

Imágenes disidentes

Dos producciones en torno a la segunda desaparición de Julio López

Magdalena I. Pérez Balbi /
magdalena_pb@yahoo.com.ar

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Becaria del Instituto de Desarrollo Humano- Universidad Nacional de General Sarmiento. Docente en las asignaturas HISTORIA DE LAS ARTES VISUALES 3 e INTEGRACIÓN CULTURAL 2, FBA-UNLP.

Los Estudios Visuales surgen como *desborde* de (y entre) las ciencias sociales y la historia y teoría del arte, necesario para comprender y estudiar de manera cabal y *transdisciplinaria* un

territorio cada vez más vasto de prácticas de producción de significado cultural a través de la visibilidad [...] que no se restringen a requerimientos disciplinares estrictos y que no someten de hecho su economía productiva a la de ningún 'sector' específico de la producción cultural constituido, reconocido y asentado (Brea, 2004: 10,11).

En este territorio (la cultura visual) se incluyen producciones e imágenes audiovisuales, lo que permite superar (como objeto de estudio) la distinción entre obras de arte e imágenes no-artísticas, una cuestión más que sensible a los teóricos e historiadores del arte que todavía consideran el Arte como esfera superior o distintiva de otras prácticas culturales. Esta *desdiferenciación* no se debe a distanciamientos en las condiciones de producción, sino a la "naturaleza" del capitalismo actual, en el que lo cultural se diseña en las demás esferas (Lash, 1997).

A partir de esto, nos preguntamos si -a pesar de desdibujarse los límites- las prácticas artísticas todavía pueden mantener un rol (activo) crítico o han quedado indefectiblemente supeditadas a la producción capitalista. Distintos autores responden a este interrogante. El potencial del arte crítico radicaría en "desorganizar los pactos de representación hegemónica que controlan el uso social y repolitizar la mirada" (Richard, 2009: 95-106)¹. Desde esta perspectiva, las producciones artísticas críticas potenciarían nuevas *escenas de disenso*, y contribuirían a "diseñar configu-

¹ Para Richard, el arte crítico debería mantenerse como un "territorio libre" de relativa *autonomía estratégica*, (según H. Foster) dentro de la cultura visual, para no quedar relegado al mero consumismo de la imagen. Si bien no acordamos con esta postura, tampoco lo hacemos con la visión laudatoria de Brea, para quien las artes se fundirían con el resto de las prácticas de producción visual, manteniendo como única singularidad el rol del "artista" como productor de "crítica cognitiva".

raciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible" (Ranciere, 2010).

Para Chantal Mouffe (2007), el arte crítico debería revelar todo lo reprimido por el consenso dominante (desarrollado y fortalecido, a su vez, por toda una industria de la imagen). Mouffe habla de *espacios públicos*² porque, a su entender, éstos son siempre plurales y la confrontación agonista se produce en una multiplicidad de *superficies discursivas*. Ni espacio homogéneo, ni espacio del consenso y de la armonía (nostálgicamente) perdida por rupturas desestabilizadoras.

Si consideramos, como Rosalyn Deutsche, que la esfera pública política no es solamente el lugar del discurso sino que se construye discursivamente, un *arte público*³ ya no sería una "obra que ocupa o diseña espacios físicos y que se dirige a públicos preexistentes" sino "una práctica que constituye lo público" (Deutsche, 2008: 23). Desde ya, esta mirada implica una concepción del arte y la política como divisiones de lo sensible, y no como campos o esferas autónomas y separadas. Más allá de la *dimensión estética de lo político* y la *dimensión política de lo estético*, las prácticas artísticas (y, fundamentalmente, las imágenes) fortalecen un orden hegemónico o lo impugnan con imágenes disidentes, por lo que no podríamos hablar de un arte político y uno apolítico⁴.

En este trabajo, analizaremos dos producciones artístico-comunicativas realizadas en la ciudad de La Plata: el *figurón* de J.J. López en la pared de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FAHCE-UNLP), instalado en 2008, y el juego interactivo *Buscando a López*, realizado entre 2010 y 2011. Consideramos que generan *imágenes disidentes* en pos de una disputa sim-

bólica en los espacios públicos. Además de operar en distintas *superficies discursivas* (en relación con distintos dispositivos) se integran (¿o sería mejor decir "interfieren"?), mediante estrategias también diversas, en una cultura visual cotidiana y des-jerarquizada⁵, propia de los grandes centros urbanos contemporáneos.

