



## **Grado en Historia del Arte**

**Curso 2023-2024**

***SÓLO LO QUE NO TIENE IDENTIDAD SOBREVIVE.  
MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN EL ESPACIO  
PÚBLICO DURANTE LA ÚLTIMA DICTADURA  
ARGENTINA.***

---

Autora: Aldana Fernández Cambas

Tutor: Pedro De Llano Neira

## ÍNDICE

1.	Introducción .....	4
2.	Estado de la cuestión .....	5
3.	Objetivos .....	6
4.	Metodología .....	6
5.	Contexto histórico (1976-1983) .....	7
6.	Contexto artístico .....	13
6.1.	Otras instituciones colectivas .....	18
6.2.	Artistas individuales .....	20
7.	Intervenciones artísticas en el espacio público: Derechos Humanos .....	25
7.1.	Fotografías .....	26
7.2.	Siluetas, máscaras .....	28
7.2.1.	Siluetazo .....	28
7.2.2.	Déle una mano a los desaparecidos .....	30
7.2.3.	Marcha de las Máscaras Blancas .....	31
7.2.4.	Marcha de las Siluetas Blancas/Rojas .....	31
7.2.5.	Escraches .....	31
7.2.6.	C.A.Pa.Ta.Co .....	32
8.	Intervenciones artísticas en el espacio público: conciertos de Rock .....	32
8.1.	Evolución posterior .....	34
9.	Conclusiones .....	35
10.	Anexos .....	37
10.1.	Anexo textual .....	37
10.2.	Anexo fotográfico .....	49
11.	Bibliografía .....	67
12.	Webgrafía .....	67
13.	Vídeo .....	70
14.	Discografía .....	70

**Resumen:** En un contexto como el de la dictadura argentina (1976-1983), la censura y el control militar también dominaban en el ámbito artístico. En este trabajo se pretende profundizar en la creación colectiva de la sociedad argentina en un momento de expresión coartada. Para eso, se estructurará en dos grandes bloques temáticos. Por un lado, las manifestaciones relacionadas con los DD.HH, con las Madres de Plaza de Mayo y su objetivo de hacer visibles sus demandas en la escena social. Por otro lado, la colectividad representada a través de la música y sus conciertos multitudinarios, concebidos como foco de resistencia –frente a una dictadura que veía a los jóvenes como subversivos– y un lugar donde poder reconfirmar su identidad colectiva, la cual el régimen estaba borrando. Con todo esto, a través de estos dos grupos se analizarán ejemplos que tienen en común el emprendimiento colectivo. La distancia entre obra-sujeto, en el primer caso, y entre artista-audiencia, en el segundo, se diluyen para crear una obra colaborativa. La multitud se apropia, modifica y resignifica lo que, en un primer momento, fue creado como una obra de arte individualizada. Así, de esta manera, en un contexto de represión, secuestros, asesinatos y terror, sólo lo que no tiene identidad sobrevive.

**Palabras clave:** Siluetazo, Rock nacional, dictaduras latinoamericanas, historia reciente, arte colectivo

**Resumo:** Nun contexto como o da ditadura arxentina (1976-1983), a censura e o control militar tamén dominaban no ámbito artístico. Neste traballo preténdese aprofundar na creación colectiva da sociedade arxentina nun momento de expresión coartada. Para iso, estruturárase en dous grandes bloques temáticos. Por un lado, as manifestacións relacionadas cos DD.HH, coas Nais de Praza de Maio e o seu obxectivo de facer visibles as súas demandas na escena social. Polo outro, a colectividade representada a través da música e os seus concertos multitudinarios, concebidos como foco de resistencia –frente a unha ditadura que vía aos mozos como subversivos– e un lugar onde poder reconfirmar as súa identidade colectiva, a cal o réxime estaba borrando. Con todo isto, a través destes dous grupos analizaranse exemplos que teñen en común o emprendemento colectivo. A distancia entre obra-suxeto, no

primeiro caso, e entre artista-audiencia, no segundo caso, dilúese para crear unha obra colaborativa. A multitude apropia-se, modifica e resignifica o que, nun primeiro momento, foi creado como unha obra de arte individualizada. Así, desta maneira, nun contexto de represión, secuestros, asasinatos e terror, só o que non ten identidade sobrevive.

**Palabras chave:** Siluetazo, Rock nacional, ditaduras latinoamericanas, historia recente, arte colectivo

**Abstract:** In a context like that of the Argentine dictatorship (1976-1983), censorship and military control also dominated the artistic realm. This work aims to delve into the collective creation of Argentinian society at a time of constrained expression. To do this, two main thematic blocks will be structured. On one hand, the manifestations related to Human Rights, with Mothers of Plaza de Mayo, who sought to make their demands visible in the social scene. On the other hand, collectivity represented through music and its mass concerts, conceived as a focal point of resistance against a dictatorship that saw young people as subversives and as a countercultural meeting places in which to reaffirm a collective identity the regime was trying to erase. With this in mind, through this two groups, examples will be analyzed that have in common collective entrepreneurship, the distance between work-subject, in the first case, and between artist-audience, in the second case, disappears to create a collaborative work. The multitudes appropriates, modifies and resignifies what, at first, was created as an individualized work of art. Thus, in this way, in a context of repression, kidnappings, murders and terror, only what has no identity survives.

**Keywords:** Siluetazo, Rock nacional, Latin American dictatorships, recent History, collective art.

## ***SÓLO LO QUE NO TIENE IDENTIDAD SOBREVIVE*<sup>1</sup>. MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN EL ESPACIO PÚBLICO DURANTE LA ÚLTIMA DICTADURA ARGENTINA.**

### **1. Introducción**

La última dictadura argentina (1976-1983), también conocida como el Proceso de Reorganización Nacional, tiene como objetivo reorganizar y controlar la nación, buscando el dominio de la mente de todos y cada uno de los ciudadanos que formaban parte de ella. Para conseguirlo, la mejor arma a la que recurrir era la censura. Sin embargo, es en la falta de información donde estaba el éxito. La represión confusa, dominada por el desconocimiento, el miedo a las medidas ejemplares y la intimidación de las medias palabras era lo que verdaderamente creaba ese ambiente de autocensura y terror, provocando una paranoia colectiva en la que cualquier cosa era sospechosa de ser “subversiva”. En este contexto tan complejo, las libertades artísticas también estaban coartadas y controladas. Así, lo que se pretende con este trabajo es profundizar en la creación colectiva de la sociedad argentina en esos años en los que la expresión individual –y colectiva– se veía totalmente limitada. Para ello, se estructurarán dos grandes bloques temáticos. Por un lado, se abordarán las manifestaciones artísticas con relación a los Derechos Humanos –con las Madres de Plaza de Mayo a la cabeza– y las diferentes maneras de hacer visibles sus demandas en la escena social. Frente a la desaparición de sus hijos, ellas apostarán por la visibilidad a través de sus reuniones en público –haciendo presentes a los que no están con los manifestantes– o haciéndose ver ellas mismas. Por otro lado, la colectividad representada a través de la música. Los conciertos son concebidos como foco de resistencia frente a una dictadura que veía a los jóvenes como subversivos. Los participantes de estas reuniones multitudinarias las veían como lugares de encuentro contraculturales en las que reconfirmar la identidad colectiva que el régimen estaba borrando.

