contribuido positivamente a la consolidación de un Estado democrático basado en el imperio de la ley: la presencia policial viene *«acompañada de un programa estratégico a largo plazo, que tiene como objetivo la reanudación de las comunidades por el Estado. Por lo tanto, una característica de diseño de la pacificación es la división de funciones de la policía entre cuestiones relativas a la presencia del Estado en las comunidades, y la lucha contra la violencia y el crimen organizado»* (FGV, 2012)<sup>38</sup>.

La «recuperación» es una operación masiva coordinada llevada a cabo por el BOPE (Batallón de Operaciones Policiales Especiales), para recuperar el control de la favela por los narcotraficantes; esa fase se anuncia con anticipación por la policía, con el fin de dar una alerta para las pandillas, para que dejen la comunidad voluntariamente o entreguen sus armas<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Véase <http://www.rj.gov.br/web/seseg/principal>

<sup>38</sup> Disponible en [http://www.upprj.com/upload/estudo\\_publicacao/upp\\_FGV\\_site.pdf](http://www.upprj.com/upload/estudo_publicacao/upp_FGV_site.pdf)

<sup>39</sup> La incursión militar da paso a la fase de «estabilización» en el que se patrulla el barrio marginal, el cual queda bajo la responsabilidad del BOPE. La «ocupación permanente» se consolida entonces por el control de la zona por parte de la UPP recién inaugurada. Esto es a menudo acompañado por un «choque de orden» contra las diversas formas de la informalidad, de vivienda precaria a los vendedores ambulantes. Véase estudio del Banco Mundial, realizado en 2012. Disponible en: [http://www.upprj.com/upload/estudo\\_publicacao/O\\_retorno\\_do\\_Estado\\_%C3%A0s\\_favelas\\_do\\_Rio\\_de\\_Janeiro\\_Banco\\_Mundial.pdf](http://www.upprj.com/upload/estudo_publicacao/O_retorno_do_Estado_%C3%A0s_favelas_do_Rio_de_Janeiro_Banco_Mundial.pdf)



**Imágenes:** Stencil con imagen e interrogante sobre proceso, y pintada con pregunta sobre contexto socio-político, ambas formuladas para reflexión sobre la violencia de Estado.

Por otro lado, si bien tal vez se provoque una disminución en los índices de violencia intrafamiliar, el problema del narcotráfico no se elimina con la militarización de la favela. Más bien, en la cuestión de seguridad pública, la presencia del Estado en ese modelo de paz armada actúa como agente represor, y le deja poco espacio a mejoras estructurales necesarias, a la promoción de ciudadanía e inclusión social, pues paz es presencia de justicia. En vez de eso, sin embargo, desde el poder se desarrolla una política sustentada en reprimir y castigar con violencia las actuaciones sociales o políticas de la población que presenta demandas y resiste a abusos.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Un ejemplo que amerita registrarse es la operación de la policía militar estadual de Río de Janeiro a la Favela da Maré, Río de Janeiro, la noche de junio de 2013, para ocupar el territorio con su «*equipamento de guerra: blindados, helicóptero e fuzis*» en respuesta al narcotráfico como represalia por la muerte de un policía del BOPE. (véase el artículo disponible online en: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/525992-as-jornadas-de-junho-a-outubrouma-invencao-potentissima-da-paz>). El Ejército aún ocuparía las 16 comunidades del Complejo Favela da Maré en abril de 2014, para dar apoyo a la seguridad de la población local en la promoción de la paz, hasta la posterior instalación de una UPP, la 39ª del Estado.

También mencionamos el caso de Claudia da Silva Ferreira, abatida por disparos de policías militares durante una operación en la comunidad del Morro da Congonha, en Madureira, Río de Janeiro. Claudia fue llevada por policías al hospital más cercano a la favela para ser socorrida y en el trayecto cayó del auto y fue arrastrada cierta distancia. Los policías responsables fueron denunciados y detenidos por transgresión disciplinaria, para responder a proceso criminal.

## Não vai ter copa!



**Imágenes:** *Stencils* de los rostros de Amarildo y de Claudia da Silva Ferreira, y *stencil* con un reclamo político y cultural sobre la realización del Mundial de Fútbol en Brasil, 2014. Video-proyección haciendo juego de palabras con la favela y el desaparecido, y otra expresión desde lo comunicativo que vincula el contexto pre-Mundial y evento de la desaparición de Amarildo.

Durante las protestas de 2013 conocidas como «Jornadas de Junho», se intensificó la violencia represora en distintos puntos del país principalmente en aquellas ciudades, como Río de Janeiro, que serían sedes de partidos del Mundial de Brasil un año más tarde.

Casi simultáneamente, y durante varios días, se realizaron protestas en más de 400 ciudades, y las intervenciones estéticas se desarrollaron de inmediato, como por ejemplo, en el caso de una confrontación entre la policía y manifestantes durante una de las protestas: la Prof. Lenita Oliveira de la Escola Municipal Afonso Henrique Saldanha, Realengo, Río de Janeiro, se enfrentó a policías militares que ejercían violencia física, cuando intentaban sofocar una protesta.



**Imágenes:** Foto de Fabio Motta para la Agencia O Dia, registrando la Profesora Lenita enfrentando la policía militar durante una protesta en Río de Janeiro, año 2013. Intervención estética realizada con base en la fotografía.

En el final de ese año, 2013, se aprobó un documento del Ministerio de Defensa que normalizaba el involucramiento de las Fuerzas Armadas, para contener manifestaciones durante el Mundial en caso de que hubiera necesidad. El Manual de la Garantía de la Ley y el Orden en su primera versión presentaba a los movimientos sociales como fuerzas oponentes, expresión eliminada de la versión posterior, de febrero de 2014.

En ese mismo período, el gobierno brasileño también presentó proyectos para la prohibición del uso de máscaras y el aumento de las puniciones contra activistas considerados violentos.

La comunidad de la Favela da Rocinha también fue afectada y expuesta a la violencia por los eventos de manifestaciones y las medidas para reprimirlas. Los abusos cometidos por la policía militar, sin embargo, no eran novedosos para sus residentes: la pacificación y la vigilancia policial no llevó la paz prometida<sup>41</sup>.

Además, existe la cuestión de los «autos de resistencia», instituidos durante el régimen de excepción de la dictadura brasileña, y todavía ampliamente utilizados para justificar la acción violenta de los aparatos de seguridad: siempre

<sup>41</sup> Véase carta abierta del residente de Rocinha, miembro de Comisión de residentes de favelas, y líder comunitario, Davison Coutinho, disponible online en: <http://www.jb.com.br/comunidade-empauta/noticias/2013/12/25/uma-carta-de-natal-da-rocinha-para-cabral-e-paes/>

se toma en consideración a priori la versión policial. Hasta el 2011 en Río de Janeiro, aunque considerado ilícito según la Constituição Federal<sup>42</sup>, no se podía realizar ni el arresto en flagrancia ni tampoco procesar administrativa o jurídicamente a policías, aún si cuando, en su intervención, la conducta adoptada implicara en la desaparición forzada y hasta la muerte — lo cual afectaba mayormente la población pobre y de las periferias.

Así es que, por ejemplo, en casos como la desaparición de Amarildo de Souza, en una zona intervenida y hasta pacificada, opera una lógica de violencia de tipo conservadora, con representación oficial, donde el uso de tropas se justifica para mantener el *statu quo* impuesto de «organización del orden social»<sup>43</sup>, tras el choque de orden con la militarización de las favelas.

En disputa para impugnar esta versión, las intervenciones estéticas se enfocan en el sujeto que fue el blanco de acción de represión policial, o bien, insisten en señalar la continuidad de la práctica del hacer desaparecer, durante la democracia brasileña, en la que el Estado ha probado tener poca transcendencia en regular los aspectos del modo en que la policía trata a la ciudadanía (de manera universal, incluyendo los segmentos sociales en riesgo, o en situación de conflicto: mujeres, negros, minorías étnicas, personas con discapacidades, adultos mayores, niños y adolescentes), el aspecto de la igualdad ante la ley y la garantía efectiva de los derechos y derechos humanos.

---

<sup>42</sup> De acuerdo a la Constituição Federal de 1988, Capítulo 5 — «*Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade*». En este mismo capítulo en el numeral XLVII se menciona que no habrá pena de muerte. La violencia policial sin embargo ha sido justificada como defensa social, haciendo que esta institución asuma (y no por adquisición) autoridad y soberanía sobre juzgar y ejecutar una pena de muerte, o excusarse vía un auto de resistencia o de la resistencia seguida de muerte, para evadir la investigación sobre la legitimidad del resultado de la intervención policial.

<sup>43</sup> La cita corresponde a Sorel (1949:116), citado en Ansaldi y Alberto (2014:30), y aunque corresponde a la distinción entre fuerza y violencia según planteado por aquel filósofo, sirve al caso de desaparición puesto que se lo registra en un ámbito en que se llevó a cabo un cambio estructural, con la retomada del poder por el Estado en territorios dominados por el narcotráfico en Río de Janeiro.



**Imágenes:** Afiche realizado con foto de Amarildo, inquiriendo sobre su paradero. La misma imagen es estilizada para uso en campaña de la Amnistía Internacional contra desaparición política en democracia, circulando en las redes sociales con los *hashtags* #OndeEstáAmarildo?, #CabralOndeEstáAmarildo?, #WhereIsAmarildo?

Teniendo en consideración lo arriba expuesto y todo lo anterior, en la presente investigación, con nuestra lectura sobre el uso del espacio público tomado como lugar de inscripción y representación de enunciación política de ideas de resistencia a través de intervención con visualidades, abrimos paso para hacer el análisis e interpretación —pensando en imágenes y narrativas— de las visualidades que se tratan en el próximo capítulo.

Retomamos, por ende, un aspecto de la investigación referido a la cuestión de la ruptura en el espacio público, devenido en espacio político, al ser tomado como un lugar límite para la denuncia, las protestas, las reivindicaciones en contra de la violencia ejercida por un ente legal y legítimo de poder, para la difusión y manifestación de lo no permitido, con un contenido y significado político, dando cuenta de la densidad de estas ausencias que salen a la calle, como formas de recuperación y reconfiguración de la memoria sobre los desaparecidos.



### **CAPÍTULO 3.**

#### **MATERIALIDAD EFÍMERA E INTERPRETACIÓN DE ENUNCIACIÓN POLÍTICA.**

El propósito del presente capítulo es presentar el análisis y la interpretación del archivo de visualidades reunidas —*stencils*, pancartas o carteles—, relativas a los dos desaparecidos en período de democracia.

En el desarrollo de este trabajo se incluyen entrevistas a productores de visualidades y a investigadores de distintas disciplinas y se complementan, en el próximo capítulo, con las preguntas diseñadas a los efectos de abordarlo.

En este sentido, respecto de la materialidad de una estética de resistencia, en la recuperación de la ausencia y su representación, en esta parte tratamos de responder: ¿Qué existe? ¿Cómo se plasma en un proyecto? ¿Qué presenta, qué ilustra? ¿Cómo se da su proyecto de circulación? ¿Cómo se concreta su receptividad y la apropiación de las manifestaciones artísticas en el contexto?

Teniendo siempre en consideración las hipótesis que afirmamos y sostenemos en el presente trabajo, analizamos las formas de *street-art* en las que se promueven la reconfiguración de la memoria por medio de un objetotexto estético, y las interpretaciones alternativas que éste despliega como disparador que genera conciencia social sobre la violencia en los casos de desaparición forzada.

## ¿QUÉ EXISTE?

### a) **Desaparecer Hoy. Javier del Olmo**<sup>44</sup>.

Javier del Olmo es un arquitecto de Buenos Aires. Desde el 2007 ha realizado, alrededor del tema de la desaparición forzada durante la democracia, acciones e intervenciones en la vía pública y performances/muestras en otros espacios concretos, los cuales son también ampliados en su difusión en la web.

Para contestar a la primera pregunta sobre qué encontramos como formas de acción política y de comunicación de ideas a través de prácticas artísticas, con su transmisión en el espacio público en una proliferación de tácticas de intervención que potencian la relación entre estética y política<sup>45</sup>, elegimos algunas imágenes de dichos trabajos, a fin de ilustrar el compromiso del productor de estas visualidades que presentan consignas crítico-estético-políticas con un carácter reflexivo hacia la confrontación y debate.

Javier del Olmo ha realizado intervenciones sobre la cuestión de memoria y ausencia, a través de la táctica de subvertir publicidades, aprovechando la ocasión de sus mensajes, utilizando la técnica de *wheatpasting* como práctica para alterar superficies, con la aplicación de la imagen de Jorge Julio López o, en su defecto, con la pregunta que se hizo escuchar, en el reclamo sobre su desaparición.

---

<sup>44</sup> Imágenes cedidas por Javier del Olmo, disponibles en: [www.javierdelolmo.com](http://www.javierdelolmo.com)

<sup>45</sup> Otra vez, insistimos, una relación sin ser ideológica, más bien en los términos de Chantal Mouffe, y de Andrea Giunta, vistos en los capítulos sobre Visualidades y sobre Acción.



