

ACTIVISMO VISUAL E IMAGINARIOS DE RESISTENCIA: UNA APROXIMACIÓN ESTÉTICO-POLÍTICA A LOS CONFLICTOS LATINOAMERICANOS DEL SIGLO XX

RENATO BERMÚDEZ DINI*
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Resumen: Las imágenes han sido utilizadas a lo largo de la historia para diversos fines políticos, como propaganda de sistemas de poder o ideologías. Con ellas se han desatado guerras visuales como discursos hegemónicos para controlar subjetividades colectivas. Sin embargo, desde el contexto latinoamericano se desarrollaron en la segunda mitad del siglo XX tres experiencias visuales que transformaron esta condición: el Colectivo de Acciones de Arte (Chile), El Siluetazo (Argentina) y Lava la bandera (Perú). Se estudiarán aquí estos casos como verdaderos activismos visuales que forjaron imaginarios de resistencia para enfrentar estética y políticamente los conflictos de sus entornos.

Palabras clave: activismo, visualidad, imaginario, resistencia, política, Latinoamérica.

Abstract: Images have been used throughout history for various political purposes, such as propaganda of power or ideologies. With them, visual wars have been unleashed as hegemonic discourses to control collective subjectivities. Nevertheless, within Latin American context, three visual experiences that transformed this condition were developed in the second half of the 20th century: the Colectivo de Acciones de Arte (Chile), El Siluetazo (Argentina) and Lava la bandera (Peru). These cases will be studied here as real visual activisms that forged an imaginary of resistance for aesthetically and politically confront the conflicts of their surroundings.

Key words: activism, visuality, imaginary, resistance, politics, Latin America.

* Licenciado Summa Cum Laude en Artes, Universidad Central de Venezuela (2013), donde también fue profesor del Departamento de Estudios Estéticos (2014-2015). Diplomado en Crítica del Arte (2012) por la misma UCV. Actualmente cursa la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México).

Books were only one type of receptacle where we stored a lot of things we were afraid we might forget. There is nothing magical in them at all. The magic is only in what books say, how they stitched the patches of the Universe together into one garment for us.

Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*.

La frase de conocimiento popular según la cual “una imagen vale más que mil palabras” acierta, indudablemente, en resaltar un poder particular que posee el fenómeno de las imágenes visuales, una capacidad especial de intervenir en la vida humana y, en buena medida, de condicionarla. Pero las imágenes por sí solas (como las palabras del lenguaje) no pueden lograr ningún cambio en la vida y, por ende, tener algún valor real. Sólo podrían valer y activarse significativamente cuando se les asume no como un hecho pasivo de la contemplación, sino como un uso social y una práctica de convivencia que, en ese sentido, cobra matices estético-políticos, y que resulta vital para desentrañar la vida en comunidad de los humanos, distinta por completo a la de cualquier otro animal proclive a la socialización.

Como medio de representación visual de los más diversos valores, ideas y sentimientos, la imagen ha tenido siempre un papel fundamental en la transmisión de conocimientos y en la configuración de formas de relación social, desde las más remotas pinturas parietales, pasando por las cuidadosas iconografías medievales y las más refinadas pinturas barrocas, hasta las fotografías de principios del siglo XX, en plena ebullición vanguardista, o las imágenes tecnificadas de la contemporaneidad; todos estos casos dan cuenta de imágenes que sirven como sustento y modo de articulación de los pensamientos y afectos de distintas épocas. En su libro *Visto y no visto*, Peter Burke estudia las imágenes como documentos históricos, como “testimonios admisibles” de la historia, porque en ellas no sólo se reflejan las apariencias de una época, sino que se dejan ver también las pistas necesarias para poder dilucidar las formas sociales que la constituían y

los intercambios simbólicos que en ella se dieron¹. Su mirada sobre esta capacidad testimonial de la imagen se resume en las siguientes palabras:

Pinturas, estatuas, estampas, etc., permiten a la posteridad compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de las culturas del pasado. Nos hacen comprender cuántas cosas habríamos podido conocer, si nos las hubiéramos tomado más en serio. En resumen, las imágenes nos permiten «imaginar» el pasado de un modo más vivo. Como dice el crítico Stephen Bann, al situarnos frente a una imagen nos situamos «frente a la historia». El hecho de que las imágenes fueran utilizadas en las diversas épocas como objetos de devoción o medios de persuasión, y para proporcionar al espectador información o placer, hace que puedan dar testimonio de las formas de religión, de los conocimientos, las creencias, los placeres, etc., del pasado. Aunque los textos también nos ofrecen importantes pistas, las imágenes son la mejor guía para entender el poder que tenían las representaciones visuales en la vida política y religiosa de las culturas pretéritas².

Sin embargo, como bien lo señala James Elkins, “el mundo visual es más que [...] museos de arte, y es especialmente bueno saber que el mundo está lleno de cosas fascinantes que pueden ser vistas”³. Además de las pinturas, estatuas, estampas que menciona Burke a modo de artes tradicionales, el mundo de las imágenes es muchísimo más amplio, y puede incluir cualquier evento sensorial que sea aprehendido por el órgano de la vista y que, en consecuencia, despierte las capacidades reflexivas del pensamiento simbólico humano⁴.

1. Vid. Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2001).

2. *Ibidem*, pp. 16-17.

3. James Elkins, *How to Use Your Eyes* (Nueva York: Routledge, 2009), p. xiii.

4. Las imágenes, como materialidades o como formas mentales (en el sentido de un imaginario psíquico), forman parte del cúmulo de saberes y prácticas que hacen del humano, según Ernst Cassirer, un *animal simbólico*: “El hombre [...] ya no vive solamente en un puro universo físico, sino en un *universo* simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. Todo progreso en pensamiento y experiencia afina y refuerza esta red. El hombre no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato; no puede verla, como si dijéramos, cara a cara. [...] En lugar de tratar con las cosas mismas, [...] [s]e ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma

Así pues, más allá del relato que cuentan las artes como evidencias del pasado, las imágenes (en un sentido amplio) pueden ser también de mucha utilidad para dilucidar las formas de existencia del presente —es decir, no situarse *frente* a la historia, sino *dentro de* la historia misma—; pueden evidenciar cómo se relacionan los individuos en el día a día, cómo traman su existencia social, porque las imágenes “constituyen conocimientos sensitivos o tomas de conciencia de la realidad”⁵. En ese sentido, las imágenes que habrán de ser interpeladas en este texto son aquellas que escapan al marco restrictivo de “lo artístico” para expandirse más bien dentro del vasto y complejo territorio de *lo cultural*, porque ahí pueden desplegarse con mayor contundencia sus potencialidades para dilucidar la existencia en sociedad, las cuales son, en el fondo, potencialidades de índole *política*. Pero, como se señalará más adelante, lo político aquí no representa una ideología o un partidismo, ni tampoco únicamente el sentido de la *polis* (es decir, de lo común), sino también de la *polemos*: de la polémica, del conflicto, de las disputas que se desatan entre los individuos que comparten una sociedad para poder vivir en comunidad de la forma más estable y respetuosa posible⁶.

Así pues, se trata aquí de rastrear casos de imágenes en los cuales bulla una noción conflictiva de la vida en sociedad, imágenes que resalten la disputa que implica toda vida en el terreno de lo común y que, a la vez, ofrezcan una solución para esos conflictos, o que los problematizan mediante el

que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial.” (Ernst Cassirer, *Antropología Filosófica* [México: Fondo de Cultura Económica, 1968], p. 26).

5. Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción* (México: Fondo de Cultura Económica, 1979), p. 111.