Ambas parten de una motivación en común: el reclamo por la segunda desaparición de Jorge Julio López, ocurrida en La Plata el 18 de Septiembre de 2006⁶. Desde esa fecha, organizaciones de DDHH, estudiantiles, culturales y políticas reclaman el día 18 de cada mes, por la Aparición con Vida y Juicio y Castigo a los Culpables, en repudio a la falta de voluntad política para el esclarecimiento del caso y la lentitud de la justicia. Durante las movilizaciones, se ha recurrido a la cultura y las producciones artísticas de forma constante⁷.



Figura 1. A la izquierda, *figurón* de J.J. López realizado por Surcos- Praxis y Espacio de la Memoria (FAHCE) junto a *El Hombre Roto* de Escombros. Fotografía personal, Septiembre 2008.

² La autora propone hablar de agonismo (espacio públicos agonistas) para comprender el horizonte de las democracias contemporáneas..

³ Lo que Deutsche define como arte público podría considerarse equivalente al arte crítico como lo desarrollan Mouffe y Richard.

⁴ Desarrollado tanto por Mouffe como por Rancière.

⁵ Con *des-jerarquización* nos referimos a un conjunto de imágenes que, a priori, no son consumidas como productos artísticos o no artísticos, sino que son aprehendidas dentro de un *continuum* cotidiano. No queremos decir con esto que no haya discursos visuales dominantes sobre otros, o discursos invisibilizados (a través de su no-representación).

⁶ J. J. López fue secuestrado en 1976 y estuvo desaparecido hasta 1978, pasando por distintos Centros Clandestinos de Detención. Fue testigo en los Juicios por la Verdad y en el juicio oral y público que condenó al represor Miguel Etchecolatz en 2006. El 18 de septiembre de 2006, luego de dictarse la sentencia, López volvió a desaparecer.

⁷ Ampliamente documentada y analizada tanto por Ana Longoni (2009) y Chempes (2009).

La Agrupación Surcos, Corriente Praxis y el Espacio de Memoria de la FAHCE montaron un figurón en la pared lateral de la FAHCE al cumplirse 2 años de la segunda desaparición de López. Ocupa casi dos pisos de alto y se ubica debajo de la leyenda "2 años sin López ¿A qué te podés acostumbrar?". (Fig.1) La imagen, que paralelamente se reproducía a escala en distintos puntos de la ciudad⁸, comparte soporte con otra imagen aún más grande y montada más de una década antes: el *Hombre Roto* del Grupo Escombros⁹. Dado que esta obra es de 1995, podríamos decir que, integrado al ruidoso paisaje urbano, se había invisibilizado en la gran estructura arquitectónica de la facultad y el edificio del rectorado de la UNLP. El figurón monumental de López lo *revivió*, lo recuperó a la mirada del transeúnte, resignificándolo a partir de la comparación con esta nueva imagen. Podríamos decir que ambas funcionan como contrapunto. *El Hombre Roto* es una silueta negra con un texto impreso en blanco:

Porque teniendo memoria / elegí la amnesia
Porque siendo testigo / negué haber estado [...]
Porque me doblé / en vez de romperme.
Porque no hice lo necesario / Soy el Hombre Roto¹⁰

Habla del silencio cómplice y el olvido por elección, mientras que el figurón de López, remite directamente a la militancia y la búsqueda de justicia. La silueta anónima que se quiebra en oposición a la imagen caminante de López, el testigo que revive una y otra vez su historia. El texto de Escombros funciona como un *mea culpa*, el del figurón es una interpelación al otro, al transeúnte "acostumbrado" a la imagen de López replicada miles de veces en distintos soportes: ¿Nos hemos acostumbrado a la continuidad de las formas represivas y las prácticas propias de la dictadura? Y (en relación con el siguiente caso)

¿Nos acostumbramos a ciertas imágenes que vamos vaciando de contenido? La imagen debe ser monumental para volverse presencia ineludible.

Pero el figurón de López es también una imagen en transformación: el número de años "sin López", que es actualizado con cada (terrible) aniversario. Es decir, la imagen, en su conjunto, opera desde lo icónico y lo textual, aspecto que ya había sido explorado por la Agrupación Surcos mediante intervenciones grafitteras¹¹.

Debemos destacar también, que la imagen elegida, junto con la del rostro de López girando la mirada hacia el fotógrafo/espectador y la foto de su declaración frente al jurado en el juicio a Etchecolatz, se han convertido en los íconos paradigmáticos del reclamo. Al igual que toda movilización en la que el eje del reclamo es una persona y emulando el devenir de la foto del Che Guevara, se genera un número limitado de imágenes representativas de López que se repiten una y otra vez en volantes, stencils, murales y gacetillas.