**Imágenes:** registros de intervenciones estéticas con *wheatpasting* en vallas publicitarias, táctica de *flâneur* aprovechando la oportunidad de alterar los mensajes para presentar de forma alternativa el reclamo por la desaparición de López.

Aunque presentándose como una forma muy sencilla en estos proyectos, el repertorio de visualidades logra un efecto, a partir de la toma de posición e incidencia en lo político, lo cual también intensifica la comprensión de contradicciones<sup>46</sup>.



**Imágenes:** registros de intervenciones estéticas con *wheatpasting* en vallas publicitarias, utilizando la pregunta por el paradero de Julio López.

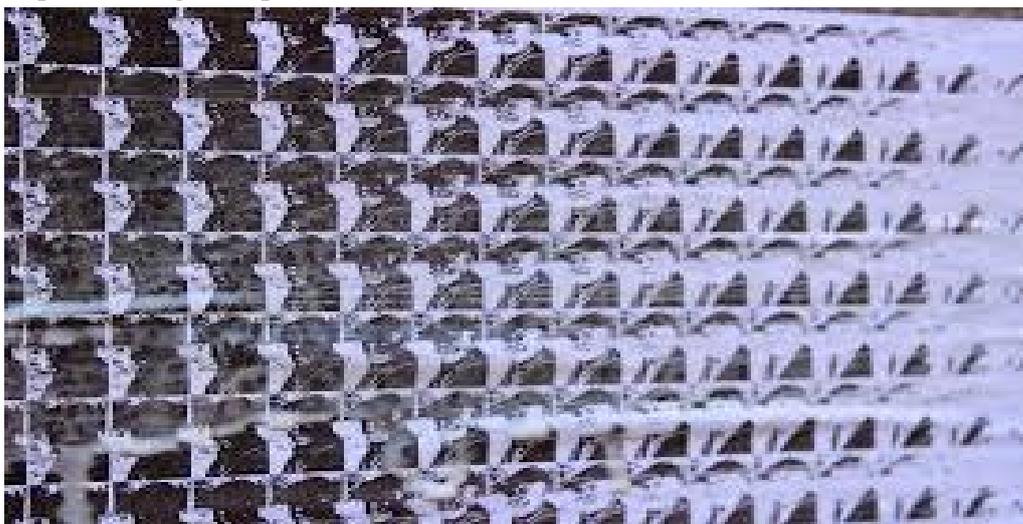
Tal como habíamos sugerido en esta investigación, utilizando estos recursos simbólicos con fines críticos, el productor rompe con la impunidad al representar la realidad, no en su cara oficial, sino en oposición a ésta, en donde es fragmentada e inestable, y materia misma para esta producción de visualidades.

<sup>46</sup> A ese respecto, hacemos notar que los lugares de la memoria en la ciudad se erigen con un efecto conmemorativo, estando referidos a los hechos pasados y a su Nunca Más, por más que la violencia represora no haya dejado de contar sus víctimas también en democracia, a pesar del compromiso con los Derechos Humanos en el Estado de Derecho.

Además, como herramientas de expresión y resistencia visual, son prácticas estéticas apropiables y reproducibles en la intervención, de manera que la construcción de sentido/significado conlleva la promoción de un gesto que, ante el cuestionamiento o la consigna por su aparición con vida, interpela y activa la consciencia sobre la violencia.

Esta activación deriva de la posibilidad de circulación de información que se promueve con esta táctica de intervenciones en el ámbito público —es decir, en un circuito que es político y social (quizás incluso estandarizado), en vez del circuito institucionalizado del arte, los museos y galerías—, asaltando o sorprendiendo la mirada y las consciencias en los recorridos en la vida cotidiana. Y en este sentido, ya hemos dicho que lo político afecta los sentimientos y los sentidos.

Esta táctica se concreta al modo de los *tightrope walkers*, o con una convocatoria específica que, en el caso del trabajo de Javier del Olmo, ilustra una representación del desaparecido, reivindicándolo y presenta, también, un llamado a que no vuelva a desaparecer Julio López, ante el olvido de la agenda oficial de gobierno y de su abordaje y seguimiento por los medios masivos: el crimen de su desaparición sigue impune desde setiembre de 2006.



**Imagen:** *Wheatpasting* con el rostro de Julio López, reproducidos y pegados en secuencia en escala que se va desdibujando (o desapareciendo).

A raíz de eso, preguntamos sobre sus visualidades: ¿qué presentan? ¿Cómo se plasman en un proyecto?, e indagamos cómo se concretan su receptividad y la apropiación de las manifestaciones artísticas en el contexto, teniéndose en consideración que el espacio público —la calle— potencia la relación entre arte y política, ampliando el reclamo con una estética de resistencia visual con fines crítico-políticos, hacia una nueva percepción, resonando (instalándose) en el imaginario para la materialidad de la memoria alrededor de desapariciones forzadas durante la democracia.

Del Olmo nos comenta<sup>47</sup> que lo que motiva sus proyectos es pensar las acciones para qué y para quienes, por lo que elige materiales dúctiles, de bajos recursos que permitan, por medio de acciones mínimas, no solamente otra lectura posible a través del dispositivo visual utilizado para presentar el mensaje que transmite, más allá de lo que dice la imagen, sino también entender que estos dispositivos puedan ser apropiados y realizados por cualquier persona.

Sucede así, por ejemplo, con las intervenciones que reemplazan publicidades, donde lo que prima es la oportunidad de traspase que las altera y reinscribe sentidos. Para Javier Del Olmo, tal táctica empieza con una estrategia de búsqueda, evaluando riesgos, hasta sentirse cómodo para realizar la intervención, efímera, en función del deterioro o de la re-ocupación espacial en las vallas de publicidad. La receptividad y apropiación son consecuentes con la repercusión en los medios digitales y redes sociales.



<sup>47</sup> En entrevista realizada vía Skype, el 19 de octubre de 2015.



**Imágenes:** *Wheatpasting* en vallas publicitarias, con rostros de Luciano Arruga, Julio López y Marita Verón. En la página anterior: recortes de materiales para *wheatpasting* para intervenir en el espacio público, como en la publicidad que cuenta 30.000 y que tiene fuerte carga simbólica con la dictadura militar argentina, de la cual López era testigo-clave en un juicio antes de desaparecer por segunda vez.

La receptividad también se da en las intervenciones estéticas de carácter más efímero, como las realizadas con espejos —en una metáfora de la desaparición, según la luz del sol y o las sombras— puesto que la propuesta de tal práctica artística es lúdica, es decir, los transeúntes participan del juego de territorializar espacios controlados (las paredes de edificios públicos donde las inscripciones no se permiten) por medio de los reflejos de las imágenes de desaparecidos por violencia policial<sup>48</sup>, grabadas en los espejos y, que además, para conformarse, requieren de la participación de un accionar conjunto para armar los rompecabezas con las imágenes.



**Imágenes:** Intervención utilizando *stencil* sobre espejos, y proyección con luz.

<sup>48</sup> Además de Jorge Julio López, los dispositivos elaborados por Del Olmo fueron realizados, también, para dar visibilidad, problematizar y cuestionar sobre los casos de las desapariciones de Luciano Arruga (de la mano de la policía) y de Marita Verón (trata de mujeres), haciendo circular no solamente sus imágenes sino también ampliando la re-conceptualización de las circunstancias establecidas en denuncias: represión, poder y sometimiento institucional, trata y explotación sexual, que en grandes rasgos significan la violencia.

En la producción de visualidades, por tanto, hay un tema de visibilidad y discursividad del arte relacionado a la política, que suscita nuevos modos de confrontación y participación (Rancière), exhibidos en el espacio público. Respecto de ello, Javier Del Olmo nos dice que en su arte-acción en el espacio, la decisión de accionar en la calle es ya, de por sí política, además de serlo también por los materiales; sus herramientas y los mensajes implícitos atienden a tiempos y códigos de los espacios públicos (territorio y situación), distintos de los espacios institucionales del arte.

En este sentido, y teniendo en cuenta la intencionalidad de establecer o transmitir un diálogo, promoviendo y escuchando intercambios, le preguntamos **¿Cómo trata en su trabajo la interpelación en lugares no solicitados, y a través de emociones sencillas (la experiencia «*thought through my eyes*»)?**

Para Del Olmo<sup>49</sup>, la acción se enseña a sí misma, considerando la propia simbología del espacio de interferencia (subvirtiéndolos mensajes publicitarios a un aspecto político) o de proyección, donde también el dibujo juega con la impunidad en la ocupación del espacio, en edificios públicos como los de Tribunales, en Buenos Aires, o de la Comisión Provincial por la Memoria, en Córdoba, puesto que logra territorializar con sus acciones en donde no se permite pintar o pegar afiches; son lugares no solicitados, los que se resignifican temporalmente con un imagen y un mensaje político literales, abordando protesta, denuncia y reclamo en un medio estético, con la resistencia visual.

---

<sup>49</sup> En entrevista realizada vía Skype, el 04/12/2015.

**b) Enunciados políticos en una dimensión estética para incidir en la realidad, evidenciando la desaparición forzada en el espacio público. Pablo Russo<sup>50</sup>.**

Pablo Russo, de Buenos Aires, es Licenciado en Comunicación y ha compilado en el libro *¿Dónde está Julio López? Prácticas estéticas en relación al reclamo de aparición con vida* (2010) algunas de las intervenciones realizadas alrededor de ese reclamo, analizando sus potencialidades como herramienta estética y política para la vigencia de la memoria y la circulación de la consigna por la aparición de López.



**Imágenes:** *Stencils* en las calles, y pegatina con el rostro de López sobre ventana de ómnibus, de manera que alguien le presta el cuerpo al desaparecido.

<sup>50</sup> Imágenes cedidas por Pablo Russo, excepto intervención «*Por qué no lo cuidamos?*» Foto realizada por la autora, año 2015.

Puesto que el libro compila producciones de visualidad que promueven estos foros posibles para el reclamo sobre la desaparición forzada, preguntamos a Russo **¿Cómo analiza la utilización del *street-art* como repertorio para la presentación de información —si bien efímero— para promover y movilizar foros sobre la desaparición de López durante la democracia?**<sup>51</sup>

*Es muy difícil evaluar cuál es la circulación de sentido que se da en la recepción del arte callejero. Las condiciones de producción son variadas, y las de recepción mucho más aún. Los mensajes, entendidos como textos discursivos, quedan ahí, casi como esas botellas que tira Hugo Vidal al río solicitando información de López, esperando encontrar un destinatario que se haga eco de ellos. Pero la calle es de todos y no es de nadie, y el testimonio, como grito de la ausencia, está ahí, marcando su propia presencia (fantasmal), que también se relaciona con la ausencia o desaparición del tema en los medios masivos (una tercera desaparición de López, podríamos pensar); entonces, aquí resurge esa antigua frase libertaria que dice que «si los medios son del capital, las paredes son nuestras». Las búsquedas estéticas/artísticas para transmitir el mensaje político pueden tener más o menos eficacia de acuerdo al caso, al contexto, y por supuesto, a las subjetividades de quienes se sientan interpelados. Uno, al caminar por las calles de Buenos Aires, por ejemplo, en el barrio de La Paternal, se puede encontrar con las huellas de una ausencia a la vuelta de cualquier esquina, y actualizar así de modo imprevisto la discusión pública sobre la desaparición de un testigo clave. A medida que pasan los años, el conocimiento de los hechos se va difuminando en las nuevas generaciones, y en ese sentido también puede pensarse el arte callejero, cuya marca no es permanente pero tampoco tan efímera, como un faro del recuerdo que puede despertar nuevas conciencias y conocimientos sobre el hecho.*



**Imagen:** Historieta de Chelo Candia realizada en stencil.

<sup>51</sup> Entrevista realizada vía correo electrónico en 18/10/2015.

Russo se apropia de ese vínculo posible de conectarse y colaborar para mantener el reclamo, y produce él mismo una acción de intervenir estéticamente el espacio público para «reinstalar el tema» de la desaparición forzada durante la democracia, la desaparición de un testigo que ya había sido detenido-desaparecido en la dictadura, y de la desaparición de la causa de la agenda política y de los medios de comunicación por la falta de repuestas sobre el caso.

Por tanto, con una consigna «*sintética y reconocible*», Pablo Russo aplica sobre espejos la técnica de *stencil* con la ya conocida silueta del rostro de Julio López, agregando un texto, a modo de mensaje, para interpelar al transeúnte que se topa con las visualidades en su recorrido cotidiano, haciéndole recordar no solamente el acontecimiento, aún sin solución, sino también su relación histórica.



**Imágenes:** Registros de intervenciones en espacios públicos con la instalación de espejos, utilizando técnica de *stencil*, y frases que interpelan al individuo sobre la situación de la desaparición de un testigo, y sobre la memoria.

En esta sacudida provocada por la ruptura en una actividad, como la de caminar, con un «mote» que hace un llamado a que estemos vinculados política y afectivamente para que el debate esté instalado, sostenemos que lo que Russo

produce está activando y convocando memoria. Logra por este medio, o sea, a través de estos restos que como una forma de resistencia visual redimen el real, una interpretación de sentido, que se encuentra en las intersecciones de relacionar la violencia política y los derechos humanos en la ausencia de Julio López.