6. No ha restársele aquí gravedad o importancia a la noción de polémica, puesto que es utilizada no en un sentido cotidiano del término, como una controversia cualquiera, sino en un sentido etimológico, derivado del griego antiguo $\pi \mu$, que quiere decir “en estado de guerra” (*Diccionario Vox Griego-Español*, p. 488). Para efectos de este texto, el conflicto, el disenso, la disputa y, en general, toda polémica son cuestiones relacionadas con lo bélico, puesto que aunque el contexto latinoamericano no haya enfrentado escenarios de batalla como los de los grandes enfrentamientos internacionales del siglo XX, sí enfrentó sus propios sistemas cruentos de violencia y terror, por lo cual polemizar viene a significar aquí un poder combativo propio de la imagen como acto de guerra y arma contestataria.

ejercicio de la visualidad y el pensamiento (y accionar) crítico. En este sentido, este texto analizará el imaginario desarrollado y activado por movimientos sociales durante tres momentos críticos de la historia latinoamericana del siglo XX: en primer lugar, las acciones del Colectivo de Acciones de Arte (CADA), en Chile (1979-1985), bajo la dictadura de Pinochet; en segundo lugar, la manifestación conocida como *El Siluetazo* (1983), durante la dictadura militar; y en tercer lugar, la acción de protesta conocida como *Lava la bandera* (2000) en el Perú dictatorial de Fujimori. Siendo Latinoamérica un territorio problemático y atravesado por diversas crisis, el estudio de las imágenes de conflicto y como pensamiento político permite vislumbrar las potencias de la cultura para intervenir en la sociedad, pero no ya como un factor unificador y pacifista (ideal moderno y proyectado hasta nuestros días por sistemas hegemónicos de pensamiento), sino como un activador de heterogeneidades que promueven discusiones y dinamizan las estructuras que pretenden erigirse como totalitarias. Estas tres experiencias visuales se examinarán aquí como “formaciones o movimientos culturales y contraculturales que surgen en el proceso de crisis, [donde] la creatividad popular y las nuevas estéticas [...] [son] aquello que transforma a la cultura en un epicentro de la lucha política, así como en otro plano esa lucha política está hecha de modos de imaginación”⁷. Y precisamente a partir de esta bidireccionalidad entre la imagen y lo político habrá de comenzar el análisis.

DE LAS IMÁGENES POLÍTICAS A LA POLÍTICA DE IMÁGENES: EL CASO LATINOAMERICANO

Al hablar de los vínculos entre imagen y política en lo primero que se piense, probablemente, sea en la utilización de la primera para alcanzar fines determinados de la segunda. Por lo general, la historia del arte ha visto en

7. “Introducción” a Alejandro Grimson (comp.), *La cultura en crisis latinoamericanas* (Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2004), p. 10.

las imágenes vehículos visuales del poder y sus disposiciones institucionales. En su libro ya citado, Burke relata cómo se debía apreciar (y entablar relación significativa con) un retrato de la realeza del siglo XVII:

Según un manual de etiqueta de la época, los retratos de Luis XIV de Francia expuestos en el palacio de Versalles debían ser tratados con tanto respeto como si el propio rey se encontrara en la misma sala en la que estaban colgados. Los espectadores no podían darles la espalda⁸.

Lo mismo podría pensarse del poder religioso, a propósito de la riqueza del imaginario católico posterior a la reforma luterana, o de la secularización de la imagen a manos de la burguesía del siglo XVIII, que encargaba obras de arte para plasmar un discurso político de estatus social y económico. Otro tanto cabe apuntar a propósito de las imágenes como propaganda bélica o como política militar. La fotografía de guerra (con Robert Capa como gran exponente, pero también otros miembros de la afamada Agencia Magnum) y el fotoperiodismo del siglo XX insistían en que “la publicación de imágenes crudas y violentas serviría para conmocionar al lector y despertar en él un odio hacia el enemigo o un rechazo al conflicto bélico”⁹, lo cual supone que la imagen debía ser transmisora de un mensaje militante (a favor o en contra de la guerra, pero siempre como instrumento persuasor y generador de un pensamiento aglutinante en torno a una causa específica). Sin embargo, la

dimensión política de las imágenes no tiene por qué limitarse a la transmisión de ideologías unitarias, sino que, más bien, puede ampliarse a la política en un sentido más social, menos individualista y hegemónico. A propósito de esto, en su estudio sobre la redefinición política de la imagen, el historiador del arte Pedro A. Cruz Sánchez señala:

...por lo general, la reflexión sobre lo político suele olvidar la doble raíz etimológica de este término: a la ya consabida y extendida de *polis*, hay que sumar la frecuentemente evitada de *polemos*, que añade a ella la dimensión del antagonismo y del conflicto. Polémico es todo aquello que introduce el disenso, que amenaza la integridad de una estructura y opera sobre ésta provocando su tensión y reconfiguración problemática¹⁰.

Así pues, habrá que detenerse aquí sobre la dimensión política de las imágenes en un sentido no ya hegemónico y de transmisión de ideologías o sistemas de poder, ni tampoco sólo en su sentido comunitario –como el territorio de un saber y un sentir compartido–, sino más bien en su sentido *conflictivo*, en su condición *polémica* y de *confrontación*. Como lo ha señalado ya la filósofa política Chantal Mouffe, “las cuestiones propiamente políticas siempre implican decisiones que requieren que optemos entre alternativas en conflicto”¹¹. De igual modo, la política de (o hecha a partir de) la imagen entraña decisiones críticas que conducen a disputas por la vida en sociedad a través del dispositivo de la visualidad, que se ejerce no sólo imaginariamente, como pensamiento simbólico, sino también como praxis ciudadana¹².

8. Peter Burke, *Ob. cit.*, p.76.

9. La imagen politizada que pretendían transmitir las potencias en torno a los conflictos bélicos que lideraban implicaba persuadir a los pobladores de la causa justa de la guerra, o por otro lado sacudir sus conciencias y hacerles entender que la destrucción era el medio para un fin mayor. A este respecto, al estudiar la fotografía de la detonación de la bomba atómica *Little Boy* en Hiroshima, registrada desde el avión *Enola Gay*, el investigador Andrés Hispano señala lo siguiente: “La imagen de la bomba era más poderosa que la bomba misma. Por encima de su poder ofensivo, estaba su poder disuasorio, no ya en el imaginario del enemigo, sino en el de su propia nación. El terror atómico fue fundamental para cohesionar un país diverso y una opinión pública educada en la disensión y el recelo al Estado. El hongo atómico consiguió el equilibrio imposible: temer la guerra más que al propio enemigo. Y lo llamaron guerra fría.” (Andrés Hispano, “Guerra a la vista”, en: Antonio Monegal [comp.], *Política y (po)ética de las imágenes de guerra* [Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007], pp. 60-61).

10. Pedro A. Cruz Sánchez, *Ob-scenas. La redefinición política de la imagen* (Murcia: Ediciones Nausicaä, 2008), p. 10.

11. Chantal Mouffe, *En torno a lo político* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007), p. 17.

12. En ese sentido, Chantal Mouffe ha señalado también que lo político “puede entenderse sólo en el contexto de la agrupación amigo/enemigo” (*Ibidem*, p. 18), pero no en términos de un antagonismo (opuestos irreconciliables y mutuamente excluyentes), sino de un *agonismo*, que “establece una relación nosotros/ellos en la que las partes en conflicto, si bien admitiendo que no existe una solución racional a su conflicto, reconocen sin embargo la legitimidad de sus oponentes. Esto significa que, aunque en conflicto, se perciben a sí mismos como pertenecientes a la misma asociación política, compartiendo un espacio simbólico común dentro del cual tiene

No sería, pues, lo mismo hablar de *imágenes políticas* que de *política de imágenes*, puesto que mientras las primeras sólo representarían un conjunto de visualidades destinadas a establecer un sistema de pensamiento, la segunda fungiría como acciones concretas (mediadas por lo visual) de obrar en pro de afectos sociales que movilicen a los individuos que la enarbolan. La misma Mouffe ha señalado también que la política “no puede limitarse a establecer compromisos entre intereses o valores, o a la deliberación sobre el bien común; necesita tener un influjo real en los deseos y fantasías de la gente”¹³. Y estos influjos pueden lograrse, sin duda alguna, a través de la activación visual de los afectos y saberes de cada individuo que forma una comunidad, puesto que esas imágenes que emplee no se entenderían como meras manifestaciones artísticas, sino como un *imaginario* en un sentido amplio y cultural del término, lo que implicaría “los sentidos instituidos para las prácticas, las creencias [...] de los códigos políticos y culturales sedimentados, compartidos por distintas fracciones que protagonizan las disputas en determinados escenarios”¹⁴.

Anterior a esta noción de disputa y discusión, de la cultura como lugar para el disenso y el intercambio de la heterogeneidad social, ha existido siempre con firmeza la noción de la cultura como discurso oficial, como ideal moderno de unión de los estados-nación y de identidad ciudadana; es decir, la cultura como lugar de legitimación social por mecanismos de igualdad y homogeneización. George Yúdice ha teorizado esto como “el recurso de la cultura” (la cultura como *expediency*, como algo que se puede explotar o de lo cual aprovecharse institucionalmente)¹⁵. Por su parte, Hal Foster ha señalado ya que la cultura no sólo tiene implicaciones ideológicas como ésas, sino también económicas, puesto que no sólo se ha “comodifi-

cado’ lo cultural [...], sino que lo económico se ha convertido en el ‘lugar principal de producción simbólica’”¹⁶. Pero Foster reconoce, a pesar de estas condicionantes mercantiles, que la cultura puede seguir siendo “un lugar de contestación tanto dentro de las instituciones culturales como frente a ellas, en la que tienen cabida todos los grupos sociales”¹⁷. En este mismo orden de ideas expuesto por Foster, se pretende destacar aquí a la cultura y el conjunto de imágenes que ella produce como un lugar para las diferencias.