Con todo esto, a través de estos dos grupos se analizarán ejemplos que tienen en común el emprendimiento colectivo. La distancia entre obra-sujeto, en el primer caso, y entre artista-audiencia, en el segundo caso, se diluyen para crear una obra colaborativa. La multitud se apropia, modifica y resignifica lo que, en un primer momento, fue creado como una obra de arte individualizada. Así, de esta manera, en un contexto de represión, secuestros, asesinatos y terror, sólo lo que no tiene identidad sobrevive.

---

<sup>1</sup> Entrevista a Carlos Solari en *La Razón*, Buenos Aires (1986), citado en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (2012, p. 111)

## 2. Estado de la cuestión

Muchos son los trabajos y publicaciones que se encuentran en torno a la última dictadura argentina y sus consecuencias sociales. A pesar de esto, la temática desde donde son abordados los temas tratados se enfoca desde puntos de vista separados. Es decir, en documentales o lecturas centradas en las desapariciones y la política del miedo del Proceso, se pone el foco en las Madres de Plaza de Mayo y sus marchas o rondas. Se tratan las ejecuciones artísticas como una forma más de las que tenían para manifestarse. En cuanto a lo centrado en el rock nacional, los enfoques son más variados, ya que se centran en las metafóricas letras, la rebeldía de sus autores o la libertad colectiva que conseguían en los conciertos.

Sin duda, la bibliografía más relevante para la realización de este trabajo es el catálogo publicado por el Museo Reina Sofía en 2012 titulado “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina”. En él, se profundiza, a nivel continental, los movimientos artísticos que acompañan las dictaduras latinoamericanas del siglo pasado. Concretamente, en el contexto argentino se realiza un exhaustivo análisis de las manifestaciones colectivas, desde aquellas realizadas en el espacio público, como en la célebre Plaza de Mayo; hasta las que tenían lugar de manera clandestina para evitar las detenciones. También es fundamental el análisis del significado y simbolismo que ambas tenían en relación al concepto “desaparición”, “individualismo”, “colectividad” o “socialización”. Es por ello que, definitivamente, esta es una de las publicaciones esenciales para poder abordar el tema desarrollado en este trabajo ya que, además de servir como una especie de catálogo de actuaciones sociales, también aporta la perspectiva y opiniones de diferentes artistas e historiadores que se dedicaron a analizar e interpretar este momento de la historia argentina.

Junto a ella, la información se va completando, concretamente en el apartado musical, con artículos que analizan el papel del rock nacional en la sociedad argentina y la evolución a la que dio lugar en los años posteriores. En relación a esto, lo más habitual es encontrar publicaciones breves de estudiosos argentinos pertenecientes a universidades extranjeras. Sin embargo, gracias a que los principales protagonistas del género siguen en activo, las entrevistas televisadas, desde los años ochenta hasta la actualidad, son una de las fuentes primarias que dan el punto de vista de primera mano de lo sucedido en aquella época y años posteriores.

### 3. **Objetivos**

El principal objetivo que tiene este trabajo es utilizar la colectivización de las manifestaciones de ambos grupos como tema transversal. Al hacerlo, se podrán ver paralelamente las reivindicaciones de los grupos que vivían la limitación de libertades desde distintas perspectivas. Uno de ellos, buscando las respuestas al paradero de sus hijos e hijas desaparecidos. Los otros, buscando un futuro en el que poder desarrollar sus vidas y personalidades sin que sean tachados de delincuentes o peligrosos. De manera totalmente objetiva, se pretende presentar cómo la ausencia de una identidad individual les permite ejecutar sus ideas y perdurar en el tiempo como un concepto global, más que como un artista o una obra en concreto. Por otra parte, se pretende revalorizar el activismo artístico social, es decir, lo que se crea fuera de la institución artística para y por el pueblo.

Reivindicar la música, muchas veces considerada por la historia del arte como algo banal, tiene en esta época en Argentina un valor incalculable en cuanto a reclamo grupal, donde lo que importa es el hecho, lo que sucede durante las representaciones o conciertos y ya no tanto las propias canciones. También las Madres, hoy en día consideradas muchas veces como un movimiento político, tienen en este momento un papel importantísimo para dar voz a lo que estaba sucediendo y de lo que no se podía hablar. De ellas, se pretende demostrar cómo este colectivo, aparentemente ajeno a la institución artística, a través de sus manifestaciones asientan, en muchos casos sin darse cuenta, precedentes en cuanto a las manifestaciones artísticas en espacios públicos.

### 4. **Metodología**

Para realizar este trabajo se realiza una revisión bibliográfica, es decir, se recopila la información existente en relación a las manifestaciones artísticas durante la última dictadura argentina. Primeramente, tiene lugar una investigación documental en relación al contexto. Esto se hace a través de libros y documentales, pero también de los relatos de la propia gente de mi familia que vivió las consecuencias de ese momento, pudiendo comprender mejor las sensaciones que se experimentaban y cómo se vivía a pie de calle la situación. Rápidamente, se comprende que los precedentes históricos y el contexto van a ir ligados a las expresiones artísticas que tengan lugar en esos años.

Al llegar al catálogo del Reina Sofía “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina” se tiene acceso, además de a una amplia

enumeración de obras que tienen lugar en espacios públicos de la Ciudad de Buenos Aires, a citas de diversos especialistas en la materia que analizan la situación desde diferentes puntos de vista, ya sea la identidad, la maternidad, la juventud o la ausencia. Esto ayuda a ir conectando diferentes manifestaciones que, a priori, podrían parecer más lejanas en un sentido conceptual, pero que están más cerca de lo que parece. Sucede con la música, más concretamente con el rock nacional.