Habiendo sido ésta su finalidad con la obra, o solamente un efecto de su impacto, destacamos en ella los significados de los distintos componentes de la visualidad, conforme fue ilustrada su presentación; el espejo y las frases pueden reflejar el compromiso que tiene con el caso quien mira las visualidades, cuando la distancia ya es más corta para definir los rasgos reconocidos del rostro y boina de López. Si a la distancia se ve ese conjunto que visualmente corresponde a la imagen de Julio López, al acercarse y posicionarse, se puede ver el reflejo mismo de la persona que mira al objeto, en una suerte de interpelación.

- c) **Acá falta López. Desaparecido en democracia. Ensayo fotográfico de acciones políticas y artísticas realizadas en reclamo por la aparición con vida, y en contra del olvido. Gerardo Dell'Oro<sup>52</sup>.**



**Imágenes:** Plantilla de *stencil*, intervención en pared y cartel con utilización de la misma técnica de estarcido. En la página siguiente, pared intervenida, proceso de aplicación de *stencil* con *spray*, y plantillas recortadas y formatos para *wheatpasting*.

<sup>52</sup> Fotografías realizadas por Gerardo Dell'Oro y publicadas en su fotolibro (2011) *Desaparecido en democracia 2006-2011*.

Gerardo Dell'Oro, de La Plata, es fotógrafo. Ha realizado ensayos visuales, trabajando sobre imágenes de la memoria: la de su hermana desaparecida y luego, la de Julio López, testigo que posibilitó conocer lo que había pasado con la hermana y el cuñado de Dell'Oro, antes de que López volviera a desaparecer.

Entre los trabajos fotográficos realizados por Gerardo alrededor de la desaparición de López durante la democracia, destacamos uno que registró intervenciones estético-críticas-políticas en el espacio público hasta el año 2011 en un fotolibro, y que sigue siendo producido en el espacio virtual con la colección de imágenes de visualidades en *stencils*, pancartas y carteles, y que sube a una plataforma de *microblog* y medio social.

Los objetos-textos exhibidos en las fotografías interpelan la memoria sobre la doble desaparición y la impunidad respecto del secuestro de López, y reclaman no olvidarlo.



Entre las imágenes seleccionadas del ensayo, nos llama la atención que muchas hayan sido registros en acción: las plantillas de *stencil*, el momento de la aplicación de spray y el resultado en las paredes, desde el 2006.

En este mismo sentido, otro elemento registrado de la resistencia visual en el espacio público nos convoca a una interpretación de la desaparición de Julio López, que se ve en una foto de la imagen del *stencil* repetida lado a lado y gradualmente desdibujada, apagándose, lo que tomamos como una metáfora de una nueva desaparición de López: de los medios, de la agenda y, en consecuencia, la de hacerse Justicia.

Señalamos, a modo de ejemplo, que no por otra razón el trabajo de Derechos Humanos respecto de la violencia y desapariciones forzadas durante la dictadura militar argentina lleva las banderas de Memoria, Verdad y Justicia, y por tanto, el testimonio de Julio López ha sido un marco para esta última demanda.



**Imagen:** *Stencil* del rostro de Julio López, progresivamente perdiendo nitidez por menos aplicación de spray, también simulando su desaparición y el efecto de su falta sobre la Justicia relativa a crímenes de la dictadura.

**d) La dimensión emergente de la visibilidad del arte en la calle, y la problemática de la activación de recuerdos y reclamos en lo cotidiano, descubriendo contradicciones hacia la memoria. Ana Longoni.**

Ana Longoni es PHD en Artes, escritora e investigadora especialista en la articulación entre arte y acción política en América Latina. Con respecto a las tácticas, Longoni ha abordado el tema de la vigencia, límites y potencialidad del activismo artístico como su «*capacidad de afectar, modificar las situaciones o condiciones en que se manifiesta*» (LONGONI, 2009: 3).

En este hacer que toma posición, e incide en el territorio de lo político, Ana Longoni busca problematizar ciertas categorías de la producción artística argentina llevada a cabo en intervenciones urbanas, y las posibles relaciones en un «*territorio de tensiones, desencuentros y proposiciones utópicas, polémicas públicas y adhesiones secretas*» (LONGONI, 2009: 2) a través de la utilización de medios y recursos diversos por parte de los productores en sus tácticas de intervención, que convierten «*el arte en un mecanismo de cuestionamiento de los sentidos colectivos imperantes*» (LONGONI, 2014: 7). Estas, además, pueden dar lugar a «*convocar, invitar o provocar*» (LONGONI, 2014: 3) la participación activa del espectador: los «*intercepta y descoloca de su deambular cotidiano*» (LONGONI, 2014: 17).

Sobre el decir —por medio del *street-art*— a través de los lugares (*streets are saying things*), consideramos el aspecto de la producción de efectos (De Certeau), con la resistencia visual: apropiación simbólica, representación y circulación de las intervenciones (político-cultural-estético-crítica) insertando en las fracturas del espacio público los restos de la experiencia (de precariedad y violencia, la desaparición, la ausencia). Preguntamos<sup>53</sup> a Ana Longoni, en función de sus investigaciones y publicaciones, **¿Qué análisis realiza sobre el efecto de visualidades para este golpe metonímico (De Certeau) sobre espacio, reclamo**

---

<sup>53</sup> La entrevista fue realizada vía correo electrónico el 16/10/2015.

## **y memoria?**

*Dependerá de cada caso, situándolo en un análisis específico que articule distintas dimensiones. Por ejemplo, si el caso denunciado en la práctica callejera es conocido o no por la gente (los transeúntes anónimos, los habitantes del barrio), si hay una memoria vívida o adormecida del hecho rememorado (si se trata de una desaparición de la que transcurrieron décadas o es reciente), etc. No se puede responder en bloque, sino considerar puntualmente qué estrategias de memoria se activan en cada caso. Pienso, por ejemplo, en las baldosas por la memoria que se instalan en las veredas de Buenos Aires (hay un libro al respecto) por organizaciones de vecinos por la memoria. Allí apelan a reinstalar en la puerta de las casas donde aconteció un secuestro, en las escuelas donde los desaparecidos estudiaron o sus lugares de trabajo, un recordatorio que puede interpelar de maneras muy distintas a los vecinos que durante la dictadura conocieron a la persona desaparecida, incluso pudieron haber sido testigos presenciales (y seguramente silenciosos) de su secuestro, respecto de los que hoy habitan el barrio, viven en esa casa o asisten a esa escuela, y a partir del memorial efímero conocen una dimensión casi arqueológica del espesor de su uso del espacio público y privado.*

También, en relación al efecto de las prácticas e intervenciones sobre el reconocimiento de la situación de violencia, expuesto o arrojado en un espacio público, pero ordenado y vigilado, y apenas sujeto a tomas, preguntamos **¿Cómo considera la cuestión de la eficacia de este lugar límite para el impacto racional y efectivo?**

*Entiendo al espacio público como lugar de conflicto y tensiones, entre el orden disciplinario y normativo regulado por las instituciones y los usos desobedientes, caóticos e imprevisibles que hace la gente, entre la dimensión pública y la privada, entre la escala micro y la macro-política, etcétera, etcétera. En ese punto, en medio de esa vorágine, las intervenciones del activismo pueden pasar desapercibidas, invisibilizadas por el caudal informativo y de imágenes de la ciudad publicitaria. O pueden llamar la atención de algunos, afectar su tránsito, hacerlos detener el paso y trastornar su naturalizada forma de atravesar. Muchos de estos recursos llaman al humor, o rompen la convención o la creencia del sentido común. Se pueden pensar desde el término «trastocar»<sup>54</sup>.*

---

<sup>54</sup> Trastocar es ocupar un espacio (literal y simbólico) dominante para alterar su orden. La capacidad de subvertir el discurso hegemónico y el control social recurre a dispares herramientas que litigan en circuitos diversos ajenos al mundo del arte: los medios de comunicación, la publicidad, la propaganda oficial, los discursos institucionales, los monumentos o memoriales, los muros urbanos, la web, las redes sociales, etcétera.

Finalmente, hacemos una referencia a la legibilidad de un «texto» incorporado a la visualidad, y reflexionamos respecto de la resistencia visual y de la reasignación de los espacios, gestores de interpretaciones alternativas, productos de una meta-memoria. En este sentido, preguntamos **¿Cuáles serían las consideraciones sobre los disparadores expuestos y la materialidad política (en la conversión de lo estético para transformar la comprensión de lo político)?**

*La pregunta apunta a zonas diversas. Por un lado, la relación texto/imagen: puede haber intervenciones que sean puramente textuales (una consigna, una pregunta, la alteración de un enunciado publicitario, etc.) o puramente visuales (una nariz de payaso en la cara de un candidato...) pero en general abrevan de ambos lenguajes, los articulan, los potencian.*

*No creo que se pueda hacer la analogía entre texto/política e imagen/arte, que puede resultar un poco reductiva frente a tantas prácticas artísticas que usan la materialidad verbal o performática, y tantas prácticas políticas que construyen imagen.*

*Sí, me parece clave entender estas prácticas del activismo artístico en el intersticio, en el umbral entre el arte y la política, en tanto capaces de interpelar e incidir en lo que entendemos como arte y lo que entendemos por política. Son ejercicios contaminantes, que desacomodan y afectan esos territorios estancos, por sus modos de circulación y su inscripción fuera de los modos consabidos del arte y de la política.*

#### **e) Los días sin López. Marcos Tabarrozzi<sup>55</sup>**

Marcos Tabarrozzi es docente de Artes Audiovisuales y Estética en la Universidad Nacional de La Plata, en la FADU-UBA (Cátedra Caballero) y en la Universidad Nacional de Quilmes. Es realizador del documental *Donde empieza la vida y termina la muerte. La palabra de López*<sup>56</sup> (Tabarrozzi, 2015, INCAA).

---

<sup>55</sup> Fotos cedidas por Marcos Tabarrozzi y *stills* extraídos del documental.

<sup>56</sup> El proyecto de este documental ganó los concursos de Desarrollo y Producción (Documentales Digital, 2010 y 2012) del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Se está filmando desde septiembre de 2013 con la participación del hijo de Jorge Julio López, Ruben López, a partir de la idea/investigación de Jorge Villapol, a quién está dedicado el largometraje. El equipo de trabajo está conformado por Marcos Tabarrozzi, Nicolás Alessandro, Leandro Rodríguez, Matías Olmedo, Agustina Risucci, Ana Sol Molfese, Emilia Pugni Reta, entre otros. Todos los realizadores y técnicos son de La Plata y muchos de ellos son docentes universitarios en la UNLP. (GACETILLA DE PRENSA, 2015). Para el *trailer*, véase: <https://www.youtube.com/watch?v=cjlpHJGZmqg>



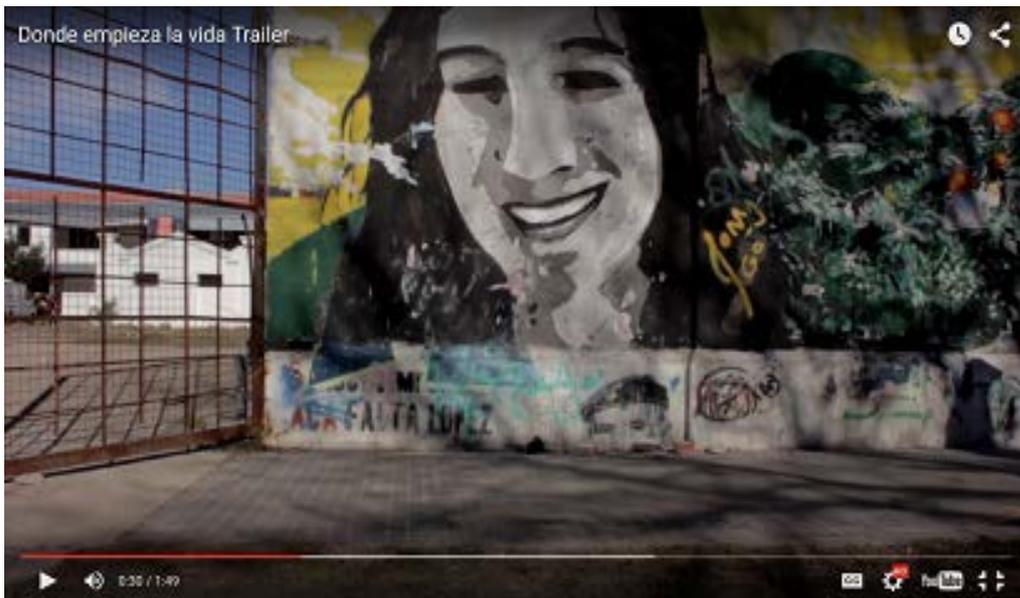
**Imagen:** El realizador, y un cartel de López con técnicas de *stencil* y *wheatpasting*.