Esta noción de la cultura como “un lugar de conflicto, [...] de una resistencia [...] al código hegemónico de las representaciones culturales y regímenes sociales”¹⁸ resulta particularmente notoria en el territorio latinoamericano, puesto que la región misma, geopolítica y socialmente, es un crisol para el mestizaje y la pluralidad de pensamientos, afectos y acciones culturales. Y, en consecuencia, sus formas imaginarias de existencia —esto es, las imágenes con las cuales sedimenta sus formas de convivencia social— habrán de ser, también, plurales y mestizas. A propósito de esta peculiaridad cultural de América Latina, el teórico y crítico de arte Juan Acha ha dicho:

El arte fue plural siempre y por doquier, pero en América Latina lo es aún más como reflejo de su realidad multiforme. No cabe, pues, hablar de que tal o cual tendencia artística o estética representa o expresa todo lo que somos y queremos ser. Cada una expresa una parte solamente de esta realidad y lo hace a su modo. La ideología artística de la clase dominante es la que reclama exclusividad o superioridad y nos inculca la necesidad de una estética y de un arte monolíticos. Y si el arte mundial tiende hoy a ser plural, con mayor razón el de América Latina. Así, la mayor cantidad de tendencias ofrecerá el conocimiento de mayor cantidad de aspectos de nuestra realidad. Además, el hombre mismo dista mucho de ser estéticamente monolítico como individuo: está constituido de diferentes estratos y de diferentes relaciones estéticas. Ya quedó atrás el monolitismo estético, artístico o estilístico. Nuestra realidad es diversa

lugar el conflicto. Podríamos decir que la tarea de la democracia es transformar el antagonismo en agonismo.” (*Ibidem*, p. 27).

13. *Ibidem*, p. 13.

14. Alejandro Grimson, *Ob. cit.*, pp. 8-9.

15. Cfr. George Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global* (Barcelona: Gedisa Editorial, 2002).

16. Hal Foster, “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”, en: Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (ed.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001), pp. 96 y ss.

17. *Idem*.

18. *Idem*.

y, por tanto, lo serán nuestras relaciones estéticas con ella, así como también lo serán las manifestaciones artísticas que suelen alimentar y transformar tales relaciones. Lo mismo con nuestra subjetividad: necesitamos autoconceptuarnos como plurales y autosensibilizarnos como tales¹⁹.

Siguiendo este planteamiento de Acha, interesa aquí aproximarse a esas *relaciones estéticas* como realidades culturales productoras de imágenes que no buscan una estabilidad monolítica en la sociedad latinoamericana, sino que por el contrario buscan politizarla (en el sentido ya expuesto de *polemizar*), desestabilizar su aparente homogeneidad ideológica para develar los sustratos más bien movedizos de resistencia, que potencian el espíritu ciudadano de lucha y denuncia frente a regímenes represivos y a la variedad de conflictos que han azotado a la región desde el más temprano siglo XX.

Si bien los conflictos latinoamericanos de entonces pueden entroncarse con los del resto del planeta –como los estragos económicos de la Gran Depresión de 1929 o el preocupante crecimiento de la influencia internacional de Estados Unidos en términos político-militares desde la Primera Guerra Mundial–, en verdad cabría resaltar en su contexto específico los conflictos desatados a partir de los años setenta, cuando Latinoamérica pareció haberse convertido en “laboratorio del neoliberalismo”²⁰, con todas las implicaciones sociales que ello entraña. La marcada distinción entre países del Primer Mundo, Segundo Mundo y Tercer Mundo que desató la crisis ideológica de la tensa calma de la Guerra Fría acrecentó los deseos intervencionistas y los complejos de mesianismo redentor de las grandes potencias hacia el territorio latinoamericano. Así, entre dictaduras y focos violentos de guerrillas contestatarias, la región vivió décadas de problemáticas de toda índole, que impactaron sin duda alguna el terreno de la cultura y la formación de imaginarios que reflexionaron sobre esa difícil realidad (porque, como ha señalado

Acha no sin un dejo de cinismo y crítica, “el subdesarrollo también es cuestión de sensibilidad”²¹).

Evidentemente, existieron experiencias previas a la década de los setenta que pusieron en jaque la estabilidad de los países latinoamericanos, como la dictadura de Paraguay de 1954 o la de Venezuela en 1952, pero los casos más relevantes respecto a la activación de un imaginario de resistencia –que desarrollara mecanismos visuales como acciones frente al conflicto y ejercicios de libertad– pueden inscribirse en el periplo que se inicia en 1973 con el golpe de estado del general Augusto Pinochet al gobierno popular de Salvador Allende, pasando por las dictaduras militares en Argentina iniciadas en 1976 por Jorge Rafael Videla y prolongadas hasta 1983, o hasta el régimen instaurado en Perú por Alberto Fujimori desde 1990 hasta el 2000. En estos casos, se desarrollaron las experiencias visuales ya mencionadas anteriormente: las acciones de CADA, *El Siluetazo* y *Lava la bandera*.

Se trata de un período que los investigadores de la Red de Conceptualismos del Sur han denominado en uno de sus proyectos expositivos como *sísmico*, porque “remite a un ejercicio de pensamiento en el que confluyen y colisionan múltiples temporalidades y territorios: un registro inestable que oscila entre el colapso social y la aparición de nuevas formas de subjetivación”²². Se desarrollaron en este tiempo prácticas de terror sistematizadas como la tortura, las desapariciones forzadas y los asesinatos masivos, así como la infiltración de políticas económicas en la vida cotidiana que produjesen nuevas subjetividades para privilegiar a las cúpulas corruptas de los sistemas de gobierno. Todo esto en medio de un complejo panorama de globalización en el que la política neoliberal pretendía homogeneizar los criterios de existencia social en el mundo.

19. Juan Acha, *Ob. cit.*, p. 126.

20. Olivier Compagnon, “Violencia de la modernidad: las Américas Latinas desde finales de los años cincuenta” en: *América latina, 1960-2013. Fotos + Textos* (México: Fondation Cartier/ Museo Amparo, 2014), s.p.

21. Juan Acha, *Ob. cit.*, p. 8.

22. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012), p. 12.

Sin embargo, en este complejo pasaje de la historia social latinoamericana, frente a las más fuertes formas de represión, se vivieron también las más ingeniosas estrategias visuales de resistencia y demandas de libertad. Se trataron de “formas de agenciamiento que alteraron la normalidad de la vida pública impuesta por el terror dictatorial”²³ en las que fue fundamental el recurso a medios más bien precarios y fácilmente socializables por toda la comunidad involucrada en los actos de protesta y levantamiento frente a los regímenes opresores²⁴. Serigrafías, impresiones, afiches, fotografías e incluso activaciones corporales casi a modo de *performances* son algunos de los dispositivos visuales que “contribuyen a articular la experiencia de la protesta, escenificando una política de la multitud en la que la convivencia entre lo singular y lo colectivo contrastan con la apelación setentista a la idea de pueblo como sujeto social homogéneo”²⁵. En efecto, estos dispositivos visuales resaltaron las características de los conflictos que se desarrollaban y ponían el acento en la necesidad de visibilizar una fracción de ciudadanos que se distanciaban contundentemente de las políticas que condujeron a dicho conflicto, haciendo entonces de estas imágenes un territorio para la disputa, donde funcionaban como dispositivos no sólo de protesta y denuncia, sino también de activación de un cambio social: detonadores para la transformación del orden hegemónico y, así, cimientos de una nueva historia a escribirse en el futuro; una historia que idealmente habría de ser plural, abierta y colectivizada.