Figura 2. Imagen de portada de *Buscando a López 1.0*. Tomada de: lulitieneblog.wordpress.com

El otro caso a analizar es *Buscando a López*, (fig. 2) juego web interactivo realizado para ser jugado sólo como aplicación Facebook¹². Este

⁸ La instalación del mural constituía el cierre de una jornada de intervención con figurones en paradas de micros y muros y stencils en pisos en las principales plazas y vías de la ciudad.

⁹ El Grupo Escombros, activo desde 1988 en La Plata, se ha caracterizado por la intervención en espacios públicos, tanto con murales como con performances y convocatorias colectivas.

¹⁰ Para ver el texto completo: <http://www.grupoescombros.com.ar/mur-hombreroto.htm>

¹¹ Sobre la instalación del lema "Sin López no hay nunca más" y su relación con otras consignas, ver Pérez Balbi (2010).

¹² Para ingresar: <http://apps.facebook.com/buscandoalopez/>.

juego tuvo 3 ediciones entre 2010 y 2011¹³ y figura como producto de la marca *LULI Kids*, deriva lúdico-infantil del colectivo LULI¹⁴.

Buscando a López parte de la inquietud sobre cómo dar a conocer el estado de la causa y sus complicidades policiales y políticas a un número mayor de personas, e intenta superar un “cerco militante” a través del uso de un lenguaje plástico propio de otros discursos (el de la animación y el juego infantil). Por otra parte, aparece una clara intención disruptiva en la mimetización de la imagen de López con los “atributos” de Wally, el personaje a encontrar entre complejas muchedumbres en las páginas de su libro. Correr el reclamo de justicia del espacio socialmente aceptado (la movilización, el petitorio, la nota periódica, la investigación judicial) para lograr una desmitificación de la imagen (transformada en ícono *políticamente correcto* vacío muchas veces de información concreta) con una actitud claramente provocativa.

Este uso de la imagen generó controversias en la misma red social. El punto principal de conflicto fue esta *travestización* de López en un personaje caricaturesco y la propuesta del juego como estrategia de acción política. La principal crítica era la de haber “banalizado la protesta”¹⁵.

Cada edición del juego apunta a distintos momentos de la vida de López (la segunda desaparición en la versión inicial y la militancia en los '70, en la 2.0) y a la proyección del caso a otras desapariciones en democracia, producto de la violencia institucional (cacique Pincén, presos del Servicio Penitenciario Bonaerense, etc.) y policial (Luciano Arruga, Miguel Bru, entre otros), la desigualdad social (Diego Duarte) y las redes de trata (Marita Verón) en la última versión (Fig.3). La

descripción de los aspectos sintácticos y semánticos de cada edición excede, por extensión, a este artículo. Nos limitaremos al funcionamiento en general y a esbozar ciertas interpretaciones respecto del uso del dispositivo y la articulación con el espacio público.

Hacé click en la imagen buscando a Julio López

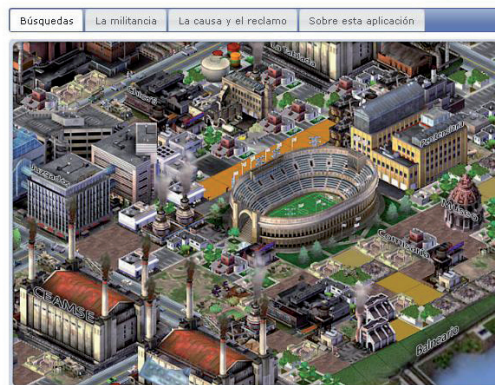


Figura 3. Imagen de *Buscando a López 3.0*. Captura de pantalla, marzo 2012.

En todas ellas, el cursor indica donde detenerse para que se abra un cuadro de diálogo con información. Estos recuadros abren a otras dos posibilidades: “Conocé más” linkea a documentos, notas o páginas web con más información de cada ítem, y “Compartir en el muro!” replica como posteo en el perfil del usuario el recuadro que está viendo, por lo que esa información se difunde y comenta incontables veces, y se separa del juego que la provee¹⁶. (Fig. 4)

La realización de *Buscando a López* implicó trabajar en la programación de la red social y *empujar* los límites del dispositivo más allá de lo que

¹³ Primera versión en septiembre 2010, Versión 2.0 en octubre 2010 y 3.0 en septiembre 2011. Las tres ediciones se mantienen, hasta la fecha, activas en la red social.