El largometraje está siendo producido desde el 2013, «*relevando prácticamente todas las manifestaciones estéticas que había en la ciudad hacia julio de 2014*» (TABARROZZI en entrevista), además de traer planos variados de los días sin López, a partir de enfoques desde la familia de Jorge Julio López, las calles y la ciudad de La Plata, y los amigos y compañeros de militancia, cubriendo así las dos desapariciones; según Tabarrozzi, por la «*valentía de su testimonio López es símbolo de los juicios por los genocidios*» (TABARROZZI en entrevista).



**Imagen:** Botella del artista Hugo Vidal, conteniendo intervención con almanaque 2015 ¿Cuántos días sin López?

En un modo distinto de decir lo mismo —*López no está*—, el documental narra «a través de reconstrucciones e imágenes, cómo son los días “sin López” para su familia, las luchas por su aparición y el diálogo con una memoria que vuelve en cada momento. Los escritos de López, ese archivo personal de sus días de cautiverio entre 1976 y 1979, también configura una trama del relato, que se cierne sobre los lugares del horror e interroga nuestro presente» (GACETILLA DE PRENSA, 2015).



**Imagen:** Intervención con *stencil* y *wheatpasting* al pie del mural.

Considerando que en la producción del documental también se han utilizado los dibujos de López y muchas tomas de *street-art* con el reclamo, pienso acerca de las cuestiones relativas a un **poder afectivo y carácter reflexivo sobre las intervenciones estéticas/prácticas de arte para difundir, interpelar y poner a descifrar lo político, la memoria, alrededor de la violencia de la desaparición: ¿Cómo lo analizas?**<sup>57</sup>

*Respecto de las intervenciones estéticas/prácticas de arte en torno al caso López en la esfera pública, a nueve años, sin duda que han funcionado como el único modo de resistencia ante una serie de «desapariciones» sociales: primero la física (como se sabe, en 2006), luego la política y casi inmediatamente la mediática (ya en 2007, con la ausencia definitiva del tema en esas dos agendas). En la ciudad de La Plata, fundamentalmente, los murales permitieron una*

<sup>57</sup> Entrevista realizada vía correo electrónico el 04/10/2015.

*permanencia afectiva del ícono López y resulta llamativo el tipo de imagen al que apela el muralismo que toca el tema, que muestra a un Julio López de un modo figurativo y en escenas diversas (paródicas, de lucha), siempre con su ropa tradicional (chaqueta roja, gorra: un hombre de edad, “común”, sonriente) pero que tienden a generar empatía y afecto.*

*En la calle, los múltiples stencils, graffitis y afiches (la manifestación visual) en cambio, trabajan a partir del nombre López o sobre el ícono de la cara vacía con gorra como parte de un discurso más directo, mayormente irónico, que interpela políticamente al gobierno y culpa directamente al Estado. Un discurso estético integrado a un discurso más orgánico y directo, propio del planteo de las líneas de izquierda, que ven en el caso López una contradicción, complicidad o evidencia de endeblez de las políticas oficiales de derechos humanos.*

*El uso de carteles recortados con el signo de pregunta en las marchas y algunos figurones, siempre en relación con los cuerpos y espacios reales, nos produjeron una sensación más viva y directa, nosotros (en un juicio totalmente personal) les encontramos un valor reflexivo más intenso que a los stencils, graffitis y afiches, acotados por su funcionalidad discursiva.*

*Pero sin duda que, las tres líneas señaladas han operado significativamente como única voz constante en el marco de la invisibilización del tema López: haciendo las distinciones anteriores, todas las imágenes que devienen de las prácticas en cuestión lograron grados de afectividad y reflexividad.*

*Otra cuestión importante es señalar que, quizás, se da un impacto mayor (como difusión, interpelación y descifración) en lo político que en la memoria, en donde parece ser necesaria la interpolación de otros relatos y núcleos organizadores para que esas imágenes tengan sentido. Para quienes cuentan con alguna formación, relato previo o conocimiento histórico, las imágenes sí funcionan como una interrupción de memoria en el fluir urbano.*

*Realizamos también una encuesta callejera sobre el caso y resulta llamativo que varios jóvenes, sin militancia o participación política, que desconocen el caso, tienen presente el ícono y el nombre de López a partir de esta presencia de la imagen en la ciudad. Tienen un conocimiento difuso de las circunstancias políticas del caso López pero sí retienen su nombre y la idea de la desaparición durante la democracia.*



**Imágenes:** Mural con el rostro de López, e intervención con *stencil*. En la página siguiente: mural en la Facultad de Derecho, Universidad Nacional de La Plata.



Asimismo, ¿Cuáles serían tus consideraciones sobre un **efecto simbólico y el desencadenamiento de posibilidades de este tipo de resistencia visual para desplegarse como pensamiento** (Didi-Huberman)?

*Las posibilidades de que esta resistencia visual se despliegue como pensamiento parecen muy ligadas a la posibilidad de algún saber previo que funcione como interpretante o puente entre lo visual y el concepto. En el caso de los jóvenes que no tenían mayores ideas políticas o nociones sobre la realización de juicios por genocidio desde hace 9 años, la imagen no llegaba a constituirse en concepto, funcionaba más como un pre-concepto o sensación-impresión pre-semántica.*

*En un punto, pareciera que esta resistencia visual —salvando excepciones— tiene más que ver con un argumento político de la izquierda en contra del peronismo kirchnerista o con la nada desdeñable —y siempre valiosa históricamente— autoafirmación de organizaciones, militantes o sujetos políticos formados en la historia reciente, que con un elemento que permita el desencadenamiento de formas colectivas de pensamiento.*

*Pensar la ausencia resulta una operación muy compleja, posible sin duda, como afirma el mismo Didi-Huberman en («Imágenes pese a todo») pero llena de pruebas y errores; en donde también se recurren a estereotipos y salidas más atentas al efecto que al sentido. En este punto es que ciertas elaboraciones visuales o conceptuales (Hugo Vidal, Javier del Olmo, Helen Zout, muchos muralistas) parecen haber encontrado vetas de relación entre lo visual y lo conceptual más complejas: en la manifestación callejera.*

f) Ditadura em pleno 2013. Cadê o Amarildo? Coletivo Projetação<sup>58</sup>.



**Imágenes:** Vídeo-proyecciones en edificios, durante protestas en la ciudad de Río de Janeiro.

Luz, reflexão, mobilização: surgido en la ciudad de Río de Janeiro en el año 2013<sup>59</sup>, el Coletivo Projetação «*invierte en la ocupación de espacios públicos como forma de expresión política*»; eligen un lugar estratégico donde montan su estructura: una notebook, un proyector y una superficie a ocupar visualmente con la proyección de mensajes como instrumento político transmitido en la calle.

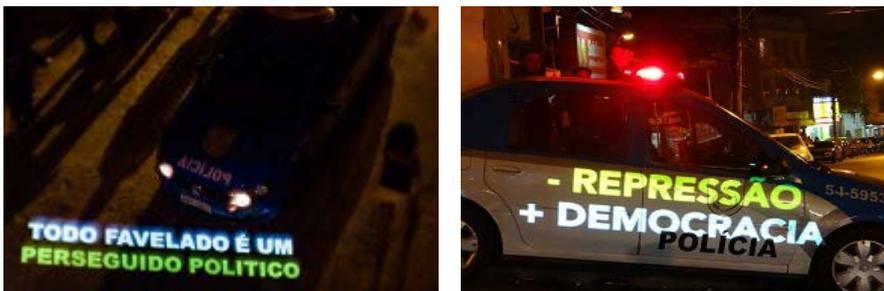
Si los «*colectivos culturales apuntan más hacia la creación de esferas de contrapoder y a una lógica de resistencia*» (CAPASSO, 2012: 1), es de esta

<sup>58</sup> Imágenes del Coletivo Projetação, disponibles en *Internet* y en la red social del grupo: <https://www.facebook.com/plataformaprojetacao>.

<sup>59</sup> La primera proyección del Coletivo se realizó el 20/06/2013 en el Palácio da Guanabara, Río de Janeiro, en medio a las protestas de las «*Jornadas de Junho*», duramente reprimidas por la policía del Estado.

manera que dentro de la práctica colectiva del grupo pueden expresar y provocar reflexión de forma pacífica, mediante una táctica de acciones que se desarrollan de forma estratégica, en diálogo con el entorno «*rompiendo la mayoría de los bloques de la dictadura en la que vivimos*»<sup>60</sup>.

Es decir que, además del potencial del Coletivo Projetação de lograr ser un vehículo de expresión en esta apropiación simbólica (un asalto) que toma el espacio ordenado y vigilado con una cuestión conceptual y de visibilidad, esta territorialización que transmite mensajes, sirve al aprendizaje y sociabilidad, por involucrar a las personas: «*en las protestas había muchos carteles y percibimos que faltaba algo, que podíamos ocupar más espacios. Cuando proyectamos, las personas que están en los eventos se sienten amparadas y también es posible compartir las reflexiones para quien no está en la protesta*».



**Imágenes:** Vídeo-proyecciones sobre calle y auto de la policía.

Este canal de ocupación del espacio urbano, dándosele vuelta con un formato estético para la ampliación de la visibilidad de los excluidos, se propone también estimular la idealización de protestas audiovisuales. A partir de sus acciones, y considerando la cuestión del espacio público, cotidiano e imaginario y las narrativas a partir de las reflexiones con la posición política y las intervenciones artísticas, indagamos en la transformación de la comprensión sobre la violencia y las líneas de relación que se podrían vincular sobre el accionar (activismo) y el alcance de las protestas a través de las proyecciones y las

---

<sup>60</sup> Las referencias son de la página web colaborativa del Coletivo Projetação, y de la entrevista publicada en <http://sayitloud.com.br/para-alem-do-que-se-ve-coletivo-projetacao/>

convocatorias para articular los eventos coordinadamente.

Además, el uso alternativo de esta manera de informar (espacio compartido con proyección) da lugar al comienzo de diálogos concretos para un debate, en sus varias posibilidades de indagar y criticar. En este proceso de «projetajo», por tanto, y al igual que en las demás formas de *street-art*, podemos hablar de pluralidad de interpretaciones a partir de la amplitud de experiencias, coincidiendo por ende con el objetivo del Colectivo *Projetação* de «*generar, en las personas que están en los movimientos o en las que están en la calle sin mucha idea de lo que está ocurriendo, una reflexión sobre cuestiones políticas y sociales, a través de mensajes directos y de impacto.*»

Estamos de acuerdo con Chantal Mouffe con la idea de que lo político se puede tomar y hacer desde cualquier práctica —arte, cultura, estética, etc.— puesto que hay una dimensión imbricada la una en la otra, y que puede llegar a construirse colaborativamente cuando, según Sassen, intervienen aquellos actores políticos no formales (no-estatales) que «*emergen de la invisibilidad y pueden ser parte de la escena política*» (SASSEN, 2004: 1) llevan a cabo «*una política que puede incorporar las micro-prácticas y micro-objetivos de la vida cotidiana de las personas, así como su pasiones políticas [...] en tipos de sociabilidad y de lucha profundamente arraigados en las acciones y actividades de las personas*». (SASSEN, 2004: 20).

En esa cuestión de posibilidad de acción, «*el espacio de la ciudad se adapta a una amplia gama de actividades políticas [...] visibles en la calle. Gran parte de la política urbana es concreta, promulgada por la gente, en lugar de depender de tecnologías masivas de comunicación. La política, al nivel de la calle, hace posible la formación de nuevos tipos de sujetos políticos que no pasan necesariamente por el sistema político formal.*» (SASSEN, 2004: 9). Lo novedoso de su activismo es que es mostrado con un contenido que se puede decir «*artivista*», y tal como lo expresa Beatriz Sarlo, entendemos su operación de

presentación de información respecto de cómo el mensaje irrumpe y toma por asalto en la vida cotidiana:

*«[e]n el límite, toda intervención en el espacio público puede ser leída como intervención de un artista. La intervención conceptual es ilimitada en su alcance y por su mismo programa, que borra las marcas de artista; toda marca, todo agregado a la realidad existente, puede llegar a ser interpretado como intervención in situ. La intervención interrumpe en la vida con su ideología de 'arte' y su conceptualización de 'artista', para hacer visible lo que habitualmente se pasa por alto.» (SARLO, 2009: 166).*

Es decir, se sirve, en la comunicación, de medios fundamentalmente artístico-estéticos y en modalidades no solamente textuales de expresión, o supeditado a la movilización, aunque logrando realizar su convocatoria y presentar su reclamo o planteo.



**Imágenes:** Vídeo-proyecciones sobre superficie de edificios.

Ante lo desarrollado en este apartado, preguntamos al Coletivo Projetação **¿Cuáles consideraciones pueden realizar sobre el simbolismo de las agregaciones temporarias del *street-art* para la re-conceptualización y clasificación de significados subyacentes relativos a la memoria sobre violencia y desaparición forzada de personas?**

A continuación transcribimos integralmente (y en idioma original) la repuesta recibida<sup>61</sup>, en la que destacaremos en negrita los enunciados cuyos argumentos parecen dialogar —aún en contrapunto— con nuestra teoría.