Y es que un factor fundamental en el despliegue de estos recursos visuales en las acciones de protestas es que sucedieron en el intersticio de diversas re-

laciones humanas, lo cual resalta su dimensión política en tanto comunidad y no individualidad o hegemonía. En la historia del arte contemporáneo latinoamericano son muchos los casos del encuentro entre arte y política que podrían mencionarse: el trabajo de artistas como Elías Adasme (Chile), Lotty Rosenfeld (Chile), el dúo de Pedro Lemebel y Francisco Casas, conocido como las Yeguas del Apocalipsis (Chile), que utilizaron sobre todo la *performance* como estrategia artística; o las obras más bien conceptuales de artistas como Luis Camnitzer (Uruguay), Antonio Caro (Colombia), Claudio Perna (Venezuela), León Ferrari (Argentina) o Cildo Meireles (Brasil)²⁶. Sin embargo, estos casos fueron producto del trabajo de los artistas sobre temas sociales y no de la vinculación de ambas partes, como sí ocurre en las experiencias escogidas para este análisis, que al ser colectivas potenciaron la política de la imagen como acto combativo tanto material (la manufactura de gráficas y productos visuales) como mental (la activación de un imaginario cultural de resistencia). Dichas acciones *sísmicas* fueron desatadas al calor de las protestas y se produjeron desde las colectividades, generando ya no un arte activista, sino un *activismo artístico*, donde “los modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad [sic] [...] anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que es consustancial al pensamiento de la modernidad”²⁷.

Así, se trata de rastrear aquí la potencia política de estas imágenes en medio de la multitud de afectos que se conglomeraron para activarlas. Las

23. *Ibidem*, p. 14.

24. La precariedad de los medios de estas experiencias activistas desde la visualidad es considerada por la Red de Conceptualismo del Ser como una “materialidad débil”, que sería “una característica a) consecuencia de la habitual limitación de recursos con los que el activismo artístico opera, y b) resultante del énfasis puesto en la producción inmaterial: relaciones, subjetivación, concienciación. Pero también surge de la negatividad: del rechazo a objetivarse en materiales fetichizables/comercializables/museizables” (*Ibidem*, p. 50).

25. *Ibidem*, p. 14.

26. Por razones de tiempo y espacio, resulta imposible reseñar aquí la larga lista de artistas que se han vinculado, de diversas formas, al tema político y las dinámicas sociales de sus respectivos contextos. Por ello, para mayor información sobre el tema se recomienda: Heike Munder (ed.), *Resistance Performed. An Anthology on Aesthetic Strategies under Repressive Regimes in Latin America* (Suiza: Migros Museum für Gegenwartskunst & JRP Ringier, 2015).

27. En uno de sus más recientes proyectos de investigación y exposición, la Red de Conceptualismos del Sur definía una distinción entre *arte activista* y *activismo artístico*, imperando en el segundo un activismo ciudadano y cotidiano, que permite “subrayar la dimensión ‘artística’ de ciertas prácticas de intervención social”, lo cual supondría alejar al arte de su noción de discurso y práctica especializada, para acercarse más bien a una experiencia estética emplazada “en la trama urbana diluyéndose en los movimientos sociales”. (Vid.: *Perder la forma humana...* pp. 43-50).

experiencias de CADA, *El Siluetazo* y *Lava la bandera* fungen como episodios neurálgicos para comprender a la imagen como dispositivo de transformación social, lucha política y resistencia ciudadana²⁸. Esto implica ir más allá de la mirada tradicional sobre el arte como reflejo de la sociedad, como muestra incuestionable de cómo fueron los tiempos en el pasado, para pasar más bien a la noción del arte, las imágenes y la cultura toda como motor de cambio hacia nuevas sociedades frente a los conflictos que atraviesan las actuales²⁹. Así, para entender estas cualidades de reordenamiento de la realidad y disparador de afectos políticos, conviene a continuación analizar cada uno de los tres casos hasta ahora mencionados.

CADA: IMÁGENES DEL ACTIVISMO EN LA COTIDIANEIDAD

El Colectivo de Acciones de Arte estuvo constituido, inicialmente, por los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, los escritores Diamela Eltit y Raúl Zurita, y el sociólogo Fernando Balcells, y trabajaron juntos en Chile desde 1979 hasta 1985. Aunque con el paso de los años esta planta de integrantes fue modificándose, el colectivo mantuvo siempre entre sus líneas de trabajo la vinculación del arte con la sociedad, por medio de lo que la crítica Nelly Richard ha descrito como la “tensión interproductiva de una combinación de registros entre lo cultural (el arte,

la literatura), lo social (el cuerpo urbano como zona de intervención de la biografía colectiva) y lo político (su vinculación a las fuerzas de cambio movilizadas por referentes de izquierda)”³⁰.

CADA se constituyó como un colectivo destinado a reivindicar la dimensión política del arte y, por ende, a la circulación socializada de las imágenes; y aún más: a la concepción de la imagen como un acto combativo, como insubordinación simbólica y práctica, como acto de guerra estética frente a la dictadura que pretendía subjetivar todos los territorios geográficos y de pensamiento. Y es que, precisamente, el más grande reto del colectivo no fue conseguir las estrategias visuales contemporáneas que renovasen la escena artística para abordar las problemáticas sociales sin caer en lo panfletario, sino lograr esto a la luz de la mirada vigilante y la represión implacable de un gobierno *de facto*.

El grupo formó parte de lo que la crítica de arte de entonces llamó la “escena de avanzada”, una serie de artistas que habían comenzado a experimentar con nuevos medios y acciones *performánticas* para superar los antiguos lenguajes artísticos y así confeccionar un sistema de arte renovado, pero que también buscaba renovarse en tanto que superación del viejo sistema del arte instituido oficialmente y regulado por el museo y los organismos culturales del régimen. Entonces, CADA debió obrar con astucia para poder activar de modo efectivo las imágenes que producía. El artista Luis Camnitzer relata de la siguiente forma esta problemática situación:

La censura durante el régimen de Pinochet fue mucho más dura contra la publicidad de los eventos que contra los eventos mismos. La dictadura resultó ser impredecible en cuanto a sus preferencias estéticas y no había una línea oficial que los artistas vieran como obligatoria. La tolerancia del régimen abarcaba todo lo que iba desde el gusto más trivial e ignorante de la jerarquía del ejército (la que inesperadamente se había autodesignado para tomar decisiones culturales), al gusto cosmopolita y sofisticado de la oligarquía conservadora. Era una situación compleja en la cual los artistas no tenían que negociar una estética, sino un idioma que no fuera peligroso. La solución

28. Se utiliza aquí el término *dispositivo* siguiendo las reflexiones de Giorgio Agamben sobre el pensamiento foucaultiano, que lo concibe como “todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos” (Cfr. Giorgio Agamben, “What Is an Apparatus?”, en *What Is an Apparatus? And Other Essays* [California: Stanford University Press, 2009], p. 14).

29. A propósito de esta relación entre las imágenes y la posibilidad de cambio del presente, Acha ha señalado lo siguiente: “La importancia de las imágenes artísticas en el conocimiento de la realidad es evidente. Y este conocimiento, a su turno, es indispensable para cualquier cambio social. Incluso, la aparición de imágenes nuevas dista mucho de depender de la existencia de una nueva sociedad: el nuevo arte no nace cuando se consolida la nueva estructura social: madura en el regazo de la vieja según el desarrollo de las fuerzas sociales que, interesadas en lo nuevo, combaten contra el viejo orden.” (Juan Acha, *Ob. cit.*, p. 112).

30. Nelly Richard, *La insubordinación de los signos* (Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994), p. 38.

que encontraron fue emplear formatos de vanguardia que ya habían sido validados internacionalmente. Con estos formatos apelaban al esnobismo de las facciones más informadas del gobierno con la esperanza de que éstas, a su vez, intercedieran con los filisteos del ejército. Dentro de estos límites formales, lograron desarrollar una ambigüedad codificada que simultáneamente ocultaba y promovía el contenido deseado. El trabajo era aceptable si el régimen creía que era suficientemente elitista como para ser inaccesible para las masas. Una de las recetas para el éxito fue evitar toda solución formal que hubiera sido empleada en el arte popular creado durante la época de Allende. El gran reto para los artistas era lograr y mantener un nivel de lectura “clandestina” dentro de este juego elaborado y complejo de reglas³¹.

Así, a la vista del régimen, CADA tuvo que ingeniárselas para poder desarrollar un lenguaje a la vez innovador y eficaz, que pudiese despistar a los censores, pero causar conmoción en la sociedad. Su labor fue, podría decirse, subrepticia, movilizándolo los afectos sociales desde sus cimientos, sin mayor grandilocuencia estética, pero con certeza crítica.