¹⁴ En todas las producciones bajo el “sello” LULI Kids las imágenes infantiles, con personajes de entretenimiento para niños, se articulan con otras, también cotidianas y urbanas, pero relacionadas a distintos reclamos de justicia. Más información: <http://lulitieneblog.wordpress.com/category/lulikids/>

¹⁵ La argumentación de LULI contra esta “acusación” puede encontrarse en su blog: <http://lulitieneblog.wordpress.com/2010/09/20/lulikids-%C2%BFes-esto-una-banalizacion-buscando-a-julio-lopez/>

¹⁶ Esto forma parte de la lógica de los juegos en Facebook: al ingresar, aparece una notificación en el muro que comunica que “X está jugando a...” y a su vez, se pueden ir publicando los premios obtenidos en los distintos estadios del juego. *Buscando a López* mantiene esta dinámica, aplicándola a la difusión de la información.

propone al usuario, utilizando la dinámica del juego para vehiculizar otros contenidos.



Figura 4. Imagen de *Buscando a López* (primera versión). Captura de pantalla, marzo 2012

Linkeando muros

LULI propone un interesante reenvío entre el juego en la web y la calle. En primer lugar, las primera y última ediciones del juego se acompañaron de una *gigantografía* con, podríamos decir, una lógica publicitaria: la imagen de portada del juego y el protocolo http para ingresar¹⁷. (Figs. 5 y 6) Pero además, en la última edición (septiembre 2011), incorporaron el uso del Twitter, para replicar comentarios que vecinos y transeúntes realizaban al ver el mural en producción, por lo que las repercusiones del espectador casual, que se sentía interpelado por la imagen, se difunden antes que la producción en sí, ya que el juego se

publica en la red junto con registros de la gigantografía terminada.



Figura 5. LULI: Gigantografía "publicitando" *Buscando a López* (primera versión) sobre mural "Mucha tropa riendo en la calle". En 4 y diag. 79 (La Plata). 18 de Septiembre, 2010. Tomada de: lulitieneblog.wordpress.com

Por otra parte, la tercera edición tuvo una inserción diferente en el espacio público. Además de la gigantografía "publicitaria" antes mencionada, se presentó como *stand* de LULI Kids en la 7ma FLIA en La Plata¹⁸, con exhibidores para la edición de libros para colorear¹⁹ y mesas y banquetas con notebooks conectadas a internet para jugar



Figura 6. LULI: Gigantografía "publicitando" *Buscando a López 3.0*. En 4 y diag. 79 (La Plata). 18 de Septiembre, 2011. Tomada de: lulitieneblog.wordpress.com

¹⁷ El emplazamiento de la gigantografía no es arbitrario. Se realizó en calle 4 y diag. 79, en el superpuesto a "Mucha tropa riendo en la calle", del mismo colectivo, mural sobre responsabilidad directa en las desapariciones de López y Miguel Bru. La imagen de la tercera edición se realiza tapando la de la primera.

¹⁸ F.L.I.A. es Feria del Libro Independiente y Autogestiva. En La Plata se realiza desde Septiembre de 2009. El 10 y 11 de septiembre de 2011 se realizó la 7ma edición, en el Centro Hermanos Zaragoza y el Centro Social y Cultural Olga Vázquez.

¹⁹ "Colorea tu ciudad", 1ª y 2ª edición, LULI Kids. Ver en: <http://lulitieneblog.wordpress.com/2010/08/08/lulikids-feliz-dia-del-nino/>.

con *Buscando a López*. Este espacio se replicó (el mobiliario era desmontable, portable y hecho de cartón reciclado) en la Plaza San Martín el 18 del mismo mes, donde finaliza la movilización anual en reclamo de esclarecimiento del caso.

Compartiendo y construyendo espacios

Ambas producciones intervienen directamente en/desde el espacio público, poniéndose en relación con un discurrir cotidiano de cientos, miles de espectadores casuales, desprevenidos, que leen estas imágenes en un entorno superpoblado de ellas.

Retomando la concepción de espacios públicos de Mouffe, podríamos decir que la producción de Surcos-Praxis-Espacio de Memoria termina por configurar un espacio simbólico diverso del que se había establecido con la obra de Escombros, mientras que instaura una imagen (refiriéndonos al conjunto ícono-textual) que se propone como *visibilización* de una evidencia (¿Podemos “aceptar” desaparecidos en democracia?) y reactiva un fragmento del paisaje cotidiano, convirtiéndolo en espacio de confrontación, no de consenso.