*Em geral o coletivo não se vê como street-art: achamos que isso limita a gente a uma questão genericamente artística. Nós antes tudo somos um **grupo de contra informação, que luta por uma comunicação mais democrática e um maior acesso a cultura. Somos um coletivo de militância relativamente bem definida. A arte está nos olhos de quem vê**; temos certeza que a maioria dos gerentes do Estado e os aparelhos da repressão não vêm como arte o que fazemos. O fato de chamarem o que fazemos de arte é algo que está além do nosso controle. Sabemos que as denúncias ou a divulgação de pautas, princípios, manifestações e eventos culturais, por exemplo, podem ser visto como arte; isso não é algo novo na historia. Os punks o fizeram na sua cultura “faça você mesmo” — a estética usada por eles é tendência gráfica até os dias de hoje. Veja os pôsteres feitos durante a revolução espanhola — os/as anarquistas fizeram coisas lindas. O mesmo pode ser dito para algumas coisas feitas por pessoas reconhecidas como artistas. O poeta Cruz e Sousa e seu famoso poema «Livre». E o mesmo pode ser dito para o quadro de Lois Mailou Jones —«we shall overcome»— nele ela denunciou o apartheid e a violência do racismo na África do sul. Se a gente usa a arte para se comunicar com sociedade e tornar mais “visível” a voz dos que são quase sempre ignorados — isso não nos faz necessariamente menos ou mais artísticos que um mendigo ou manifestantes mascarados e vestidos de preto, por exemplo. **O mais importante para nós é que as pessoas nos vejam como um coletivo que participa ativamente na luta pela conquista de direitos constantemente violados, na construção de um movimento mais autônomo, mais plural e com certeza, mais organizado popularmente.** Para nós existe uma diferença entre a street-art e o mídia ativismo —é a origem da ação— o que nos motiva a criar e projetar não é necessariamente a estética do que fazemos, — mas a importância do que dizemos. No entanto, **dentro do contexto de mídia ativismo, não nos incomoda saber que somos um coletivo de comunicação bastante artístico, muito pelo contrario. Sim, com certeza temos a cidade e qualquer superfície dela como plataforma de comunicação.** A rua é o que temos de mais comum entre nós, que estamos na cidade. Lutamos pelo direito a rua usando ela. E neste ponto, apesar de nossas ações serem momentâneas, não acreditamos que elas sejam temporárias. Nós ajudamos a criar um imaginário na cidade e nas pessoas. **Quando fazemos uma ação, por mais momentânea e local que ela seja, a imagem projetada tem a possibilidade de girar o mundo durante muito tempo.** O fato de que a mensagem seja feita através da LUZ projetada em algum determinado local e hora, não faz da nossa ação algo efêmero, de maneira alguma. Além disso, a projeção nos trouxe uma vantagem legal —com ela podemos nos comunicar usando qualquer superfície da cidade sem alterar*

---

<sup>61</sup> Entrevista al Coletivo Projeção respondida por uno de sus miembros vía la página Facebook del grupo, el día 21/02/2016.

*definitivamente a superfície— isso é muito bom, porque nos dá uma liberdade relativamente maior de ação. Desta maneira, assumindo um risco de sofrer repressão ilegal, podemos, por exemplo, projetar na parede de uma delegacia a morte e a tortura do Amarildo. Isso tem uma significância absurda, é uma imagem muito forte e efetiva. Acharmos que neste ponto esse tipo de imagem ajuda a manter muito viva a denúncia do fato, do crime ou da violação do direito, qualquer sejam eles. A projeção em si se torna um ato subversivo (risos), apesar de não haver nada de ilegal na ação — esse é o maior barato. A memória será feita pelo impacto da foto ou da imagem real (para aqueles que presenciaram a ação). A denúncia poética (amar é/ a maré/ Amarildo) feita por uma integrante quando ele foi assassinado por policias militares até hoje é citada por pessoas que viram a projeção ou a foto. No entanto, **não é necessariamente a memória da violência que queremos guardar. Nós acreditamos em pressão popular, na força da denuncia porque contra fatos não há argumentos.** Existe muita alienação e manipulação por parte das grandes empresas de comunicação no Brasil e no mundo, isso facilita a impunidade. Por isso, acreditamos que toda e qualquer forma de denuncia e esclarecimentos é imprescindível para que não haja tanta impunidade e algo seja feito para tornar a nossa sociedade realmente democrática, mais justa, menos desigual e menos opressiva.*

La acción del Coletivo se presenta con impronta de información y denuncia, más que con una de emprender sobre la memoria; está «al vuelo» de los eventos que están sucediendo en el tiempo presente y responde a ellos para darles visibilidad.

Su activismo es de medios, aunque puede adquirir una lectura artística o estética; trata de ser pensado para exhibir mejor lo que se quiere comunicar (el hecho, por ejemplo, de que comprenden su entorno, y utilizan colores de sus plantillas conformes a las superficies en donde proyectar, con volúmenes y consistencias para que no interfieran con la visualidad).

En fin, la acción reasigna el espacio público como un espacio donde dar materialidad, generando una agregación que, si bien puede operar como temporaria en las calles y la ciudad, después permanece en circulación, ya sea por registro en las redes sociales, o por efecto logrado en su repercusión entre las personas asistentes en el tiempo presente de la intervención.

**g) La presencia del arte y la articulación de prácticas artísticas con resultado político para la visibilidad de la violencia del Estado en la esfera social de la vida cotidiana. André Mesquita.**

André Mesquita, de São Paulo, es investigador (Doctorando en Historia Social) de las relaciones entre arte, política y activismo, y ha publicado sobre insurgencias poéticas y acción colectiva en las relaciones entre colectivos de arte y activismo contemporáneo. Actualmente investiga sobre mapas y diagramas disidentes sobre el arte en la producción de cartografías.

Mesquita también ha investigado sobre la violencia y represión practicadas como política de Estado, y el potencial crítico de acciones artístico-políticas en los límites del sistema del arte, en las dictaduras argentina y brasileña<sup>62</sup>. Así, a la vez que presenta acciones promovidas desde el arte con un referencial crítico sobre el contexto existente en ambos países, interpela el legado de la dictadura, presente en la actuación arbitraria de agentes policiales y militares, a fin de discutir el proceso de institucionalización de las prácticas de tortura, asesinato y desaparición en Brasil.

En lo que refiere a nuestro trabajo, identificamos la cuestión del arte y la posibilidad de las manifestaciones artísticas de «*generar estrategias para hacer memoria comunicando visualmente*» (CAPASSO, 2012: 2), por ejemplo, en las evocaciones de la presencia de la ausencia, en la «*reciente pregunta “Onde está o Amarildo?”*», *la que nos convoca públicamente para pensar que no siempre la verdad encubierta puede ser enterrada por intimidaciones y síntomas de amnesia*» (MESQUITA, 2014).

Hay una cultura del silencio sobre la violencia de Estado, reforzada por una cultura del terror y del miedo, «*cuya herencia está sostenida en los abusos*

---

<sup>62</sup> Libro *Esperar não é saber: arte entre o silêncio e a evidência* (MESQUITA, 2015), realizado a partir de la análisis de trabajos de artistas y activistas, por ejemplo León Ferrari en Argentina y Artur Barrio en Brasil, documentos desclasificados, noticias, fotografías y vídeos.

*regulares de la autoridad policial y en la ilegalidad de las acciones practicadas por grupos paramilitares»* (MESQUITA, 2015: 153). Mesquita, además, apunta a que en el Estado democrático brasileño las *«arbitrariedades cometidas por la máquina de la desaparición que actúa sobre poblaciones económicamente vulnerables y grupos sociales marginados»* (MESQUITA, 2015: 203) permanecen en un estado de dependencia del aparato represor y arbitrario existente durante el régimen militar, siendo *«rutinizado e incorporado»*, hasta validado, por agentes del Estado con el fin de la dictadura.

Para el investigador, las intervenciones de arte son capaces de articular, y vienen a jugar el rol de ser un elemento activo de lucha y transformación, por exponer sobre las desapariciones y torturas, aún por medio de evidencias:

*«En las convergencias o superposiciones entre arte y activismo, en tiempos y contextos específicos, las concatenaciones en zonas efímeras y oscuras transgreden las fronteras de esferas separadas, y engendran colaboraciones extradisciplinarias, reinventan la acción colectiva a través de nuevas situaciones que recrean el papel del arte, del lenguaje de la protesta y del debate social, potencializando manifestaciones de autoorganización y experimentación poética en la vida cotidiana.»* (MESQUITA, 2009).



**Imagen:** Pintada estilo *graffiti* en muro.

En las evidencias —o los restos conforme hemos nos referido a la materialidad efímera de las intervenciones— existe una dimensión emergente de la experiencia de la visibilidad del arte en el espacio público, hasta una

problemática de activar la memoria y viabilizar manifestaciones en el cotidiano, descubriendo contradicciones; esta práctica activista conversa, por tanto, con nuestra investigación, al considerar en las tácticas de producción de visualidades el tema del espacio público, cotidiano e imaginario, y narrativas con la cuestión política y las intervenciones artístico-estéticas críticas de la violencia como hecho (la desaparición forzada) y como acción (la represión).

**h) A UPP é o AI<sup>63</sup> das favelas cariocas. A polícia da política. O caso Amarildo foi o estopim<sup>64</sup>. Rodrigo Mac Niven.**



**Imágenes:** Registros de protestas por la desaparición de Amarildo, en Rio de Janeiro, Brasil (esta página) y en el exterior (página siguiente).

Rodrigo Mac Niven, de Río de Janeiro, es Licenciado en Periodismo y productor de videos y director de cine. En su documental *O Estopim* (2014), aborda la desaparición de Amarildo de Souza, una historia que precisa ser contada y que habla de la represión policial causante de muertes, y de la campaña por justicia que siguió al caso.

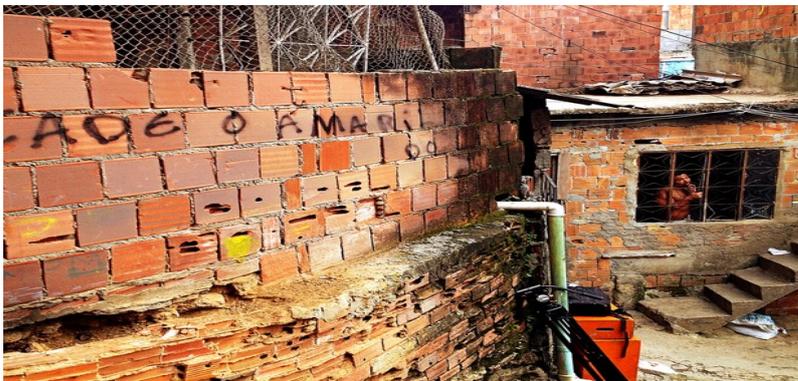
---

<sup>63</sup> Se refiere a la figura del Acto Institucional, como se denominaban los decretos emitidos por el Supremo Comando de la Revolución, el gobierno brasileño durante el régimen militar, sin revisión judicial.

<sup>64</sup> Las imágenes son *stills* extraídos del documental *O Estopim*, disponible online en: <https://www.youtube.com/watch?v=fxNRBBWMq9c&feature=youtu.be>



Mac Niven concuerda con que «*el coraje de la familia y de amigos de Amarildo se transformó en símbolo de resistencia y lucha de la sociedad civil contra la violencia del Estado*»<sup>65</sup>. Así, cuestiona el uso severamente desproporcionado de la fuerza en el proceso de pacificación militarizada de las favelas, mezclando escenas ficcionales con actores y testimonios reales, para «*instaurar un debate sobre la conducta policial en las favelas y la cuestión de la seguridad pública del país*». Para ello, muestra también casos de represión fuera de las favelas, como en las protestas de las Jornadas de Junio, cuya violencia policial recibió más atención de los medios que la que a diario se realiza en las favelas<sup>66</sup>.



**Imagen:** Graffiti en la Favela da Rocinha, en lugar de rodaje del documental que puede corresponder a la casa de Amarildo de Souza.

<sup>65</sup> Fuente: <http://www.festivaldoriorio.com.br/br/filmes/o-estopim>

<sup>66</sup> Fuente: <http://rioonwatch.org.br/?p=14686>

Es interesante destacar del documental las hablas que transcribimos, relativas a la cuestión de la violencia en el mecanismo de la tortura como herencia y «*práctica diseminada desde la dictadura cívico-militar*». La policía ganó relevancia y «*poderes a los márgenes de la legalidad, [...] un modelo de terror que se implantó con la dictadura y que no fue desarticulado con la redemocratización del país*» (O ESTOPIM, 2014).

Respecto de una interacción entre Estado policial, Estado punitivo y Estado de excepción, escuchamos que «*[...] el Estado policial deja de ser una representación de la sociedad civil, políticamente organizada, y con su aparato se vuelve enemigo de la sociedad, buscando no legitimarse sino, más bien, afirmarse por el terror*» y que el «*poder es también de las demás agencias de Justicia, que pasan a actuar también con la lógica de la policía, y se coordinan dentro del propio Estado con una estructura represiva.*» (O ESTOPIM, 2014).