Con la percepción de los artistas y grandes figuras de aquella época se puede comprender que la colectividad artística también se da en sus grandes conciertos, desafiantes de la dictadura, en los que expresar sus deseos y emociones cohibidos por la censura. De nuevo, recorro a los relatos de mis familiares más cercanos, los cuales formaron parte de esa juventud que podía empezar a disfrutar en cierta medida gracias a la música. La vigencia del rock nacional llega a hasta nuestros días gracias a estos relatos, por lo que no se limita a algo relativo al gusto individual de cada persona, sino que forma parte del propio concepto de nación o de la identidad colectiva de toda esa generación que, hoy en día, es la de nuestros padres. Es por ello que, de aquí, surgirá una investigación más extensa vinculada a esta área de la que se irán sacando nuevas referencias bibliográficas de los propios artículos consultados. Ya sean canciones, entrevistas, discos enteros o nuevos textos. De esta manera, se identifica el simbolismo que une y conecta a todas estas manifestaciones artísticas, lo que permitirá desarrollar este trabajo: la colectividad que diluye la identidad individual en algo común y social.

## **5. Contexto histórico (1976-1983)**

El contexto histórico del siglo XX argentino es complejo sin lugar a dudas. Por eso, para tratar el período de la última dictadura es necesario irse algunos años atrás. Si nos remontamos al 23 de septiembre de 1973, debemos mencionar la vuelta al país de Juan Domingo Perón, el cual estaba exiliado en España. Con su llegada, será elegido presidente por tercera vez, pero su mandato durará tan sólo 9 meses, ya que su muerte tiene lugar el 1 de julio de 1974. Sin embargo, durante este breve tiempo la inestabilidad dominaba el país (Anexo 1), incluso dentro del propio núcleo militar, los cuales no veían a Perón capaz de contener una posible revuelta social. Éste, consciente del desequilibrio, intenta conseguir una coalición entre varios sectores. Su dualidad con la

extrema izquierda<sup>2</sup> del país hace que la relación con los grupos guerrilleros se deteriore, sufriendo atentados en su propio equipo de gobierno. Tras su muerte, será su mujer la que ocupe el cargo de presidenta: María Estela Martínez de Perón, también conocida como Isabel Perón. Será ella quien continúe con la persecución que había iniciado su marido a los grupos guerrilleros. En relación a esto, el 5 de febrero de 1975, se publicará el Decreto 261/75, también conocido como Operativo Independencia. En él, se le otorga la potestad al ejército nacional de aniquilar a los grupos guerrilleros de la selva tucumana, territorio conflictivo desde años anteriores que se desarrollará en los posteriores apartados del trabajo. Junto a este decreto, se publicarán otros tres durante ese mismo año que se extenderían a todo el territorio nacional, en el que los militares serían dotados del poder necesario para eliminar a los rebeldes. A esto se le suma la crisis económica, con una sucesión de varios ministros en un periodo corto de tiempo. Todo este contexto en ebullición provocaba en la población una inmediata necesidad de cambio. De hecho, en una encuesta realizada en 1983<sup>3</sup>, un 46% de la sociedad reconocía haber sentido cierto “alivio” o esperanza en el momento del golpe militar. Mientras tanto, los militares Videla y Viola empiezan a articular su plan. Isabel Perón es acorralada, por lo que se reúne con su equipo de trabajo el 5 de enero de 1976, el cual le pide que renuncie.

Este cúmulo de acontecimientos desembocará, el 24 de marzo, en el golpe militar de 1976. Se trata de la primera vez que se reparte el poder de una misma represión, entre la fuerza aérea, terrestre y marítima; consiguiendo llegar al poder con la complicidad de varios sectores, como la sociedad rural, los empresarios, la prensa o la iglesia. El destino de la ya antigua presidenta será la detención, en una gran casa con todas las comodidades, hasta cinco años después, cuando es liberada.

De esta manera, con la dictadura militar –con Videla a la cabeza– da comienzo el Proceso de Reorganización Nacional. Si analizamos el concepto palabra por palabra, se podría decir que “proceso” hace referencia a que es un desarrollo lento, organizado y

---

<sup>2</sup> Mientras por un lado era duro con este bloque ideológico durante sus nueve meses de gobierno, durante los años de exilio previos estos recibían su apoyo, ya que era consciente de que tenían la capacidad para crear la inestabilidad necesaria que le permitiese volver al país. (Los Herederos de Alberdi, 2021, 4:05)

<sup>3</sup> Sondeo realizado para medir el nivel de entusiasmo y expectativas en el momento del golpe de Estado de 1976. (Revelan una encuesta que mostraba el apoyo de la sociedad al golpe del '76, 2017)

por etapas. “Reorganización” se podría interpretar como la existencia de un caos previo que es necesario reordenar, utilizando la idea de caos y desorden que desestabiliza. Por último, “nacional” remite a la totalidad del país, sin dejar fuera ninguna institución, llegando a todos los rincones dividiéndolo por zonas, subzonas y áreas. Los objetivos principales son reorganizar y controlar a la población, consiguiéndolo a través de la censura (Anexo 2). Mediante proyectos políticos, económicos, sociales, culturales y artísticos se combatirá a toda persona que no esté de acuerdo con el régimen, acuñando, para ello, el término “subversivo”. Así, la censura se estructura en dos fases: una primera destructiva, en la que hacer “desaparecer” ideas o personas subversivas; y una segunda fase constructiva, refundando el orden social tradicional basado en el lema “Dios, Patria y familia”. En cuanto a la primera fase, la más dura de la represión, la desaparición se conseguía mediante secuestros clandestinos e ilegales. Se crean 350 centros de concentración clandestinos, siendo el de la ESMA –Escuela de Mecánica de la Armada– el más conocido por sus atrocidades. Además, se inventaron los traslados o vuelos de la muerte, en los que los secuestrados eran sedados y tirados al Río de la Plata para que no fueran encontrados los cuerpos y que, de esta manera, no hubiese pruebas que demostraran el delito. La Junta militar, liderada en un primer momento por Videla, estaba, de esta manera, involucrada profundamente en lo que ellos llamaban una “guerra integral” contra el comunismo. Esta guerra buscaba defender al país de un “enemigo interno” ateo, extranjerizante e inmoral, es decir, el subversivo. Crean también una metáfora para referirse a dicho enemigo, refiriéndose a él como una “enfermedad irrecuperable” que ataca el cuerpo y la mente y afecta, especialmente, a los jóvenes.

Como se recoge en Avellaneda (2006), la censura tiene una serie de características que se repiten en este contexto. En primer lugar, no aparece en una fecha concreta, es decir, se construye lentamente y de manera gradual y acumulativa, como el término “proceso”. En segundo lugar, es necesario analizarla conjuntamente, teniendo en cuenta todos los fenómenos culturales susceptibles de censura, como la literatura, el cine, el teatro o la música. En tercer lugar, no tiene unos códigos precisos, a excepción de los sectores cinematográficos y de radiodifusión. Y, por último, se inserta en un

discurso más amplio que abarca diferentes sectores estatales, ya que en Argentina no hubo una oficina de censura centralizada<sup>4</sup>.