Por otra parte, la intervención de LULI con la tercera edición del juego, podría leerse como una inserción estratégica en espacios efímeros (la FLIA y la movilización) en los que se ponen en acto otros discursos de lo público.

La calle y la web no son espacios excluyentes. Lo público se construye en ambos (y en las relaciones que se dan entre ellas) y la web ha dejado de ser, al menos en propuestas disruptivas como *Buscando a López*, un mero ámbito de reproducción (y archivo) de lo realizado fuera de él, para constituirse como espacio a discutir.

Brea (2006) considera un “herencia” de las neovanguardias del siglo XX a las prácticas artísticas del XXI la capacidad de *crítica de las mediaciones*: el desmantelamiento del rol de instituciones y campos (el museo, la galería, la Historia del Arte y los operadores culturales) en la consolidación del valor artístico. Ese “ejercicio sistemático de exposición desmantelada de las mediaciones” (Brea,

2004: 64) se transformaría, en una actual producción artística crítica, en un *uso antagonista de las mediaciones*, reconociendo el potencial táctico de las nuevas tecnologías. El desarrollo de *Buscando a López*, consideramos, va por este camino.

Los usos de la imagen: el ícono como tótem

La primera edición de *Buscando a López* es dos años posterior al figurón de López. En ese plazo (sumado a los dos años anteriores) la repetición del *López-ícono* resulta en la saturación y anulación del mensaje mencionada por LULI. La búsqueda de visibilidad del reclamo y la potencia de la imagen como presencia (explotada principalmente en las movilizaciones del 18 de septiembre) también ha derivado en una incorporación del *López-ícono* a una *iconosfera urbana*, al menos a nivel local. Ha dejado de ser una imagen del disenso, una imagen contrahegemónica, para formar parte del paisaje urbano.

La estrategia para una producción crítica (desde el arte o de cualquier disciplina) no sería, entonces, dejar de decir (no reproducir más el rostro, no grafittear más las consignas, no organizar más movilizaciones, etc.) sino “decir diferente”. En este sentido, LULI ha planteado en repetidas ocasiones, la necesidad de salirse de una *estética militante*²⁰, de un tipo de imagen aceptado por formatos y pautas de producción que configurarían *estéticas de solemnidad*.

En esta lógica, apuestan a una producción que incorpora distintos registros de la cultura visual: las imágenes infantiles, la pregnancia del color y la economía de diseño propio de la gráfica publicitaria, la marca y el slogan empresarial (“otro producto de LULI Kids”).

Estos ejemplos demuestran que, mediante el cruce entre elementos de la cultura visual contemporánea y herramientas propias de la tradición artística se pueden generar otras imágenes públicas, imágenes que interfieran (en el discurrir), compitan (desde su pregnancia o sus dimensiones) y problematicen (desde el dispositivo y la puesta en diálogo con otras producciones) discursos visuales cotidianos.

²⁰ No se refieren exclusivamente al reclamo por López. Sobre esta problemática, ver entrevista para Prensa de Frente. Buenos Aires, 21 de Diciembre de 2010. Disponible on line en: <http://www.prensadefrente.org/pdfb2/index.php/a/2010/12/21/p6230>. Consultado on line, marzo 2012.

Bibliografía

BREA, José Luis (2004). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC.

----- (2005) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal.

CHEMPES (2009). "El recurso a la cultura en las marchas por Julio López en la ciudad de La Plata. Período 2006 – 2008" [En línea]:

<http://argentina.indymedia.org/images/24mesesDeMarchasPorLopez_chempes.pdf>.

DEUTSCHE, Rosalyn (2008). "Agorafobia", Barcelona, MACBA, Col. Quaderns portàtils.

LASH, Scott (1997). *Sociología del posmodernismo*, Buenos Aires, Amorrortu.

LONGONI, Ana (2009). "Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López" en *Revista Errata*, Año 1, Nº0, Bogotá.

MOUFFE, Chantal (2006). "Prácticas artísticas y política democrática en una era pospolítica" en *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA-Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

PÉREZ BALBI, Magdalena (2010). "Activar el espacio público, visibilizar el silencio: sobre algunas acciones callejeras en La Plata (2006-2010)" en *VVAA: Primeras Jornadas Nacionales Historia, Arte y Política*. [CD] Tandil: FA- UNICEN.

RANCIÈRE, Jacques (2002). "La división de lo sensible. Estética y Política". Salamanca: Centro de Arte de Salamanca.

----- (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

RICHARD, Nelly (2009). "Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes" en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI. Pp. 95-106.