Amarildo es, por tanto, el «estopim» (fusible), un símbolo que podría expresar todo el sentimiento en relación a ese marco de violencia policial; en el documental se transmite, en las imágenes que recopila y en las que registra, la toma de conciencia y el nuevo protagonismo de la gente que habita las favelas, y su movilización por los derechos violados, denunciando los mecanismos de vigilancia y de represión, no solamente ante acontecimientos de protestas, puesto que se enmarcan en un ejercicio cotidiano.

Amarildo de Souza es, además, el héroe anti-héroe<sup>67</sup>, aunque sale de la zona de anonimato en que prevalecía, en la invisibilidad de los casos marginados, a partir de que la repetición de su nombre en una pregunta, y la multiplicación de su rostro estampado en máscaras, en operaciones que confrontan las relaciones de fuerza y de poder, territorializan y se articulan en espacios de movilización.

---

<sup>67</sup> Tomo prestada la referencia de Hélio Oiticica (1968), citado en Ribas (2014), relativa a un símbolo de la opresión social policial en mediados de los años 60 en Brasil, el caso de *Cara de Cavalo*, que en maniobras mediática, policial y política fue tomado como chivo expiatorio para ser transformado en «enemigo público nº 1» (RIBAS; 2014: 47).



**Imágenes:** Registro de carteles portados por individuos con la pregunta por el paradero de Amarildo. Carteles con el rostro de Amarildo, en protesta en la Favela da Rocinha.

El evento de la desaparición de Amarildo de Souza y los acontecimientos (protestas y demostraciones) que son transmitidos en el documental de Mac Niven retienen una memoria sobre la violencia, que transita en arcos temporales desde la dictadura hasta la democracia, no obstante, en palabras de Bruno Cava (2014), *«continuamos viviendo la propia dictadura, ahora entrañada en la democracia representativa, una dictadura molecularizada, convertida en principio interno de reproducción de las relaciones sociales desiguales, en los más diferentes niveles (ingreso, origen, racial, género, sexualidad), por adentro de la democracia*

representativa».<sup>68</sup>

i) **#SomosTodos. André Buika.**<sup>69</sup>

Diseñador gráfico y cyber-activista de São Paulo, André Buika trabaja con arte subversivo bajo el nombre de Nazareno Guerilha, y usa su aptitud en el diseño, con el fin de difundir mensajes contra la represión del Estado y para discutir las formas de opresión de la policía militar<sup>70</sup>, con la motivación de generar cuestionamientos sobre el militarismo y el ejercicio de la violencia de esa institución.



**Imagen:** Arte con 5 láminas subvierte con ilustraciones el lema de la policía militar. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/artesubversivaparatos/13409892183/in/dateposted/>

Buika ha permitido que las visualidades que produce sean de dominio público en *Internet*, para reproducción en *stencil*, *stickers*, *wheatpasting*, y para serigrafía, prácticas que él también ha realizado en espacios públicos y masivos, ante la oportunidad que se presentaba, y con rapidez escoger los espacios que pudiesen figurar como lugares invisibles —inusitados hasta antes de la intervención, no solicitada y por eso mismo inesperada— para algún tipo de manifestación (por ejemplo, *stickers* pegados en medios de transporte colectivos).

<sup>68</sup> Texto disponible online en <http://uninomade.net/tenda/a-ditadura-perdeu-pero-no-mucho/> Visitado el 10 de diciembre de 2015

<sup>69</sup> Todas las imágenes disponibles en <https://www.flickr.com/photos/artesubversivaparatos>

<sup>70</sup> En una entrevista disponible en la web, Buika cuenta sobre su intimación por la policía que investiga crímenes digitales, por haber hecho circular un *sticker* pegado en un tren del subte de Sao Paulo, a través de su cuenta de *Instagram*. Disponible en: <http://camaleao.org/arte-design/designer-andre-buika-fala-sobre-direitos-animais-ativismo-arte-e-censura/>



**Imágenes:** Arte para 4 víctimas de represión policial desde las Jornadas de Junio (Vítor Araújo y Rafael Vieira) y pacificación militarizada de las favelas cariocas (Claudia da Silva Ferreira y Amarildo Souza).

En una conversación<sup>71</sup> en la que hablamos sobre la visibilidad y discurso del arte, relacionando la política en la vida cotidiana, discutiendo cómo la producción de visualidades puede suscitar nuevos modos de confrontación y participación para establecer o transmitir las vías de un diálogo desde el espacio público, André Buika se ha referido al poder que tienen la *Internet* y el arte, juntos, para esparcir mensajes que provocan la reflexión, la comprensión y la creación de consciencia, principalmente en tiempos de desinformación mediática.

En este mismo sentido, Buika —quien ha mencionado al dibujante de viñetas políticas Carlos Latuff como una inspiración para abordar con sus gráficas temas social y políticamente relevantes en su cuenta de *flickr* Arte Subversiva para Todos—, ha elegido subvertir frases de sentido común haciendo circular una proposición de replanteo de pensamiento, presentando otra percepción sobre las frases reaccionarias o sobre *slogans* conocidos, alterando su mensaje.



**#BandidoBomÉBandidoMorto**

**Imágenes:** Arte con el logo y *slogan* de la emisora Rede Globo de Televisão. Arte con frase de sentido común, presentando la figura de un Senador y ex Presidente de la República, también dueño de medios en Brasil.

El trabajo de Buika interpela a través de procesos de re-asignación de sentidos, lo cual sirve para relativizar la mirada y para romper esquemas de identidad asociada, en un activismo que afecta emociones simples (la experiencia «*thought through my eyes*» de Didi-Huberman), convirtiendo la asociación más inmediata en su revés o contracara, y poniendo en evidencia la hegemonía, el abuso de poder y de jerarquía dominantes, y el tipo de violencia que no son

---

<sup>71</sup> Vía *Skype* el 23/03/2016.

contestadas en la vida cotidiana, pero que determinan las relaciones y comunicaciones en los espacios públicos. Su arte, además, «*pretende difundir el mensaje subversivo y mostrar que la intervención artística urbana siempre estuvo y siempre estará enlazada con la política, revolución, rebeldía, manifestación*», por lo que su motivación abarca una amplitud de situaciones relacionadas con lo político y, también, con la violencia durante la democracia, respecto de la dictadura brasileña, adoptando en su práctica el eje de abordaje sobre la ilegalidad y la continuidad de la represión, como ejemplo de lo visto en la serie de visualidades #SomosTodos, con imágenes de víctimas de esos procesos, habiendo sido Amarildo de Souza el primero de ellos<sup>72</sup>.



**Imagen:** viñeta de Vitor Teixeira con otros desaparecidos por la violencia policial en favelas de Río de Janeiro, publicada en la página pública del grupo Onde estão os Amarildos?, creado en la red social. Perfil público: <https://www.facebook.com/Onde-estão-os-Amarildos>

---

<sup>72</sup> Nos referimos a las demás víctimas de la violencia y represión policial en Brasil, como los ya mencionados que fueron representados en las visualidades producidas por André Buika, y como los representados en la imagen tomada de una viñeta del cartunista Vitor Teixeira, con Amarildo Souza (Rocinha), Cláudia da Silva Ferreira (Morro da Congonha), Douglas Rafael da Silva Pereira (Morro do Pavão), y el niño Eduardo de Jesus (complexo do Alemão).

#### CAPÍTULO 4.

#### DESDE LA PERCEPCIÓN HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA NARRATIVA.

¿Cómo mostrar un vacío, y cómo hacer de este acto una forma: una forma que nos mira? (Didi-Huberman). Intervención y fotos de Javier del Olmo<sup>73</sup>.



**Imagen:** La intervención fue anónimamente censurada, pero el gesto derivó en un resto estético que aun así remite al conocido perfil de la figura del desaparecido.

<sup>73</sup><https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10208613623597976&set=pb.1231316925.-2207520000.1460471348.&type=3&theater>

El presente trabajo sugiere una narrativa alternativa que nace de las intervenciones crítico-estético-políticas en el espacio público sobre las desapariciones forzadas de Jorge Julio López y de Amarildo de Souza, hacia la emergencia de una estética de resistencia, de materialidad efímera, en las ciudades de La Plata (Argentina) y Río de Janeiro (Brasil).

Con el objeto de construir dicha narrativa, se planteó la pregunta disparadora que nos sirve para analizar el aspecto de conflicto, reclamo y memoria asumido en los restos, representados en las visualidades: **¿Qué podrían decirnos las visualidades del modo en que la estética transforma nuestra comprensión de lo político?**

La intención en el presente capítulo es contestar estas y otras preguntas porque, a través de los ejemplos de visualidades sobre los casos Jorge Julio López y Amarildo de Souza, podríamos pensar en un espectro de la ausencia desde la representación de la presencia, en referencia a la percepción concreta de las desapariciones, la represión policial y violencia política. Por ende, podemos indagar también: **¿Qué podrían estos objetos/textos de la intervención estética decirnos acerca de cómo se construye el espacio público alrededor de la presencia y la ausencia?**

Es decir, consideramos que el *street-art* genera agregaciones temporarias y habla a través de los lugares en los recorridos cotidianos, con las tácticas de territorializar e interrogar «¿dónde está?» o afirmar que «acá falta». Siguiendo esta consideración, avanzamos además en indagar **¿Cómo el reclamo sobre la desaparición construye la memoria, la forma en que se advierte la política, y se convierte en un objeto estético?**

El *street-art*, al intervenir con un reclamo en torno al conflicto y memoria sobre violencia y desaparición forzada de personas, reconceptualiza y clasifica los

significados subyacentes, puesto que se lo puede producir e interpretar con un concepto y visibilidad para el aprendizaje y sociabilidad.

Cabe destacar en este sentido, tal como hemos afirmado, que el espacio público también conforma el ámbito de relaciones y convivencias socio-espaciales que constituyen el tejido social, el cual puede sufrir rupturas a causa de eventos, como en una situación de violencia que altera las dinámicas —al instalar el miedo o el silencio sobre un acontecimiento, o su represión y el olvido—, con la uniformización o nivel cero hacia la normalidad. A contrapelo de esta presunta homogeneización que encubre la violencia, las intervenciones estéticas que evidencian el registro de desaparición durante la democracia activan con sus contenidos los procesos para la evocación de la memoria.

En esas visualidades, las representaciones tienen la cualidad de promover el aspecto de reinterpretaciones o expresiones de reflexiones sobre los sentidos. En su logro forjan respuestas, y evitan el silencio de los acontecimientos de carácter político. Un ejemplo de lo dicho es la historieta de Chelo Candia con el subtítulo de que «*A veces parece que los desaparecidos somos nosotros*», donde es Julio López quien pregunta «*¿dónde están todos?*», y pide que *no desaparezcamos*; convoca desde el abandono de su caso de segunda desaparición, a insistir en la búsqueda y el proceso al que aportaba (los juicios a los represores) en la causa a la cual dio su testimonio, que era de Verdad y Justicia respecto de la violencia en la dictadura cívico-militar de su país.

En ese mismo sentido, podemos considerar la viñeta de Vitor Teixeira acerca de otros desaparecidos por la violencia policial en las favelas, cuyos casos y reclamos de los hechos empezaron de tener visibilidad desde la desaparición de Amarildo. El albañil recibe a las demás víctimas —aunque tampoco su caso haya sido el primero, pero fue aquél de intolerancia al ejercicio abusivo de poder del aparato policial y de Estado—, y al menos permite viabilizar la pregunta por «*Onde estão os Amarildos?*», que da cuenta de la práctica sistematizada (e

invisibilizada) en los procesos de control y represión policial, hacia la recuperación y pacificación militarizada de las favelas.

La pregunta que nos condujo hasta este punto es: **¿Cómo se incluye un intento de reescribir significados?** Esta cuestión es la que intentamos responder en el capítulo anterior con una mirada múltiple de disciplinas e instituciones que, de alguna manera, están realizando y constituyendo una producción de memoria con su accionar.

Al preguntar sobre cómo se recupera y circula la ausencia representada en los objetivos de la investigación, nos importará enfocarnos en ¿Cómo se activan relatos? ¿Cómo se elaboran narrativas? Y dar seguimiento, en esa deriva, desde la mirada de lo que se dio materialidad hasta la inscripción de significados *«thought through my eyes»*.

Desde el evento de cada una de las desapariciones, se han desarrollado prácticas de presentación de reclamos a través de intervenciones estéticas que buscaron abordar la construcción de sentido/significado, el cual logra con su receptividad la activación de la conciencia sobre la violencia y una nueva percepción y, además, propone la apropiación de las manifestaciones artísticas en el contexto, tanto en su convocatoria como en el proceso de dar materialidad a la memoria sobre la violencia y los desaparecidos.