Los propios integrantes del colectivo describieron de la siguiente forma la labor que llevaban a cabo: “No se la puede contemplar con tranquilidad, provoca la polémica; no se la puede enjuiciar desde la brillantez exquisita de entendidos; no transita plácidamente desde la observación refinada a un salón acomodado”³². CADA utilizó los medios que conseguía con diversas estrategias para utilizarlos contra el propio sistema que le permitía utilizarlos, pero de un modo tal que al común de la población que era espectadora de ello no le pasara inadvertida la acción y se sintiese, por ende, interpelada por la reflexión que abrían los artistas. Su primera acción, *Para no morir de hambre en el arte* (1979), empleó diversos medios y se desarrolló a lo largo de varias etapas, para dar origen a un proyecto complejo. En esencia, los miembros del colectivo repartieron bolsas de medio litro de leche (aludiendo a la política alimenticia que había procurado mantener Allende

durante su gobierno) entre pobladores de barrios populares de Santiago de Chile. A la par, publicaron una página en la revista *Hoy* donde reflexionaban sobre la carencia de alimentos y la desigualdad social³³. Más adelante, expusieron en un museo oficial una de las bolsas y un ejemplar de la revista, mientras que hacían circular camiones de leche por toda la ciudad y, para finalizar, extendieron una gran tela blanca en la entrada del museo, en un simbolismo que aludía tanto a la leche misma como a un acto de cierre o clausura simbólica de la institución cultural. Se desplegó, pues, todo un complejo aparataje visual, material, conceptual y sentimental para poder conseguir una imagen de denuncia que, sin embargo, no sería aún tan contundente como sus siguientes acciones.

Por el contrario, la tercera acción, titulada *¡Ay Sudamérica!* (1981), fue mucho más arriesgada y aguda: CADA consiguió el permiso del Estado para sobrevolar Santiago con seis avionetas militares y, desde el cielo, dejar caer volantes donde se aludía al poder liberador de la acción artística, y se le reclamaba a cada ciudadano común su participación activa en la transformación de la realidad por medio de un carácter creativo y social³⁴. CADA sostenía que “la presencia del arte en la vida puede ser un móvil para crear o construir realidades que permitan a los sujetos expresarse [...] en un espacio ideológico controlado por el autoritarismo”³⁵. Sin embargo, la contundencia de la acción no estaba sólo en la imagen que podía desatar en cada persona, en la tierra, sino en la imagen que había creado en el aire: no sólo

31. Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano* (Buenos Aires: Centro Cultural de España, 2008), pp. 115-116.

32. Robert Neustadt, *CADA día: la creación de un arte social* (Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001), p. 14.

33. En la página prácticamente vacía de la publicación podía leerse lo siguiente: “imaginar esta página completamente blanca / imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir / imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas para llenar”.

34. Parte de la reflexión que podía leerse en los volantes rezaba de la siguiente forma: “Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista. [...] Decimos por lo tanto que el trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montaje de arte válido/la única exposición/la única obra de arte que vive”.

35. Constanza Vega Neira, “El Colectivo de Acciones de Arte y su resistencia artística contra la dictadura chilena (1979-1985)”, *Revista Divergencia*, núm. 3 (2013), p. 41.

se trataba de una “especie de poesía concreta en el cielo de Chile bajo dictadura”³⁶—cuestión que, visualmente, debió ser sumamente impactante—, sino que también se generaba una imagen mental que rememoraba el fatídico bombardeo al Palacio de la Moneda que había acabado con el gobierno de Allende e iniciado la dictadura de Pinochet (Fig. 1). Así, en una doble jugada visual, CADA acertaba un golpe a la memoria política e incitaba a la toma de conciencia sobre las condiciones de vida de entonces.



Fig. 1. CADA, *¡Ay Sudamérica!*, 1981. Foto: archivo de Lotty Rosenfeld

Sin embargo, el balance perfecto entre contundencia visual material (la generación de dispositivos gráficos tangibles) y la mental o cultural (la interpelación de la subjetividad colectiva) pareciera haberse logrado en las dos últimas acciones de CADA. La cuarta de ellas, *No+* (1983-1984), consistió en la pintada clandestina por parte de los miembros del colectivo, a modo de grafitis a lo largo de toda la ciudad, de la frase “No +”, que eventualmente fue completada por otros ciudadanos anónimos que agregaron a ella palabras relacionadas al agotamiento de la población luego de diez años cruentos de opresión: “No + dictadura”, “No + muertes”, “No + desaparecidos”,

“No + tortura”, y así con cada expresión que la colectividad quiso expresar. Poco después se generaron pancartas y carteles con motivos similares (Fig. 2), donde podía apreciarse con mayor contundencia visual el hartazgo de los ciudadanos y la fuerza del movimiento de respuesta a la dictadura que comenzaba a generarse. La acción cobró tanta potencia y fue apropiada por la población de modo tan comprometido que, poco después, se convirtió en un aliciente fundamental para la victoria de la opción del No en el plebiscito de 1988, que permitió la salida de Pinochet y la convocatoria de elecciones libres en 1990, hacia la transición democrática posterior.



Fig. 2. CADA, *No+*, 1983-1984. Foto: archivo de Lotty Rosenfeld

Un año más tarde, en 1985, CADA lleva a cabo su quinta y última acción como colectivo: *Viuda* (Fig. 3). Tal como habían hecho antes, utilizaron medios de comunicación impresos para poder transmitir su mensaje. En páginas completas de distintas revistas y diarios se imprimió una gran foto de una mujer viendo de frente, rematada con la palabra “viuda” y acompañada de un breve texto con el que se pretendía llamar la atención sobre el hecho de las

36. Robert Neustadt, *Ob. cit.*, p. 34.

desapariciones y las muertes por tortura³⁷. Así, lo que CADA aventaba a los ojos de la sociedad no era una imagen amarillista de muerte o dolor, sino una imagen de la fragilidad que muestra aquello que no está: *una presencia que invoca una ausencia*. En este caso, al igual que en la cuarta acción, la imagen opera polémicamente combatiendo a la dictadura no sólo en términos materiales (como acciones gráficas que se infiltran en la cotidianeidad nacional), sino también en términos mentales, puesto que se alude a un sentimiento de duelo que embargaba a toda la población, producto de una despiadada política de terror de Estado.

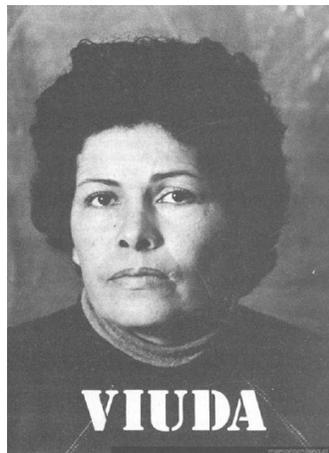


Fig. 3. CADA, *Viuda*, 1985. Foto: archivo de Lotty Rosenfeld

Las imágenes activistas que CADA esparcía en la cotidianeidad inoculaban el sistema institucional con el acto bélico pero silente de la visualidad contestataria y la insubordinación del imaginario. Como ha señalado el crítico Robert Neustadt, “uno de los propósitos del CADA fue intervenir el espacio cotidiano de Santiago con imágenes insólitas para interrogar condiciones que se habían vuelto habituales en el ámbito reprimido del Chile dictatorial”³⁸, porque su proyecto estético “actuaba en el lugar donde el arte y la política convergen –la esfera social– subrayando al mismo tiempo la estética de la política y lo político de la estética”³⁹. El colectivo pretendía desarrollar imágenes que (aunque en apariencia demasiado conceptuales o herméticas) pudiesen echar raíces en el día a día ciudadano y, así, promover (como a la larga parecen haber logrado con los resultados del plebiscito) un cambio social.

37. Poética y agudamente, parte del texto que acompañaba el rostro de la viuda decía así: “Traemos entonces a comparecer una cara anónima, cuya fuerza de identidad es ser portadora del drama de seguir habitando un territorio donde sus rostros más queridos han cesado”.

38. Robert Neustadt, *Ob. cit.*, p. 15.

39. *Ibidem*, p. 16.

EL SILUETAZO: LA IMAGEN SOCIALIZADA

De modo similar a como sucedió con las imágenes polémicas que CADA insemínó en la sociedad chilena, *El Siluetazo* se constituyó como un suceso visual concertado entre un grupo de artistas y una colectividad ciudadana que se organizaba para hacer frente a la dictadura militar argentina. Desde 1981 se habían llevado a cabo lo que se dio a conocer como Las Marchas de la Resistencia, que solían tomar la Plaza de Mayo por ser un lugar icónico de la política y la vida civil de Buenos Aires. Esta locación fue lo que dio nombre a las Madres de Plaza de Mayo, madres y abuelas de los detenidos-desaparecidos que habían alcanzado la alarmante cifra de 30.000 bajo el régimen de la junta militar que gobernaba desde 1976, en lo que se autodenominó como el Proceso de Reorganización Nacional y que dio fin al gobierno de María Estela Martínez de Perón.