Como recoge Favoretto (2014, p. 72), para Beatriz Sarlo la censura opera con tres tácticas: El desconocimiento, empleando el rumor; las medidas ejemplares, que infunden el terror; y las medias palabras, que consiguen la intimidación. Mediante estos elementos, el Proceso consigue instalar el miedo y la desconfianza en la sociedad, logrando su éxito total gracias a la falta de información y el desconcierto que esto provoca. Por un lado, la represión confusa lleva a la autocensura y terror, destacando el papel de los medios, los cuales instan a los ciudadanos a denunciar a subversivos. Por otro lado, la paranoia de pensar que cualquier cosa puede ser sospechosa de ser subversiva. Frente a esta “guerra sucia” declarada por la Junta hacia todo lo que consideraban como enemigo, encontramos a la sociedad argentina, la víctima de todas estas medidas. Podríamos, también en este caso, clasificar a la sociedad en cinco categorías según su posicionamiento con respecto al Proceso: los que están de acuerdo, los aterrorizados sin haber hecho nada, los que pretenden no saber, los que afirman no saber y los que no se lo podían creer (López Laval, 1995). Especialmente los tres últimos grupos son a quienes se dirigía el discurso de poder elaborado por el gobierno de facto. Mientras, dentro de los discursos de defensa elaborados por los que estaban de acuerdo, López Laval (1995) también los agrupa, a su vez, en otros cinco: el de sublimación o discurso no oficial de apoyo; el de represión, que alivia el displacer del presente por la situación económica; el de formación reactiva, justificando las desapariciones; el de identificación con el agresor y el de negación.

Sin embargo, una vez presentados todos estos datos en relación a la censura y desapariciones, entra en juego uno de los grupos sociales más importantes de la historia reciente de Argentina y sobre los que versará una de las partes de este trabajo: las Madres de Plaza de Mayo. En el momento en el que las desapariciones empiezan a realizarse de manera casi masiva, las madres y los familiares de los ausentes dejan de ser sujetos pasivos para pasar a la acción, moviéndose por todas las comisarías

---

<sup>4</sup> Esto sería una de las grandes diferencias entre la última dictadura argentina y el Franquismo, ya que en el país latinoamericano hubo una represión indiscriminada pero sin unas prácticas establecidas, logrando estar en todas partes –pero a la vez en ninguna– y paralizando, de esta manera, al mayor número de reacciones posibles. (Avellaneda, 2006)

correspondientes para averiguar el paradero de sus hijos o parientes. La clave de todo esto es que, de una búsqueda individual evolucionarán a una búsqueda colectiva, por lo que, sin saberlo, estas madres que se estaban moviendo por el propio instinto, se convertirán en una de las piezas fundamentales de la desestabilización progresiva del gobierno militar.

Este movimiento social, que comienza siendo pequeño, desembocará, el 30 de abril de 1977 en una reunión espontánea en la Plaza de Mayo. Ya que las reuniones estaban prohibidas, las madres, lejos de desistir, deciden moverse en círculos alrededor de la pirámide para evitar las detenciones, naciendo así las tan famosas Rondas de las Madres de Plaza de Mayo. Poco a poco, este reclamo empieza a inquietar a los militares, sobretodo cuando comienzan a tener la atención de medios extranjeros, como es el caso de *Buenos Aires Herald*, diario de la comunidad británica argentina y de los pocos que toca el tema de las desapariciones<sup>5</sup> (Fig. 1). El siguiente movimiento de las Madres será, el 10 de diciembre de ese mismo año –Día Internacional de los Derechos Humanos– en toda una página del Diario La Nación, una solicitada con el nombre de todos sus hijos desaparecidos (Fig. 2). A este pequeño revuelo social se le sumará la pésima gestión económica de Martínez de Hoz –ministro de economía con Videla– que eleva la inflación hasta un 400% lo que, sumado a la atención que empiezan a acaparar las Madres en el extranjero –con la ayuda de los perseguidos exiliados– provocarán que la imagen de la dictadura, fuerte hasta el momento, empiece a resquebrajarse.

Como era de esperar, la Junta tendría que hacer algo para frenar el revuelo y, para ello, utilizarán uno de los pasatiempos más queridos por la sociedad argentina: el fútbol. En 1978 se celebró el Mundial de Fútbol en el propio país, aprovechando esta oportunidad como una manera de hacer propaganda para lavar su imagen en el extranjero. La posterior victoria de Argentina moviliza, por primera vez desde que se inició la represión, una serie de manifestaciones de alegría en el espacio público (Fig. 3), lo que es aprovechado por parte de la Junta para escudarse en un supuesto apoyo del pueblo hacia la misma. Una vez pasado lo que es conocido como el “Efecto Mundial”, Martínez de Hoz pone en marcha su siguiente plan económico denominado tablita. Esto llevará al país a adentrarse en una burbuja financiera que, gracias al precio del dólar

---

<sup>5</sup> Debido a utilizar el inglés como idioma y la protección de la embajada británica, consigue esquivar la censura con éxito y ser publicado (Canal Encuentro, 2015 25:00).

–del cual Argentina siempre es dependiente– el poder adquisitivo de los ciudadanos aumenta, por lo que aumentará también el consumismo en el país. Es entonces cuando, desde 1979 hasta 1982 (Fig. 4) se vivirán unos años de mucha intensidad por la cantidad de eventos y conflictos que tienen lugar en ese corto periodo de tiempo.

En primer lugar, surge un conflicto interno en la misma Junta Militar. Massera –responsable de la marina y muy crítico con el régimen de Videla– funda su propio partido, el Partido por la democracia social, así como su periódico “Convicción”, desarrollado por esclavos secuestrados en la ESMA. En el campo internacional, Argentina está a punto de entrar en una guerra con Chile, evitándose a último momento por la intervención del Papa de Roma. A todo esto, se le suma, en septiembre de 1979, la visita al país de la Comisión Interamericana de los Derechos Humanos (CIDH) (Fig. 5 y 6), los cuales son recibidos por las presiones externas que recibe la Junta en general y Videla en particular. En esta visita inspeccionan las cárceles y toman testimonios, llegando a las 5.000 denuncias por desapariciones. El informe es demoledor, dejando claramente en evidencia al sistema dictatorial que atravesaba la Argentina, así como la violación reiterada de los Derechos Humanos<sup>6</sup>. Con todo este cúmulo de factores desestabilizadores, a la que se suma la crisis económica provocada por Martínez de Hoz, el 29 de marzo de 1981 Videla deja su puesto como presidente de facto para dar paso a Viola, otro militar del ala más liberal. Con el nombramiento de un nuevo ministro de economía –Sigaud– las finanzas del país no mejoran, es más, empeoran notablemente. La sociedad no es ajena a esto, sobre todo por el papel tan relevante de las Madres en el espacio público; a lo que se le sumaría el informe de la CIDH. La crisis se extiende, de nuevo, al interior de la Junta, por lo que, el 29 de diciembre de ese mismo año se produce el golpe dentro del golpe y Galtieri asume el mando.