Al mirar las representaciones de la ausencia de los desaparecidos, el relato más presente en las visualidades es la permanencia de la represión, vía mecanismos de poder y fuerza policial, que recurre a las mismas acciones de un período pasado de configuración de Estado (de Hecho o de Excepción) y de sus políticas<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> Señalamos que hay un tiempo subjetivo subyacente, puesto que estos eventos están relacionados con una práctica de la desaparición forzada de personas, la violencia (tortura y muertes) y violación de los derechos humanos establecida durante la última dictadura, que 40 años después todavía sigue sin resolver y genera más víctimas, más ausentes, más preguntas (*donde está*) y más

En segundo lugar, estas intervenciones estéticas que representan una presencia de aquellas ausencias, también dicen algo de los lugares ya no habitados, en una reasignación que se elabora y en lo que, a su vez, también suma a la construcción del espacio público re-significado: «*Acá falta López*», «*Amar é, A Maré, Amarildo*».

Nuestra narrativa se origina en los desplazamientos en el espacio, se basa en lo que se habla a través de lo que ahí es arrojado, alrededor de la presencia y la ausencia. Está, por tanto, enmarcada en una legibilidad, que asocia las imágenes como textos, en la mirada hacia las visualidades. Éstas son producto de acciones que proponen, con sus producciones y con la circulación de estas representaciones, expresar una resistencia visual, que acude al recuerdo, para establecer una protesta o demanda como un proceso político movilizad tanto a través del arte, por medio de los saberes laterales<sup>75</sup> y de las funciones cognitivas y respuestas emocionales de meta-memoria que pueden ser activadas con el uso y distribución de las intervenciones estéticas en el espacio público.

Hacia la construcción de una narrativa y una nueva memoria (sobre el conflicto o la realidad consensuada), a lo largo de la investigación, hemos pensado en la interpretación y creación, por parte del productor de visualidades, y la percepción e interpretación por parte del *flâneur*. Conforme hemos visto, lo que resuena en este proceso es la representación por sustitución de la corporalidad en la imagen —la imagen desaparecida, la invisibilidad (re)presentada (Didi-Huberman)— con la pregunta de *¿cómo mostrar un vacío, y cómo hacer de este acto una forma: una forma que nos mira?*

Por ejemplo, figurando la (re)presentación como una metonimia, como en

---

afirmaciones (*falta*).

<sup>75</sup> Aquí otra vez podemos referirnos al saber acerca de otra información conocida acerca de los dos desaparecidos, y de un marco de poder y (i)legalidad que predomina en América Latina en lo que respecta a la violencia, inclusive para los casos de Argentina y Brasil a los que se referían con Julio López y Amarildo Souza.



cuerpo<sup>76</sup> y en el multiplicar las caras, y en el dar resonancia a las preguntas por la presencia y las afirmaciones de la ausencia, en los muros, en las paredes y también en las sombras y vacíos.

Sobre lo último, consideramos que se trata, también, de una construcción en el espacio público de dejar un asiento «ocupado» por una presencia ausente, enmarcada por un cartel, una foto, en la máscara de la cara, o en el vacío solemne. También se está construyendo el espacio público con la masiva presencia de un mismo rostro, convocando repetitivamente aquella ausencia que dice «*Somos Todos*», a la vez que interpela «*Onde/Dónde está?*» y responde «*Falta*».

Este tipo de reclamo expresado estéticamente insiste en la historia reciente, y así posibilita advertir sobre la política a través de su presentación en una forma de práctica artística, cuya táctica de intervenciones, además, unen una situación involucrando a un público más amplio con la estrategia de penetrar en la esfera social (espacio público y redes) con el arte, crítico-político (y en algunos casos activista), puesto que «*no descuida un marco cultural y social más general*» (en: RANCIÈRE, 2005: 9).

Destacamos que nuestra afirmación anterior sigue, además, a lo que dice Chantal Mouffe, sobre que «*previsto como intervenciones contra-hegemónicas, las prácticas artísticas críticas pueden contribuir a la creación de una multiplicidad de sitios en los que la hegemonía dominante puede ser cuestionada*» (MOUFFE, 2013: 105), considerando una interpretación nuestra en lo que la autora menciona sobre la inexistencia de canales institucionales para expresar el antagonismo en una forma agonística en la democracia (lo que, sin embargo, no supone un orden político sin división o poder, aunque sea aceptado como natural por estar sedimentado en prácticas hegemónicas).

---

<sup>76</sup> Así como también en el simular del cuerpo, a ejemplo del Siluetazo, y en este sentido consideramos el hecho de que un cuerpo pueda haber servido de modelo y escala para elaborar las siluetas.

Ponemos de vuelta en conversación la relación estética con la política, en la que «*las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, en el que recortan espacios y tiempos, sujeto y objetos, lo común y lo particular*» (RANCIÈRE, 2005: 15). Vimos que las intervenciones estéticas que tratamos en este trabajo convertían lo político en un objeto estético, en esa cuestión de abordar lo que está más allá de una apariencia del subjetivismo político, que es intolerable, poniendo en evidencia lo irrepresentable: la violencia aún después del terrorismo de Estado.

En las tácticas utilizadas se daban posibilidades de territorializar a través de formas (la proyección/reflejos, los afiches y pegatinas, el *wheatpasting* y el *stencil*<sup>77</sup>), apelando a la memoria, en un proceso de construcción de relatos activados con la mirada y de narrativas desencadenadas desde la percepción (el acceso a la verdad) e identificación, y a pesar de que ésta sería una reivindicación política, es la visualidad, estético-crítico-política, lo que vuelve «*visible lo que no se veía*» (RANCIÈRE, 2005: 52).

Por tanto, aún como materialidades efímeras, desde la práctica de intervenir con el arte se reconstituye un espacio de división y de capacidad de intervención política. Así, se conforma el espacio público al «*transformar los espacios materiales de la circulación de personas y bienes en espacios disensuales, introduciendo en ellos un objeto incongruente, un tema suplementario, una contradicción*» (RANCIÈRE, 2005: 58). De esta manera se interpela y engendra memoria, derivada de la producción de sentido desde los restos o fragmentos de (re)presentación de la realidad, por más herméticos que parezcan, cuando la historia sigue sucediendo; en nuestro tiempo presente, a 30 años de la vuelta a los regímenes políticos de la democracia, con todas las ausencias del período anterior.

---

<sup>77</sup> Reforzamos en los distintos repertorios que los productores de visualidades «*utilizan medios muy diversos pero con características que aúnan la rapidez, la fragmentación, la caducidad, la inestabilidad con la multiplicidad de lecturas, la resonancia, la memoria y el movimiento*».

Finalmente, nuestra comprensión de lo político se ve, por tanto, transformada por el juego de saberes históricos y de emociones, desde las distintas conceptualizaciones posibles de memoria —la práctica institucional del Estado o las mediaciones de acciones por los derechos humanos dentro de las fracturas entre historias oficiales, denegadas, etc.—, en la judicialización del conflicto y en sus posteriores registros de violencia durante la democracia, principalmente cuando atienden a una contextualización en ese orden político, y es ejercida por agentes de seguridad del Estado.

Hemos hablado del lugar límite para manifestar, confrontar y criticar, provocando en el imaginario el hecho de concebir nuevos significados que controvertan lo instituido en el espacio público como ámbito de coexistencia. También describimos maneras de utilización del *street-art* en esa resignificación del espacio público que lo re-territorializa como zona de paradojas, y vimos cómo la circulación de *street-art* es un gesto para la reflexión sobre hechos de violencia y desaparición forzada de personas durante la democracia, con una intención micro-política y un poder imperceptible que se camufla bajo la visualidad, estableciendo puentes en la cotidianeidad para recuperar y reconfigurar la memoria en un objeto estético efímero que irrumpe en lugares inesperados.

Consideramos que la existencia de restos estéticos —puesto que pueden ser borrados o cubiertos en cualquier momento— despliega interpretaciones alternativas hacia narrativas de resistencia sobre los hechos y las prácticas políticas en los procesos conflictivos, todos pasibles de ser reasignados en la forma de expresión y reivindicación de las visualidades estudiadas, dando otros relatos o meta-memorias a un discurso institucionalizado del poder.

Siendo así, indagamos acerca de ¿Cómo se elabora una narrativa a partir de la meta-memoria de las desapariciones en el recorrido del *flâneur* que encuentra los restos de resistencia visual? Más que un proceso cognitivo, a partir de la mirada sobre el reclamo planteado respecto de la ausencia y de la demanda

por presencia, la acción de prácticas de comunicación llevadas a cabo por los productores dan visibilidad a nuevas cartografías para un debate descentralizado, llevado y expuesto en la esfera pública (en las calles o en *Internet*) que cuestionan los mecanismos del aparato del Estado, también, sobre la invisibilidad de la violencia y la uniformización de conductas hacia el miedo, el silencio y el olvido de la desaparición forzada. Concurren tanto los saberes acumulados en la información disponible (y comunicada oficialmente) sobre tal violencia, como una lectura genérica posible sobre el ex preso político, testigo de torturas, y el «favelado», estigmatizado por la ubicación de su vivienda dentro de la comunidad.

Concluimos este trabajo en el próximo capítulo con dicha narrativa, incompleta, puesto que es pasible de desdibujarse y, a la vez, de reinscribirse con las huellas e hitos de aniversarios, marcas anteriores que permanecen como vestigios en el tiempo, evidencias de la continuidad de las demandas expresadas bajo la representación de las ausencias, simbólicamente exteriorizadas en los diversos repertorios estético-políticos disponibles a la mirada.

## CONCLUSIÓN: LA MIRADA, LA MEMORIA Y LAS NARRATIVAS.

En esta investigación describimos y analizamos formas del *street-art* como práctica de intervención artístico-crítica que toma y reasigna el espacio público para la difusión de proyectos políticamente comprometidos con reivindicaciones, referidas a dos casos estudiados de desapariciones forzadas de personas en contexto de gobierno democrático en Argentina y en Brasil.

En las acciones de producción de visualidades —que si bien daban como resultado objetos estéticos efímeros o transitorios, que pasaban a existir como restos—, se recuperaban y reconfiguran meta-memorias, tanto de la historia del tiempo presente como también de los reclamos aún no atendidos por la desaparición de personas acaecida durante la dictadura militar de ambos países.

Estas memorias de la memoria constituyen interpretaciones alternativas que se manifiestan en relatos que narran los casos de Jorge Julio López y de Amarildo de Souza a través de la resistencia visual sobre la violencia y la desaparición forzada de personas.

De esta manera cumplimos con el objetivo de elaborar una narrativa que da cuenta de la densidad de estas ausencias, tal como han sido convocadas en reclamos y protestas, y disparadas en el proceso mismo de conocimiento y recuerdos, en una meta-memoria en constante re-elaboración.

La interpretación alrededor de la desaparición forzada de Amarildo de Souza despliega una narrativa sobre «**ni uno más**»: la violencia y represión policial, así como la discriminación hacia las personas que habitan las favelas y barrios periféricos de Brasil, las cuales han invisibilizado la vulneración de derechos y la práctica normalizada de la violencia física.

Amarildo es uno, pero su historia lo vuelve el tipo universal que va a ser tildado de sospechoso y sobre quien la acción policial será rigurosamente aplicada en pro de la seguridad. Amarildo, entonces, es todo aquel o aquella que fue víctima del ejercicio abusivo del poder del Estado.

Y todos somos Amarildo porque la acción ilegítima de violencia puede vulnerar a cualquier individuo. Siendo todos Amarildo, **ni uno más** debiera desaparecer, ni su ausencia permanecer impune bajo la justificación que toma prestada una figura legal —siempre extrema y ahora aún más descontextualizada— como forma que excusa los medios violentos aplicados.

Con relación a la desaparición de Julio López, la narrativa se elabora sobre la mirada de represalia al testigo de la represión, el que no calló sobre el terror que el Estado impuso sobre sus ciudadanos, ya sea por la violencia directa o por la indirecta, el miedo, el silencio y las fracturas del tejido social, y de familias y de vecinos.

Se despliega una narrativa contra la vulneración del clamor por el «*Nunca Más*», que es de todos, y especialmente de aquellos y aquellas que piden por Verdad y Justicia. El «**silencio al Nunca Más**» viene con la desaparición de López, cuando las acciones a favor de los derechos humanos y sobre la última dictadura militar se reinstalaban en los juicios a los represores, en un intento por romper el silencio y desafiar el olvido.

López era uno de los que podía hablar, y sus relatos fueron fundamentales, no solamente para el trabajo en los fallos sino también para los familiares que pudieron haber cerrado las historias rotas y pendientes de sus propios desaparecidos.

La medida del **silencio al Nunca Más** que calló a Julio López con su desaparición durante la democracia, enviaba un mensaje que también callaba a

todo aquel o aquella que pudiera hablar y también a aquellos que quisieran seguir indagando sobre lo que pasó en la dictadura argentina, sobre sus familiares desaparecidos, y sobre los niños separados de sus padres detenidos y apropiados ilegalmente, los cuales aún siguen siendo buscados casi 40 años después.

Cerramos esta investigación sosteniendo que la percepción sobre los *stencils* y otras expresiones artístico-crítico-políticas relativas a Amarildo y a López no disparan una descripción efrástica; aun así, ciertamente la «lectura» de estas formas de representar visualmente la ausencia contribuyó a construir las narrativas que acá fueron desarrolladas.