Desde 1981 comenzaba a sentirse ya un ambiente más unísono de reacción a la dictadura. Así que cuando el 21 de septiembre de 1983, día del estudiante, se convocó a la III Marcha de la Resistencia ya había una atmósfera más presta al activismo decidido y a la unión de fuerzas civiles para concretar acciones contundentes de protesta y denuncia. Para entonces los artistas Rodolfo Aguerrebey, Julio Flores y Guillermo Kexel habían estado trabajando en la idea de llevar a cabo una obra donde se produjesen 30.000 siluetas humanas de tamaño natural como denuncia y reclamo de la aparición de las víctimas de la represión militar. Pero vista la inviabilidad del proyecto para tan sólo tres personas, los artistas decidieron ampliar la idea y presentarla a Las Madres que, en ese momento, se encontraban organizando ya la convocatoria a la III Marcha. Fue así como, con algunas reformulaciones, el proyecto *cobró cuerpo*. Los artistas se presentaron en la plaza con alrededor de 1.500 siluetas hechas, así como algunas plantillas en cartón y otros materiales para generar más con la acción comunitaria. Sin embargo, la protesta cobró su propio ritmo y los planes de los artistas se vieron desbordados por la propia colectividad. Muchas de las siluetas finalmente fueron



trazadas con el modelo vivo de los cuerpos de los manifestantes (Fig. 4), lo cual aportó dimensiones más críticas y visualmente más polémicas y agudas. Al *poner el cuerpo*, el manifestante prestaba su materialidad para redimir la invisibilidad del desaparecido.

Fig. 4. Manifestante poniendo el cuerpo para dibujar una silueta. Fotografía de: Eduardo Gil, 1983.



Fig. 5. Manifestantes reunidos durante El Siluetazo, 1983. Foto: Guillermo Kexel.

Las siluetas representaban una doble imagen: una pasada y una presente; una doble corporalidad del que se ha ido pero, a través de otros, reclama justicia⁴⁰. Por ello, además de un carácter político y estético, no es estéril

40. Como bien ha dicho Peter Burke, “los conceptos abstractos han sido representados por medio de la personificación desde la época de los griegos” (Cfr. Burke, *Ob. cit.*, p. 78). Sin embargo,

destacar también cierto carácter ritual en *El Siluetazo*, porque la imagen funcionaba no sólo política y combativamente, sino que también representaba una especie de “*presencia de la ausencia*”⁴¹.

Como han apuntado los investigadores Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, “El Siluetazo [...] señala uno de esos momentos excepcionales de la historia en que una iniciativa artística coincide con la demanda de un movimiento social, y toma cuerpo por el impulso de una multitud”⁴². Y esta condición socializada es vital para comprender el impacto de las imágenes que allí se generaron, puesto que no sólo se trataba de las siluetas en sí mismas –y de cómo al colmar la ciudad reclamaban, estéticamente, la atención de transeúntes y mandatarios⁴³, sino también del despertar crítico de un imaginario colectivo de resistencia y solidaridad ciudadana para exigir justicia y paz. Bajo las consignas de “justicia y castigo a los culpables” y “aparición con vida”, la colectividad se cohesionó en una imagen de insubordinación (Fig. 5). Y, de ese modo, la visualidad no sólo poseía una dimensión artística, sino que sobre todo ostentaba una condición combativa. Se trata de lo que el investigador Roberto Amigo ha denominado como “*acciones estéticas de praxis política*”⁴⁴. Con esta idea, Amigo destaca cómo la visualidad de este hecho debía entenderse tanto estética como políticamente, que su potencia polémica se desataba en una fusión inseparable de ambas cosas:

en el caso de *El Siluetazo*, la personificación de la justicia se muestra sin un cuerpo específico, o más bien con muchos a la vez, porque su reclamo no podía concentrarse en un rostro único, sino que todos en conjunto (los ausentes y los presentes), debían generar su imagen: la justicia debía invocarse visualmente al fragor de la multitud misma.

41. Julio Flores, “Siluetas” (2003), en: Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (comp.), *El Siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editorial, 2008), p. 100. Cursivas en el original.

42. Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, *Ibidem*, p. 8.

43. Roberto Amigo señala lo siguiente, a propósito de este impacto visual que generaban las siluetas en la calle: “el transeúnte ocasional atravesaba un espacio que no era el cotidiano, era el espacio de la victoria, aunque efímera, de la rebelión ante el poder.” (Roberto Amigo, “Aparición con vida: las siluetas de los detenidos-desaparecidos”, *Ibidem*, p. 221).

44. *Ibidem*, p. 212. Cursivas en el original.

Muy pocos de los manifestantes tenían una clara conciencia artística de lo que estaban realizando, creo que en toda esta práctica la cuestión política es fundante, pero lo que no se ve es que la cuestión estética también es fundante [...] [y la] parte principal es la pegatina de las siluetas, [que] es fundamental para la apropiación de la Plaza. La toma política no se podría haber dado sin la toma estética, sobre todo porque la manera en que ésta se produce implica una recuperación de los lazos solidarios perdidos durante la dictadura⁴⁵.

Ahora bien, lo interesante es el desarrollo natural de los eventos de ese día, que hicieron que *El Siluetazo* cobrase un ritmo orgánico de producción y reproducción (material y subjetiva). Los manifestantes se apropiaron del dispositivo visual de las siluetas y, a la vez, de la acción estética misma y la reajustaron de distintos modos. He allí, pues, la potencia real del suceso: que fuese visualmente impredecible, que la imagen reclamase paulatinamente nuevos campos de significación y que, así, funcionase como un arma estética de alcances imposibles de medir sólo en términos de la expansión geográfica de la manifestación (aunque, huelga decir, se extendió desde la Plaza de Mayo y la Casa Rosada hasta el Obelisco de Buenos Aires y demás zonas neurálgicas de la ciudad).

El artista Rodolfo Aguerrebery relata de la siguiente forma el desarrollo del evento:

...la pobreza de materiales que teníamos era total: a la plaza llegamos con cuatro pinceles, seis bobinas de papel, dos tachos de látex y no sé qué más. [...] Se empezó a generar una dinámica donde la gente veía lo que estaba pasando y volvía a su casa a buscar algún pincel, o alguien ponía plata de su bolsillo para ir a comprar materiales. A la media hora de estar en la plaza nos podríamos haber ido porque no hacíamos falta para nada⁴⁶.

Esa independencia que cobró por sí misma la acción visual es lo que resalta su cualidad activista. Como señaló el crítico Gustavo Buntinx, fue “no la mera ilustración artística de una consigna, sino su realización viva”⁴⁷.

45. Rodolfo Aguerrebery, Julio Flores y Guillermo Kexel, “Las siluetas” (1996), *Ibidem*, p. 77.

46. *Ibidem*, p. 76.

47. Gustavo Buntinx, “Desapariciones forzadas/resurrecciones míticas”, *Ibidem*, p. 261.

La imagen se creaba, se activaba y se circulaba de forma socializada. Para el artista Marcelo Expósito, “fue su desbordamiento hacia el campo social y su socialización anónima en el seno de los movimientos por los derechos humanos en Argentina lo que finalmente le dio entidad”⁴⁸.

El Siluetazo es, pues, un claro ejemplo de las potencias sociales y combativas de las imágenes. La investigadora Andrea Díaz Mattei ha señalado que “el efecto y poder de la imagen [...] produjo una subversión al poder de acallamiento que pretendía el régimen militar argentino”⁴⁹, y es que, en efecto, la unión entre estética y política que alcanzó esta manifestación popular logró sobreponerse al férreo dispositivo policial que pretendía aplacarla (Fig. 6). A pesar de las adversidades y sistemas de control, las siluetas (y toda la resignificación social que ellas entrañaban) se impusieron en la ciudad y sus imágenes fueron más fuertes que las del aparato estatal. La imagen vacía de una silueta venció a la imagen todopoderosa del terror.



Fig. 6. Policías apostados en el espacio público durante El Siluetazo. Fotografía de: Eduardo Gil, 1983.

48. Marcelo Expósito, “Representación de lo irrepresentable”, *La Vanguardia*, Sec. Cultural, 8 julio 2009.

49. Andrea Díaz Mattei, “Los desaparecidos y la rematerialización significativa del cuerpo ausente: prácticas artísticas y activismo social en Argentina”, *Paralelo*, núm. 3 (2014), p. 93.