Se trata de un militar del ala dura, totalmente opuesto a Viola, que tiene como objetivo levantar la imagen del ejército –a través de planes a gran escala– además de recuperar el apoyo de la población<sup>7</sup>. El 2 de abril de 1982 tiene lugar uno de los hechos más oscuros de la historia reciente del país: Argentina entra en guerra con Reino Unido

---

<sup>6</sup> En respuesta, la Junta lanza el slogan “Los argentinos somos derechos y humanos” en televisión y radio e, incluso, muchos ciudadanos lo pegaban en su coche (Anguita & Cecchini, 2022) (Fig. 7 y 8)

<sup>7</sup> Algunos meses antes, el 7 de noviembre de 1981, había tenido lugar en Buenos Aires la primera gran marcha desarrollada durante la dictadura, utilizando la consigna “Paz, pan y trabajo”.

para recuperar el territorio de las Malvinas, tras 150 años de ocupación. El sentimiento nacional es modificado, dando la imagen de victoria argentina (Fig 9 y 10), mientras la realidad ocultaba la mayor expedición militar británica desde la Segunda Guerra Mundial. El combate dura 40 días, dejando un saldo de 640 muertos en combate más cientos de suicidios posteriores de los soldados que no consiguen superar el trauma acarreado. El 14 de junio de 1982, Argentina firmó su rendición.

Seguidamente, el 1 de julio de 1982, Bignone sucederá a Galtieri a la cabeza del gobierno de facto, pero, llegados a este punto, la dictadura ya flaquea por todas sus vertientes. De un lado, la fuerza aérea y la armada abandonan la Junta, retirando sus apoyos. Del otro lado, el clima social también cambia<sup>8</sup>, tanto por todo lo sucedido hasta ahora como por el empeoramiento de la situación económica con el nuevo ministro Cavallo. De manera inevitable, Bignone se ve obligado a convocar elecciones democráticas para el 30 de octubre de 1983, tras tantos años de tiranía militar. Como última carta, los militares destruirán todos los archivos posibles para limpiar las pruebas de los crímenes cometidos. Es en este proceso de propuestas democráticas cuando se pone sobre la mesa una cuestión que marcará el eje de las elecciones: el juzgar o no a los militares involucrados en el Proceso. De hecho, se propondrá la Ley 22.924 (Anexo 3) para amnistiar a las fuerzas armadas que participaron en la dictadura<sup>9</sup> (Fig. 12).

Raúl Alfonsín, uno de los candidatos más críticos con la dictadura y que defendía que sus implicados fueran juzgados, asume, el 10 de diciembre de 1983, la presidencia del primer gobierno democrático que tiene el país en años, dando comienzo al periodo llamado primavera democrática. Bajo su mandato tendrá lugar el Juicio a las Juntas o el proceso militar que sienta en el banquillo a nueve de los diez integrantes de las Juntas que llevaron a cabo el Proceso de Reorganización Nacional (Mitre, 2022). De esta manera, Argentina, con una historia reciente tan dura, se convierte en el país que emite la primera condena al terrorismo de Estado.

## 6. Contexto artístico

El contexto al que se ciñe el trabajo abarca las décadas de los años setenta y ochenta, pero los precedentes que se incluyen en las dos décadas anteriores –en cuanto a

---

<sup>8</sup> El 16 de diciembre tiene lugar la “Marcha por la democracia” (Fig. 11). Previamente, el 5 de octubre de ese mismo año, ya se había realizado la “Marcha por la vida” (Fig. 14)

<sup>9</sup> La ley, aprobada el 22 de septiembre de 1983 será derogada el 17 de diciembre de ese mismo año.

la importancia de las creaciones colectivas o en el espacio público— tienen una relevancia que las convierte en necesarias de mencionar en este apartado. Es en los años cincuenta y sesenta cuando tienen lugar una serie de cambios institucionales que engloban lo que se conoce como circuito modernizador<sup>10</sup>. Surgirán nuevos grupos, públicos o instituciones, como el Museo de Arte Moderno (1956), el Instituto Di Tella o las galerías Lirolay<sup>11</sup> y Bonino.

Centrándonos en el Instituto Di Tella (Fig. 15), tanto su posición en el mundo del arte, como su posición física en la ciudad, son igualmente relevantes. Se sitúa en lo que se conocía como “manzana loca”, debido a la alta concentración cultural en esa misma zona (Fig. 16 y 17), ya que, en un espacio concreto, se agrupan diferentes espacios artísticos. La importancia del Di Tella recae en el papel que ejercía de legitimador de las nuevas tendencias que estaban surgiendo<sup>12</sup>. Junto a la galería Lirolay, formaba un grupo de instituciones culturales abiertas a propuestas nuevas o radicales. Como recoge Longoni y Mestman (2008): “El lugar del Di Tella fue, más que el de “creador” o descubridor de la vanguardia, el de “Impulsor y “dinamizador” de tendencias que ya venían desarrollándose y que, en todo caso, lo excedían” (p. 45). Frente a ellos, la galería Bonino y las Bienales Americanas defendían propuestas pictóricas moderadamente renovadoras.

En el contexto político-social, la realidad de Argentina y, más concretamente, de Buenos Aires, difiere bastante de la que experimentaban el Nueva York o el París de Vanguardia, ya que, desde 1966 estaban inmersos en una dictadura militar previa, la de Onganía. La Vanguardia argentina contaba con ciertas características que son definitorias de lo que se analizará posteriormente, como la nueva posición del público con respecto a la obra —que pasa de contemplador a participador activo— (Anexo 4) y la

---

<sup>10</sup>Longoni y Mestman (2008) lo definen como “Una zona más o menos delimitada del campo artístico en la que producen, circulan, pueden legitimarse y entran en contacto con el público las producciones plásticas de vanguardia” (p. 42)

<sup>11</sup> Como también recogen Longoni y Mestman (2008), muchas de las propuestas que se presentaban en el Di Tella habían sido expuestas previamente en la Galería Lirolay.