A modo de conclusión, por tanto, afirmamos que en los procesos de desciframiento no había un discurso definitivo en las visualidades, a pesar del latente impulso narrativo que las dinamizaba del medio visual al medio verbal en relatos alternativos: tal discurso se presentaba en descripciones por segunda vez, siempre incrementadas por las nuevas imágenes de intervenciones estéticas, y nunca reducida en su significativo-textual.

Asimismo, pudimos argumentar que el pasaje a la verbalización se veía simbólicamente acrecentado, en esta estética de resistencia política que convoca elementos fundamentales para la meta-memoria sobre los dos casos de desaparición forzada en La Plata y en Río de Janeiro; resemantizando, racional y afectivamente, aquellos hechos en un lugar límite, por apropiarse de los espacios públicos para manifestar y divulgar lo no permitido que allí se inscribe y se reclama: son preguntas que insisten sobre sus paraderos, y son los rostros de López y Amarildo que nos confrontan con sus miradas, inquirendo sobre la impunidad, y es el *street-art* el que nos hace cuestionar que en vigencia de la democracia no se terminó de conseguir Verdad y Justicia sobre la desaparición forzada de personas que realmente representara el «*Nunca más*» para Argentina y para Brasil.

Muchos aspectos fueron tratados en esta investigación sobre respuestas estéticas de dimensión política, las cuales abren grietas, tensionan y llevan a la disrupción de los sentidos dominantes que condicionan las prácticas sociales en el espacio público y las relaciones en la vida cotidiana dentro de un discurso simbólico restringente, socialmente autorizado como legítimo. La comunicación que brinda esta articulación —diferente de la estetización y de la politización— en los contextos que surgen, interpelando e interrogando sobre la violencia, conduce a la percepción y construcción de sentidos, su análisis y su entendimiento en un proceso hermenéutico que todavía se da con la reinscripción de la memoria, de meta-memorias, a través de la enunciación sobre el recuerdo y el reclamo de la desaparición forzada; dinámicamente reforzada con la producción y reproducción de visualidades, a modo de apariciones sociales por medio de las intervenciones estéticas.

Concluimos, al fin, que el accionar de los productores de *street-art*, de intervenir estéticamente el espacio público con intencionalidad de acción o práctica activista, acerca la política a los espacios de recorrido de la vida cotidiana, rompe con la homogeneización, e incide sobre la crítica, de manera de posibilitar apropiarnos del conflicto en la emergencia de esa expresión de reclamo y memoria, de materialidades —si bien efímeras—, de resistencia latente que logra así transmutar nuestra comprensión de lo político.

Con un abordaje contestatario en las representaciones de los desaparecidos, el cuestionamiento de las intervenciones estéticas irrumpe en lo cotidiano como una convocatoria que sorprende, con un sentido y recuerdo verosímil que nos interpela sobre el silencio e impunidad en democracia a causa de la permanencia y control de estructuras. En las tácticas de reconfigurar, a través de las visualidades, la cartografía socio-espacial, al transmitirse los hechos de desapariciones forzadas, nacen una materialidad política y una entidad para formar e informar, permitiendo una articulación con la dinámica presente en una lectura más amplia de la violencia, para no hacerlos desaparecer, por segunda vez,

a causa del olvido. Ni en las calles, ni en esta tesis.

Considerando las superficies ilimitadas donde pueda emerger el *street-art*, con la temporalidad y oportunidad de sus intervenciones, las limitaciones del trabajo fueron relativas a las características de transgresión tanto de los objetos que son censurados, como también de la difusión y reproductibilidad de su práctica, haciendo mapas móviles y espontáneos, en constante transformación. Hay cartografías imaginadas y despertadas, pero que no se convierten, sin embargo, en una marca permanente.

Quienes descubran el camino recorrido por el productor, en su táctica de comunicar en prácticas artísticas los sentimientos políticos relacionados con las desapariciones forzadas de Amarildo de Souza y de Jorge Julio López, no encuentren, tal vez, los restos estéticos que fueron recogidos en esta investigación.

El planteo y la discusión, sin embargo, no se rematan; siguen abiertos, mientras sobre los desaparecidos no se pueda representar —y responder—  
**¿dónde está?**

## BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, Adriana Marcela Moreno. Una posible aproximación al estudio de las visualidades contemporáneas. *Revista Tram(p)as de la comunicación y la cultura*. No. 73/ noviembre-diciembre, 2012.

ANSALDI, Waldo. ¡A galopar, a galopar, hasta enterrarlos en el mar! In: ANSALDI, Waldo; GIORDANO, Verónica. *América Latina: tiempos de violencia*. 1ª ed. Buenos Aires: Ariel, 2014

ANSALDI, Waldo. ALBERTO, Mariana. Muchos hablan de ella, pocos piensan en ella. In: ANSALDI, Waldo; GIORDANO, Verónica. *América Latina: tiempos de violencia*. 1ª ed. Buenos Aires: Ariel, 2014.

ARAUJO, Fábio. Das “técnicas” de fazer desaparecer corpos: desaparecimentos, violência e política. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

BENJAMIN, Walter. Para una crítica de la violencia. 1921. Edición electrónica: [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)

CAMNITZER, Luis. *Dialéctica de la Liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. 1a. ed. Casa Editorial HUM: 2008.

CAPASSO, Verónica. *Arte en el espacio público y nuevas estrategias para hacer memoria*. 2012.

CATERBETTI, Jorge. Memoria escrita. In: Jorge Julio López. *Memoria escrita*. Buenos Aires: Marea, 2012.

CHAFEE, Lyman G. *Street art and political protest. Popular tools for democratization in Hispanic Countries. (Contributions to the Study of Mass Media and Communications)*. Westport and London: State University Popular Press, 1993.

CHAIA, Miguel. (org.). *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial. 2007.

DA SILVA CATELA, Ludmila. *Pasados en conflicto: De memorias dominantes, subterráneas y denegadas*. Ernesto Bohoslavky y otros (comp.) *Problemas de historia reciente del cono sur*. Buenos Aires: Prometeo-UNGS, 2010

DAVID, Emmanuel A. Signs of Resistance: Marking Public Space through a Renewed Cultural Activism. In: STANCZAK, Gregory. *Visual Research Methods: Image, Society, and Representation*. California: Sage Publications, 2007.

DE CERTEAU, Michel. *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press, 1988.

DELGADO, Manuel. *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama, 2007.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. Lo que vemos, lo que nos mira. 1ª. Ed. 4ª reimp.- Buenos Aires: Manantial, 2014.
- EILAND, Howard. Recepción en la dispersión. In: USLENGHI; Alejandro (comp.). Walter Benjamin: culturas de la imagen. 1ª. Ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editores, 2010.
- FEIERSTEIN, Daniel. El terror que llevamos adentro. In: CATERBETTI, Jorge. Jorge Julio López. Memoria escrita. Buenos Aires: Marea, 2012.
- FRANCO, Marina. Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y "subversión". Buenos Aires: FCE, 2012.
- GARRAMUÑO, Florencia. La experiencia opaca: Literatura y desencanto. Buenos Aires: FCE, 2009.
- GIUNTA, Andrea. Poscrisis: arte argentino después de 2001. - 1ª. Ed. - Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009.
- GRÜNER, Eduardo. El sitio de la mirada, Buenos Aires: Norma, 2001.
- GUERRA LAGE, María Cecilia. Intervenciones urbanas en la ciudad global. El caso del stencil en Buenos Aires (200-2007). Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, Vol. 7, Núm. 1, enero-junio, 2009, pp. 355-374.
- HERNANDEZ, Fernando. Pedagogias Culturais: o processo de (se) constituir em um campo que vincula conhecimento, indagação e ativismo. In: Pedagogias Culturais. MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (org.) Santa Maria: Ed. da UFSM, 2014.
- JELIN, Elizabeth. Los trabajos de la memoria. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002.
- JELIN, Elizabeth. Perspectivas y desarrollos convergentes: derechos humanos, memoria y género en las ciencias sociales latinoamericanas. In: BOHOLAVSKY, Ernesto et al. Problemas de historia reciente del Cono Sur. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.
- JELIN, Elizabeth. Los derechos humanos entre el Estado y la Sociedad. In: Juan Suriano (ed.). Dictadura y Democracia. Nueva Historia Argentina. Tomo 10. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2005.
- JELIN, Elizabeth. Exclusión, memorias y luchas políticas. In: MATO, Daniel. Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005. pp. 219-239.
- JELIN, Elizabeth; LONGONI, Ana. Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión. Madrid: Siglo XXI de España, 2005.
- JELIN, Elizabeth. La construcción de la ciudadanía: entre la solidaridad y la responsabilidad. In: JELIN, Elizabeth; HERSHBERG, Eric. Construir la

democracia: derechos humanos, ciudadanía y sociedad en América Latina. Caracas: Nueva Sociedad, 1996.

LESGART, Cecilia. La democracia: un prismático para mirar la nueva política. In: Usos de la transición a la democracia. Ensayo, ciencia y política en la década del '80. Rosario: Homo Sapiens, 2003.

LONGONI, Ana. Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. Revista Errata. No. 0, Buenos Aires, 2009.

LONGONI, Ana. Intervenciones en el espacio público, un dispositivo crítico y poético de interpelación extendida. Apuntes de taller, 2014.

LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo A. (comp.). El Siluetazo. 1ra ed. Buenos Aires: Ana Hidalgo editora, 2008.

MCCORMICK, Carlo. Trespass: A History of uncommissioned urban art. San Francisco: Taschen, 2010.

MESQUITA, André. Ruidos en el concreto: activismo artístico en São Paulo. Revista Errata. No. 0, Buenos Aires, 2009.

MESQUITA, André. Conspiração. In: RIBAS, Cristina. Vocabulário político para processos estéticos. Rio de Janeiro: 2014

MESQUITA, André. Esperar não é saber: a arte entre o silêncio e a evidencia. São Paulo: Edição do autor, 2015.

MITCHELL, W. J. T. Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual. Madrid: Akal, 2009.

MOYANO, María José. Argentina: guerra civil sin batallas. In: Sociedades en guerra civil, conflictos violentos de Europa y América Latina, Peter Waldmann y Fernando Reinares (Ed.). Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1999.

MOUFFE, Chantal. El retorno de lo político: comunidad y ciudadanía, pluralismo, democracia radical. Barcelona: Paidós, 1999.

MOUFFE, Chantal. En torno a lo político, 1a ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

MOUFFE, Chantal. Agonistics. Thinking the world politically. Londres: Verso, 2013.

O'DONNELL, Guillermo, SCHMITTER, Philippe. Transiciones desde un gobierno autoritario. Conclusiones tentativas sobre las democracias inciertas. México: Paidós, 1995.

OITICICA, Hélio. O herói anti-herói e o anti-herói anónimo. In: RIBAS, Cristina. Vocabulário político para processos estéticos. Rio de Janeiro: 2014

RANCIÈRE, Jacques. Sobre políticas estéticas. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

RICHARD, Nelly. El signo heterodoxo. Nueva Sociedad, Nro. 116, Noviembre-Diciembre, 1991, pp. 102-111.

ROSE, Gillian. Visual methodology. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials. London: Sage Publications, 2001.

RUSSO, Pablo. ¿Dónde está Julio López? Prácticas estéticas en relación al reclamo de aparición con vida. Buenos Aires: Editorial Tierra del Sur, 2010.

SARLO, Beatriz. La ciudad vista: Mercancías y cultura urbana. 1ª ed. 1ª reimp.- Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009.

SASSEN, Saskia. Local actors in global politics, Current Sociology, volume 52, n° 4, 2004. Disponible online en: <http://www.saskiasassen.com/pdfs/publications/local-actors-in-global-politics.pdf>

SASSEN, Saskia. Una sociología de la globalización. - 1ª reimp. - Buenos Aires: Katz, 2007.

STANCZAK, Gregory. Visual Research Methods: Image, Society, and Representation. California: Sage Publications, 2007.

ŽIŽEK, Slavoj. Sobre la violencia: seis reflexiones marginales. - 1ª ed. 1ª reimp. - Buenos Aires: Paidós, 2010.

#### Otras lecturas

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: ADORNO, Theodor W; BENJAMIN, Walter; HABERMAS, Jürgen; HORKHEIMER, Max. Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).

DELL'ORO, Gerardo. Desaparecido en democracia. 2006-2011. Fotolibro. 2011.

FEVERS, Peter. ¿Existe una respuesta a la estetización de la política? In: USLENGHI; Alejandro (comp.). Walter Benjamin: culturas de la imagen. 1ª. Ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editores, 2010.

GLEATON, Kristina. Power to the People: Street Art as an Agency for Change. Thesis for degree of Master in Liberal Studies at University of Minnesota. 2012.

SILVA TELLEZ, Armando. La ciudad como comunicación: elaboración de una teoría sobre el graffiti en las ciudades contemporáneas, con especial referencia a ciudades colombianas y latinoamericanas, y la evolución de sus argumentos hasta la formulación de una tesis integral sobre la ciudad intercomunicada por territorios urbanos. 1989.

TEUNE, Simon. Art and the Re-invention of Political Protest. Paper presented at the 3rd ECPR Conference, Budapest, 8 - 10 September 2005.