LAVA LA BANDERA: DE LA IMAGEN ACTIVISTA A LA ACTIVACIÓN DE LA IMAGEN

Lava la bandera viene a representar el grado superlativo de conmoción política de una imagen. Como las experiencias de *CADA* y *El Siluetazo*, se trató de la activación de imágenes para lograr fines de ataque a la institucionalidad de un régimen social que, en este caso, se trató de la dictadura instaurada por Alberto Fujimori en Perú desde que tomó la presidencia en 1990, pero especialmente luego del autogolpe de 1992. Para esa fecha disolvió el Congreso y anuló la constitución, instaurando una nueva que le permitió su reelección como presidente en 1995. Su constitución le permitía únicamente dos mandatos, pero en 1997 se promulga una “ley de interpretación auténtica” por parte de los oficialistas, que haría posible que se entendiese su candidatura para las futuras elecciones de 2000 no como su tercer gobierno, sino sólo como su segunda reelección. Esta polémica, aunada a las políticas de terror y corrupción que se establecieron en la dupla entre Fujimori y Vladimiro Montesinos (militar encargado del Servicio de Inteligencia Nacional), y la descarada manipulación de los resultados de la elección del 9 de abril de 2000, propiciaron un ambiente fecundo para la rebelión y la inconformidad ciudadana, en lo que fue un despertar tras una larga pasividad de diez años de dictadura.

Fue en medio de ese ambiente contestatario donde surgieron las primeras acciones visuales del Colectivo Sociedad Civil, una agrupación heterogénea de artistas (entre los que figuraron Fernando Bryce, Susana Torres, Gustavo Buntinx, Emilio Santiestevan, Claudia Coca, Jorge Salazar, Abel Valdivia, Luis García Zapatero y Juan Infante) que, como su nombre lo indica, pretendían reivindicar el rol activo de los civiles ante un régimen militarista y opresor. En la noche de las elecciones del 9 de abril, el colectivo ofició un funeral simbólico de la Oficina Nacional de Procesos Electorales, declarando la muerte de la justicia y la democracia (velas, rezos y hasta un ataúd formaron parte de la acción que involucró a artistas y ciudadanos).

Poco después de un mes, en la segunda vuelta de las elecciones, donde se terminaría de ratificar la victoria de Fujimori, el colectivo decidió activar su segunda acción, la más impactante de todas: *Lava la bandera*. Los artistas convocaron a la sociedad a reunirse en el Campo de Marte, un gran parque público en medio de Lima, y pidieron que llevaran consigo banderas del Perú, jabón, agua y bateas. Con estos elementos simples y cotidianos habría de llevarse a cabo “un ritual participativo de limpieza patria”⁵⁰. Lo que comenzó tímidamente como una acción artística con algunas colaboraciones ciudadanas terminó convirtiéndose, en cuestión de meses, en una multitudinaria manifestación cuyo éxito (tanto fáctico como simbólico) “fue producir una imagen emocional que pudiera remover la conciencia colectiva a partir del cuestionamiento de una de las más estables bases simbólicas de la nación: la bandera peruana”⁵¹.

Dos meses después, entre el 26 y 28 de julio, las fuerzas opositoras que habían comenzado por fin a articularse convocaron a la llamada Marcha de los Cuatro Suyos (una manifestación multitudinaria que, partiendo de los cuatro puntos cardinales de Perú, se concentró en Lima para protestar contra el gobierno), cuestión que terminó de dar forma y fuerza a *Lava la bandera*. Los manifestantes se agruparon finalmente en la Plaza Mayor de Lima (como centro del poder institucional de Perú) y desarrollaron la acción ritual de lavar el estandarte de la nación, a lo largo y ancho de la explanada, alineándose en enormes cadenas humanas que, repetitivamente, efectuaban la depuración simbólica de un gobierno corrupto y terrorista (Fig. 7)⁵².

50. Gustavo Buntinx, “Lava la bandera: El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú”, s.d.e, p. 5. Disponible en: <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Veracruz2001/complets/BuntinxLava.pdf>.

51. Gustavo Buntinx, “Lava la bandera: El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú”, s.d.e, p. 5. Disponible en: <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Veracruz2001/complets/BuntinxLava.pdf>.

52. Además de tener presencia en Lima, *Lava la bandera se extendió a lo largo de todo Perú e, incluso, fuera de sus fronteras, con focos de protestantes en Ginebra, Zúrich, Madrid, París, Nueva York, Miami, México y Buenos Aires, entre otros.* (Cfr. Juan Carlos Méndez, “Acciones de la resistencia civil frente al autoritarismo en el Perú”, disponible en: <http://www.alertanet.org/>)



Fig. 7: Manifestantes participando en *Lava la bandera*, 2000.



Fig. 8. Tendedores públicos de *Lava la bandera*, 2000.

Las banderas que se lavaban luego eran colgadas en inmensos tendedores públicos (Fig. 8), que permitieron la transformación de “la plaza pública más resguardada del país en una prolongación del patio doméstico”⁵³. Así, se activaban distintos niveles de visualidad que sacudieron a la población y sustentaron el éxito político de la acción: por un lado, la bandera como símbolo de unidad nacional llamaba a la organización ciudadana para cerrar filas contra la dictadura; seguidamente, la imagen de la limpieza exigía justicia y cambios en el gobierno; por otro lado, la plaza dejaba de ser núcleo de la corrupción para convertirse en espacio de *lo común*, el lugar de todos y no de unos pocos privilegiados; y por último, la imagen más poderosa de todas, la imagen mental de rebelión y lucha pacífica, apelaba al sentimiento de ciudadanía activa para poder concertar verdaderos cambios en el país.

pe-resistencia.htm).

53. Gustavo Buntinix, “Lava la bandera...”, p. 6.

Las acciones de *Lava la bandera* se desarrollaron semanalmente, cada viernes por la tarde, desde entonces y hasta pocos días antes de la huida y posterior renuncia de Fujimori, en noviembre de ese mismo año. Durante ese lapso, se filtraron los llamados “vladivideos”, que ponían en evidencia los sobornos que Montesinos había pagado a congresistas para que pactaran con el oficialismo a lo largo de años. Esto impulsó su escape (terminando en Venezuela hasta su arresto, un año más tarde) y, por ende, la develación de todo el aparataje de abusos institucionales que habían sostenido al régimen durante una década. Este precipitado ritmo de descubrimientos no fue fortuito, sino alimentado por una atmósfera generalizada de descontento social. Gustavo Buntinix, uno de los miembros del Colectivo Sociedad Civil y promotor inicial de *Lava la bandera*, valora de la siguiente forma el aporte de esta acción visual al debilitamiento del gobierno:

El derrocamiento de una dictadura no suele responder a un solo golpe maestro sino a la lenta pero determinante construcción de consensos democráticos en cada sector de la sociedad civil. Hay un derrocamiento cultural de la dictadura tan importante decisivo

como el derrocamiento económico o el político o el militar. Un trastocamiento de la conciencia pública que es también un despertar de la conciencia individual más íntima. Y un viraje perdurable en el sentido común de los tiempos al que no le es necesariamente ajena la iniciativa artística cuando ella es sometida a una socialización extrema. Y crítica⁵⁴.

El investigador Víctor Vich señala que las imágenes que dinamizó *Lava la bandera* “propusieron una manera diferente de ser ciudadano [...]; propusieron la participación pública y el derecho a la protesta; [...] repolitizaron la vida social y contribuyeron a redefinir en rol del ciudadano en el Perú contemporáneo”⁵⁵. Así pues, no fue una simple acción artística ni tampoco una mera protesta, sino una fusión de ambas en una perfecta utilización de la visualidad como activismo contestatario, que “le dio imagen colectiva y propia a un cambio epocal que urgentemente precisaba significar la emoción de su momento histórico”⁵⁶.

Los efectos de *Lava la bandera* fueron transversales a lo largo de esos meses críticos para la dictadura, y el Colectivo Sociedad Civil los mantuvo activos mientras, en paralelo, desarrollaba otras acciones, como *Pon la basura en la basura*, donde la ciudadanía llenaba bolsas negras de aseo (que estaban impresas con los rostros de Fujimori y Montesinos) con desperdicios y, posteriormente, las aventaban dentro de las propiedades de los mandatarios del régimen. La tensión llegó al máximo cuando Fujimori huyó del país y, el 19 de noviembre, renunció a su cargo. Cuando en los días siguientes tomó posesión el nuevo presidente transitorio, Valentín Paniagua, le fue entregada una de las banderas que había sido lavada durante las acciones multitudinarias y así —y con la gente que gritaba “Lava, lava tu bandera; limpia, limpia tu país. Pon la mugre en la basura; ¡se acabó la dictadura!”⁵⁷—,

54. *Ibidem*, p. 2.