<sup>12</sup> Hasta 1966 organiza los Premios Nacional e Internacional, como uno de estas armas de legitimación.

creación colectiva<sup>13</sup> (Fig. 18 y 19)<sup>14</sup>. Dentro de dicha vanguardia argentina habrá dos ramas que mantendrán en común, solamente, el hecho de no limitarse al arte plástico. De un lado, la vanguardia rosarina, cohesionada y agrupando a sus artistas en función de su especialidad. Del otro lado, la vanguardia porteña, formada por grupos fluctuantes y esporádicos que se crean y se deshacen en función de intervenciones concretas. En 1966, comenzarán sus contactos, empezando a realizarse las primeras acciones colectivas<sup>15</sup>. Poco tiempo después, en 1968, se dio el cambio definitivo hacia la quiebra institucional. La radicalización política, la ruptura de la Vanguardia con las entidades artísticas oficiales y el agravamiento de los conflictos provocados por el régimen de Onganía desembocaron en la brecha definitiva en las relaciones institución-artistas (Anexo 5). Este momento culminante llegará con Tucumán Arde, la mayor realización colectiva de los plásticos de vanguardia y el momento de mayor relación entre rosarinos y porteños. Su objetivo era realizar una obra en común, con fuerte sentido político –en relación al cierre de las azucareras tucumanas (Anexo 6)– y fuera de la institución, que sirviera como contradiscurso al oficial (Fig. 21). En las muestras, que se realizaron a lo largo de noviembre de ese mismo año, se puede ver esa unión entre las características de vanguardia argentina y el arte argentino de las décadas posteriores. Se ocupa el edificio, confundiendo el arte con el espacio público que lo rodea y convirtiendo al público en parte de la revolución –se acerca más a un acto político que a una creación artística– al dejar de estar frente a la obra para pasar a estar en ella (Fig. 22).

En resumen, los años 50 y 60 acumulan una serie de precedentes que son importantes para poder entender la tradición de creación colectiva –y de denuncia a través del arte– en la que tanto se apoyaron durante los años de la última dictadura argentina. Si en esta primera parte son importantes los precedentes, en una segunda parte estos precedentes se enlazan con el propio contexto a estudiar, a través de la figura del CAYC de Buenos Aires, o Centro de Arte y Comunicación. Esta ligazón tiene lugar

---

<sup>13</sup> “La existencia de un grupo que diseña e impulsa conjuntamente las iniciativas es lo que sostiene la envergadura de una organización como la que requirió Tucumán Arde” (Longoni y Mestman, 2008, p. 61)

<sup>14</sup> “La Menesunda” es una instalación realizada por Marta Minujín y Rubén Santantonín con la colaboración de Pablo Suárez, David Lamelas, Rodolfo Prayón, Floreal Amor y Leopoldo Maler (Fig. 18)

<sup>15</sup> Las acciones colectivas vienen motivadas por dos hechos importantes, como la Guerra de Vietnam, que impulsará el “Homenaje a Vietnam”, en abril y mayo del 66 (Fig. 20)

ya que, a finales de los 60, la actividad del Di Tella descende, dejando un hueco que no tardará en ocupar Glusberg con este nuevo centro (Anexo 7). El objetivo del CAyC y, concretamente, de su director Jorge Glusberg –Gestor, artista y empresario– es el de situar a América Latina en la historia mundial, mediante la lucha del arte latinoamericano<sup>16</sup> contra la dualidad centro-periferia que domina la escena mundial tras los bloques surgidos con la Guerra Fría. Como se recoge en Chatruc (2019), Ricardo Ocampo dice que Glusberg “estableció lazos con la escena del arte internacional entre instituciones y artistas que continúan hasta hoy”. Esto lo convierte en una figura que combina el cariño y el odio a partes iguales, ya que, quienes se posicionan en contra, defienden que lo que conseguiría con sus acciones sería homogeneizar la cultura o, como expresaba Camnitzer “el CAyC trató de empujar a los artistas argentinos y latinoamericanos hacia el mainstream” (Cytlak, 2017-2018, p. 54). Otro de los factores en su contra se sustenta en las evidencias de su apoyo a la Junta Militar de Videla<sup>17</sup>.

La controversia con el papel del director del CAYC es continua. Otro de los argumentos que usaban en su contra es la búsqueda continua de Glusberg de reconocimiento en el mercado y fama. No obstante, para cuestionar los cánones de la Historia del Arte –establecidos por Europa o Estados Unidos– Glusberg construye redes de intercambios con países que son considerados marginales a ojos del desarrollo cultural de occidente. Los intercambios los hará, especialmente, con los países del Este, los cuales estaban fuera del mercado de arte, por lo que la tesis de reconocimiento no tiene un firme sustento en el que apoyarse. Dentro de su voluntad por dar a conocer el arte latinoamericano y argentino en el exterior, organizará diferentes exposiciones relevantes. Empieza por la muestra inaugural “Arte y Cibernética” en la Galería Bonino(1969) donde marcará el origen del arte por ordenador en Argentina<sup>18</sup>. Continuará con las individuales, como “Joseph Kosuth. El arte como idea”, la primera del artista conceptual estadounidense en Buenos Aires –que se sitúa dentro de la

---

<sup>16</sup> En su obra “Retórica del arte latinoamericano” (1978) Glusberg alerta del valor provisorio del término “arte latinoamericano”, ya que la considera una concesión teórica.

<sup>17</sup> Por un lado, la empresa de Glusberg contribuye a la construcción de edificios del Mundial de fútbol de Argentina. Por otro lado, Videla escribe al Grupo de los Trece felicitándolo por la Bienal de São Paulo.

<sup>18</sup> Adler (2020) afirma que Glusberg buscaba “imponer el centro en la escena artística de Buenos Aires a través de la promoción de las nuevas tecnologías” (p. 57)

muestra Arte de sistemas en el Museo de Arte Moderno, en 1971– la de “9 días con Dennis Oppenheim” (Fig. 23) o la invitación a Lucy Lippard a realizar su exposición “2, 972, 453” en Buenos Aires.

Además de todo esto, Glusberg, para poner en marcha su organización creó, por una parte, el Grupo de los Trece, en 1971 (Fig. 24) –con quien consiguió gran éxito en la Bienal de Sao Paulo de 1977– y, por otra parte, acuñó el término “arte de sistemas” (Anexo 8). Este término lo acuña para agrupar las diferentes propuestas artísticas desarrolladas que surgen en torno al CAYC, las cuales podrían responder a diferentes códigos, ya sean políticos, ecológicos, conceptuales o tecnológicos. Es por ello que, a partir de 1972 “el arte de sistemas refleja el clima político y social de Argentina. El arte como parte de la ideología fue la propuesta que identificó de manera casi exclusiva el arte de sistemas con las prácticas estético-políticas” (Herrera & Marchesi, 2013, p.8).

Para entenderlo, una de las intervenciones paradigmáticas –que también sirve para comprender los precedentes y el contexto de las manifestaciones artísticas en el espacio público– será la de “Horno popular para hacer pan” de 1972 (Fig. 25)(Anexo 9). Se desarrolla en el marco de la exhibición colectiva “Arte e ideología. CAYC al aire libre”<sup>19</sup> como un diálogo con la gente, en el contexto de la Plaza Roberto Arlt. Se trata, asimismo, de una colaboración entre artistas y artesanos, ya que, junto a Grippo y Jorge Gamarra se unirá el trabajador rural A. Rossi, y su ayudante, para la construcción del horno de barro. Dicha construcción sería la primera fase, a la cual seguiría la fabricación del pan, la partición y el reparto entre los transeúntes. Como colofón, se distribuía una hoja explicativa con las intenciones de la obra (Anexo 10).

En conclusión, Jorge Glusberg tendría admiradores y detractores, pero, en sus diez años de funcionamiento, la suya será la única institución latinoamericana con visibilidad en Europa occidental y Estados Unidos. Dicho de otra manera, como recoge en Cytlak (2017-2018) “la visibilidad a nivel internacional que logró el CAYC no se repitió nunca más en ninguna institución artística argentina, privada o pública” (p. 76).

---

<sup>19</sup> Esta pertenece a “Arte de sistemas II” (1972), segundo intento de Glusberg de presentarlo en una exhibición, tras el primer intento en 1970 con “Arte de sistemas I”. Esta vez, intentará conectar el internacionalismo con el conceptualismo local. (Spencer, 2021, p. 63)

### 6.1 Otras instituciones colectivas

Una vez se tienen los grandes precedentes e instituciones que explican los inicios y desarrollo de la práctica colectiva en el arte argentino, es conveniente mencionar algunas formas artísticas de creación colectiva durante los años de la dictadura. Bien es cierto que el CAYC es una excepción a la norma –ya que todo lo relacionado con lo creativo durante el gobierno de facto estaba prohibido– pero, aparte de ella, surgen otros pequeños grupos que –además de rechazar la participación en proyectos institucionales llevados a cabo por el CAYC–, de una manera u otra, consiguen esquivar la censura o, más bien, continuar con su labor de una manera más discreta y sin tanto reconocimiento. En primer lugar encontramos la revista “Propuesta” (Fig. 25). Su labor se extiende desde 1977 hasta 1980, contando con un número total de 22 publicaciones. Su equipo editorial lo conforman trece jóvenes, de los cuales cuatro eran mujeres. Como recoge Luciani (2022), el propio Eduardo Mancini, uno de sus creadores, relata que la manufactura de la revista no era especialmente artesanal, pero su distribución sí lo era, ya que la vendían en la puerta de los colegios o de mano en mano a conocidos. Y era precisamente este su público: los jóvenes<sup>20</sup> (Anexo 11). Las temáticas que trataban “permiten verificar una preocupación asidua sobre las condiciones, opciones y posibilidades de los proyectos juveniles en la sociedad argentina de entonces, con una mirada fuertemente pesimista” (Luciani, 2022, p. 52).

En el entorno de la revista siempre rondaban los grupos socialistas, por lo que, en 1978 la publicación dio un giro editorial al unirse al PST (Partido Socialista de los Trabajadores). A partir de este momento, entran en la redacción jóvenes vinculados al partido, se modifica el diseño, la realización y el nombre pasará a ser “Propuesta para la juventud” (Fig.26), dejando claro el objetivo de la misma (Anexo 12). La evolución continuará hasta 1979, cuando la redacción dejó de ser mixta y estuvo formada solamente por militantes del partido. Desde ese momento, la temática sería artística y política. En el primer caso, dedicada a un público más acotado y, en el segundo caso, usando las páginas publicadas como medio para hablar a través de ella.

---

<sup>20</sup> “Atender a las experiencias y prácticas políticas orientadas desde y hacia una población juvenil en contexto de dictadura” (Luciani, 2022, p. 50)

En segundo lugar, y con una trayectoria más breve, está el Grupo Cucaño<sup>21</sup>, de Rosario, nacido en 1979 (Anexo 13). Según Alonso (2011) se trata de un “colectivo interdisciplinario y experimental de vocación surrealista que se plantea la creación en términos vanguardistas y revolucionarios” (Fig. 27). Su importancia radica en la realización de intervenciones en el espacio público para trastocar la cotidianeidad y cuestionar así al gobierno, en cuanto a la obligación de mantener un orden social estricto. Conciben la ciudad como el ejemplo de los principios ordenadores aceptados por el régimen, por lo que, con sus intervenciones, buscaban interrumpir el equilibrio, producir desconcierto y alterar la disposición espacial. En definitiva, provocar el caos (La Rocca, 2012, p. 28). Por un lado, clasificaban sus acciones en esas intervenciones o prácticas callejeras y anónimas y, por otro lado, las clasificaban en lo que ellos llamaban hechos artísticos. En el primer caso, el transeúnte se convierte, sin saberlo, en el espectador, al ser interpelado por la acción. Las prácticas no tienen ni inicio ni fin, ya que abarcan las 24h del día<sup>22</sup>. En el segundo caso, los hechos artísticos se realizan en la Casona, un espacio propio que el grupo adquiere en 1981 que se terminará convirtiendo en un centro artístico de referencia en la ciudad en plena dictadura. Este espacio sirve para explicar también la presencia del grupo en una época tan complicada como la del Gobierno de facto. Ellos se definían como creadores de un arte revolucionario, pero, tal y como analiza Hulten (2012), estaban respaldados por el privilegio de ser de clase media y tener los recursos para poder alquilarse un espacio, además de la protección del Comisario Espinosa, padre de Patricia Espinosa, una de las participantes.

Además de esto, no desarrollaban su actividad con total libertad, ya que también tomaban medidas de seguridad o, al menos, una serie de precauciones para protegerse<sup>23</sup>. Su relación con los partidos políticos de izquierda y su ideología influye en la elección de pseudónimos para no descubrir su verdadera identidad, una clara referencia a la

---

<sup>21</sup> “El nombre Cucaño alude al neologismo que empleaban para decir cumpleaños unos gemelos deformes que se hacían pasar por idiotas en la novela “Payasadas” del escritor estadounidense Kurt Vonnegut. Aunque también podría referir a quienes habitan el país de Cucaña, aquella tierra mitológica medieval en la que no era necesario trabajar y la comida era abundante” (La Rocca, 2012, p. 21)

<sup>22</sup> Según recoge La Rocca (2012, p. 26), Carlos Ghioldi explica: “No era una obra que iba a ver la gente, sino que teníamos que intervenir la realidad”.