55. Víctor Vich, *Ob. cit.*, pp. 74-75.

56. Gustavo Buntinx, “Lava la bandera...”, p. 8.

57. Para mayor información sobre los sucesos de los momentos finales de la dictadura fujimorista, Vid.: Ximena Ortúzar, “Lema popular: ‘Pon la mugre en la basura; ¡se acabó la dictadura!’”, *Proceso*, versión digital, 2 de diciembre 2000. Disponible en:

se ponía fin a un pasaje oscuro de la política peruana, con una imagen que unía a la nación y la presentaba *saneada y pulcra*, lista para los retos que exigiría la transición hacia la democracia.

CONSIDERACIONES CONCLUSIVAS: CONTRA LA GUERRA VISUAL Y POR UNA VISIBILIZACIÓN DE LA GUERRA

A lo largo de este breve estudio se ha señalado la distinción entre usar una imagen para hacer política o moldear ideologías, y activar una política o un sistema de pensamiento crítico a partir de imágenes. La diferencia no es sólo nominal, y en el caso Latinoamericano cobra significados notables: contextos de represión, conflictos bélicos o hegemonías institucionales como las que se vivieron a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, demuestran que los controles no son sólo físicos sino también mentales, y que el aparato dominante puede desatar una verdadera *guerra visual* para acometer sus fines. La propaganda omnipresente del poder rebaja a la imagen a sus condiciones más sensoriales y menos reflexivas, apela a un sentimentalismo o conmoción primarios que pretenden normar las reacciones y, así, conquistar la subjetividad colectiva. Pero frente a este panorama, experiencias de activismo visual como las de CADA, *El Siluetazo* y *Lava la bandera* demuestran que puede dinamizarse un imaginario de resistencia que aborda la conflictividad desde una perspectiva estético-política, que redima la visualidad y la cargue de significado combativo.

En resumen, si el poder pretende una guerra visual, la resistencia habrá de buscar una *visibilización de la guerra misma* que el poder ha desatado al usurpar sus atributos y quebrantar la convivencia social. La imagen es entonces, indudablemente, un poderoso recurso bélico, pero que no recurre a violencias fácticas, sino a impactos más certeros: *la imagen hace la guerra*

<http://www.proceso.com.mx/184350/lema-popular-ladquoopon-la-mugre-en-la-basura-se-acabo-la-dictadura-rdquo>.

mostrándola, señalando sus injusticias, activándose como dispositivo de reproducción visual para el combate y la réplica. La imagen entendida en estos sentidos no puede ser, pues, pasiva, inmutable. Por el contrario, debe generar polémica, debe incomodar, debe ser impredecible porque, según los afectos que movilice, sus potencias políticas se resignificarán constantemente, hacia la generación de nuevas imágenes en un vórtice *ad infinitum* de resistencia.

En un ensayo sobre esa capacidad de polemizar que tiene la imagen, el investigador Antonio Monegal señala lo siguiente:

En la guerra la imagen es un arma y, en consecuencia, se despliega de inmediato una batería de preguntas: ¿a qué intereses sirve una determinada imagen? ¿Cómo se contextualiza y cómo circula? ¿Quién controla su utilización? ¿Qué carga política arrastra en su consolidación como icono? ¿Qué lugar ocupa en el imaginario cultural? ¿A qué reinterpretaciones es sometida? ¿Qué efecto tiene? Es decir, ¿qué reacciones provoca y a qué decisiones y actuaciones de los agentes políticos [...] puede dar lugar? La constatación de que una imagen puede tener consecuencias introduce necesariamente la reflexión sobre la responsabilidad. Pero ni las consecuencias ni la responsabilidad están circunscritas al presente inmediato de los conflictos en marcha, porque, al incorporarse al patrimonio de la memoria, la imagen contribuye a la construcción del discurso historiográfico y sirve, a la vez, para apuntalar ideologías⁵⁸.

Tiene razón Monegal al sentar que las imágenes actúan como armas y apuntalan ideologías, pero yerra en buena medida al considerar que las mismas no tienen influjo alguno en el presente de los conflictos, puesto que su función es solo historiográfica. Esto podría ser cierto si se asume, como hace Monegal, que alguien “controla su utilización”, es decir, que en un momento dado las imágenes son politizadas y su carga combativa es, por ende, situacional y provisoria. Pero las experiencias visuales aquí analizadas demuestran que las imágenes pueden ser utilizadas fuera de los márgenes del control institucionalizado, y que en ese sentido se produce no una visualidad política, sino una *política de lo visual*, un imaginario polémico que

hace frente al pensamiento hegemónico y que, por ende, no conserva fines meramente historiográficos, sino que participa activamente en la consolidación de una nueva escena presente. Las imágenes no sólo son historia, sino que *hacen* historia: narran su realidad de un modo distinto.

En su novela distópica *Fahrenheit 451*, Ray Bradbury describe una sociedad donde está prohibido leer y, por ende, los libros son condenados a la quema. En ese contexto, los pocos libros que se conservaban como acto de resistencia clandestina no poseían mayor valor como objetos, sino como receptáculos de conocimientos y afectos que, puestos en práctica con suficiente contundencia social, podrían subvertir el sistema instituido. De igual modo, para que las imágenes se zafen del yugo institucional, la colectividad contemporánea deberá aprender a apropiarse y activarlas socializadamente, para que se puedan *imaginar* futuros distintos a los que la inercia humana pueda conducir equivocadamente. Porque las imágenes por sí solas (igual que los libros en la historia de Bradbury) no representan mayor peligro. Es lo que ellas contienen lo que puede desestabilizar a la sociedad. De allí, pues, que en una época donde imperan las imágenes sea menester impostergable dinamizar sus efectos estético-políticos para consolidar, sobre todo en un territorio tan conflictivo como el latinoamericano, una verdadera potencia socializada de la visualidad.

REFERENCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

- Acha, Juan. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Agamben, Giorgio. *What Is an Apparatus? And Other Essays*. California: Stanford University Press, 2009.
- Blanco, Paloma, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (ed.).

58. Antonio Monegal, “Iconos polémicos”, en: Antonio Monegal (comp.), *Ob. cit.*, p. 11.

- Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico.* Barcelona: Crítica, 2001.
- Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano.* Buenos Aires: Centro Cultural de España, 2008.
- Cassirer, Ernst. *Antropología Filosófica.* México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Cruz Sánchez, Perdo A. *Ob-scenas. La redefinición política de la imagen.* Murcia: Ediciones Nausicaä, 2008.
- Elkins, James. *How to Use Your Eyes.* New York: Routledge, 2009.
- Grimson, Alejandro (comp.). *La cultura en crisis latinoamericanas.* Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2004.
- Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone (comp.). *El Siluetazo.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editorial, 2008.
- Monegal, Antonio (comp.). *Política y (po)ética de las imágenes de guerra.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007.
- Mouffe, Chantal. *En torno a lo político.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Neustadt, Robert. *CADA día: la creación de un arte social.* Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos.* Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994.
- Yúdice, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global.* Barcelona: Gedisa Editorial, 2002.

HEMEROGRÁFICAS

- Díaz Mattei, Andrea. “Los desaparecidos y la rematerialización significativa del cuerpo ausente: prácticas artísticas y activismo social en Argentina”, *Paralelo*, núm. 3 (2014): 88-102.

- Expósito, Marcelo. “Representación de lo irrepresentable”, *La Vanguardia*, Sec. Cultural, 8 julio 2009.
- Vega Neira, Constanza. “El Colectivo de Acciones de Arte y su resistencia artística contra la dictadura chilena (1979-1985)”, *Revista Divergencia*, núm. 3 (2013): 37-48.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIÓN

- América latina, 1960-2013. Fotos + Textos.* México: Fondation Cartier/ Museo Amparo, 2014.
- Munder, Heike (ed.). *Resistance Performed. An Anthology on Aesthetic Strategies under Repressive Regimes in Latin America.* Suiza: Migros Museum für Gegenwartskunst & JRP Ringier, 2015.
- Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

ELECTRÓNICAS

- Buntinx, Gustavo. “Lava la bandera: El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú”, s.d.e. <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Veracruz2001/complets/BuntinxLava.pdf> (Fecha de consulta: 5 de septiembre 2016).
- Méndez, Juan Carlos. “Acciones de la resistencia civil frente al autoritarismo en el Perú”. <http://www.alertanet.org/pe-resistencia.htm> (Fecha de consulta: 10 de noviembre 2016).
- Ortúzar, Ximena. “Lema popular: ‘Pon la mugre en la basura: ¡se acabó la dictadura!’”, *Proceso*, 2 de diciembre 2000. <http://www.proceso.com.mx/184350/lema-popular-lldquo-pon-la-mugre-en-la-basura-se-acabo-la-dictadura-rdquo> (Fecha de consulta: 10 de noviembre 2016).