<sup>23</sup> Entre las medidas estaba la prohibición de consumir drogas, la prohibición de usar la Casona con fines propios, la obligación de cuidar su aspecto o la prohibición de ocultar información (Hulten, 2012, p. 39)

militancia izquierdista clandestina. Muy vinculado al grupo está la figura de la cucaracha, haciendo referencia a los movimientos subterráneos y rapidez con la que debían actuar en el contexto dictatorial<sup>24</sup>. De hecho, en las ceremonias de bautismo que hacían para recibir a los nuevos miembros, gritaban a coro “¡Acha! ¡Acha! ¡Cucaracha! ¡Cucaño!”. Con ese mismo nombre bautizan la revista propia que crearon con el objetivo de ganar nuevos miembros (Fig. 28). Ya que su trayectoria se vinculaba fundamentalmente al rechazo a la dictadura, en 1982 comienzan a desintegrarse –a la vez que el gobierno de facto perdía fuerza– hasta que, en 1983, la gran mayoría de integrantes se van a pasar a la política –coincidiendo con el retorno de la democracia– y el grupo termina por desaparecer.

Como intervención que puede ejemplificar a la perfección el funcionamiento del Grupo Cucaño está “Las Brujas”, una serie de doce acciones, a lo largo de varios días, que van generando en los espectadores la sensación de que algo raro está sucediendo y que termina con la revelación del misterio en una acción final. “Las Brujas” surge, en un principio, como una reivindicación del papel de la mujer, haciendo referencia a la caza de brujas llevada a cabo por la inquisición<sup>25</sup>. Sin embargo, debido al contexto argentino, es fácil extrapolar este concepto de persecución a la propia persecución que vivía la sociedad argentina en un clima de autoritarismo extremo. A pesar de esto, es difícil encontrar documentación gráfica de las intervenciones, ya que el grupo fue muy conocido e importante en el ámbito de la tradición oral de la ciudad de Rosario, pero no cuenta con registros culturales “oficiales” hasta el día de hoy.

## 6.2 Artistas individuales

En orden de completar los referentes de arte durante la última dictadura argentina, se realizará un análisis de autores y obras que sirven como ejemplo del panorama artístico de la época. Gracias a ellas, se comprenderán otros puntos de vista con respecto a cómo vivía la sociedad esos años.

---

<sup>24</sup> En una entrevista realizada a Carlos Ghioldi recogida por Hultén (2012), Ghioldi explica que “no se puede entender lo que hicimos si no es con el ambiente opresivo de la dictadura” (p. 39)

<sup>25</sup> Es importante mencionar que, el testimonio de Graciela Simeoni (Fig. 29), la primera integrante mujer del Grupo Cucaño, nos deja una imagen del grupo mucho más retrógrada de lo que podríamos esperar de un colectivo revolucionario, ya que tuvo que pelearse con muchos de sus miembros para lograr entrar y, una vez dentro, para hacerse respetar entre los hombres. (Hultén, 2012, p. 44)

En primer lugar, la obra “El Mudo” (1972) de Juan Carlos Distéfano (Fig. 30) resulta bastante paradigmática para la época. Se trata de las primeras incursiones en el volumen, en la que la figura humana inmóvil se posiciona en una postura difícil que recuerda a un método de tortura muy concreto: la técnica del submarino. Representada por el cubo colgado de la cabeza en el que, intuimos, se la sumergen en reiteradas ocasiones. Frente al estatismo del cuerpo, el dinamismo del agua que le cae de la cara, mostrando un instante concreto. Está sucediendo a la vez que la miramos. Intuimos la tortura a través de las marcas en su cuerpo, además de sus labios sellados, los cuales pueden transmitir la resignación del momento o el silencio de quien no quiere rendirse ante las atrocidades de las autoridades.

Continuando con la temática represora, la obra “Manos Anónimas” (1976), de Carlos Alonso (Fig. 31), se crea para exponer en una muestra del Museo Nacional, no llegando a mostrarse por el golpe de Estado de ese mismo año. Apela al realismo para potenciar el impacto, mezclando lo real con lo inverosímil, identidades reconocibles –por el papel que ocupan– pero esquivas. Su objetivo es presentar, frente al espectador, el horror de la violencia: la represión, el servicio paramilitar y, por último, la muerte.

Marcelo Brodsky es otro artista relevante que, a través de sus obras, relaciona su vida personal con la historia del país. Exiliado en España desde 1977 hasta 1984, será a su regreso a Argentina cuando comience una investigación entre sus archivos personales, desembocando en la obra “Los compañeros” (Fig. 31), perteneciente a la serie de “Buena Memoria”. A través de la foto grupal de su clase de 1967, investiga la historia de cada uno e interviene la fotografía en la que rodea las caras de sus compañeros y las acompaña con una explicación de qué fue la vida de ellos. Algunos, con mejor fin que otros. En resumen, “el arte que encuentra lo que a la historia oficial no le conviene contar” (Gamboa, 2023 1:53).

Con respecto a obras que agrupen diferentes historias, en relación a la propia historia del país, es conveniente citar una de las más conocidas de León Ferrari: “Nosotros no sabíamos” (1976). El nombre proviene de la frase justificatoria de los ciudadanos que alegaban el desconocimiento de la violencia de la Junta Militar hacia los individuos. Para la ejecución, Ferrari va recopilando artículos de periódicos que

informan sobre hechos derivados de las intervenciones militares –detenciones, muertes, desapariciones– y las reúne en un libro ordenados cronológicamente<sup>26</sup>. (Fig. 32)

Los siguientes dos análisis se realizan en relación al nombre que se le da a las obras: “Argentina 78”. Por un lado, Diana Dowek. Por otro lado, Victor Grippo. La primera (Fig. 33) se corresponde a una obra propia de esa época, realizada entre 1977 y 1978, en el que la artista aprisiona el propio cuadro. Al alambrar la tela simboliza a la pintura silenciada. Se trata de una obra hecha en el contexto del mundial de fútbol en el que busca representar una evolución: el lienzo se cubre con alambre, seguidamente, se deja ver el mecanismo de sujeción y, por último, se ve el alambrado sólo, sin sujetar nada. Esta tensión entre la censura y la libertad será lo que marque las creaciones de esos años, convirtiéndola en una representación paradigmática<sup>27</sup>. En el caso de Grippo (Fig. 34), su obra es posterior, del 2001, pero es interesante de analizar, ya que comparte nombre con la de Dowek, aun pasando tantos años entre ambas. Grippo representa un armario con pequeños objetos en el que, de manera sutil, se encuentra una azucarera con el logo del mundial. Analizándolo a posteriori, ya se conoce que el mundial de 1978 es utilizado por la dictadura para ocultar, con el entusiasmo popular, las atrocidades realizadas y los muertos. Por eso, se convierte en una obra necesaria para mantener vivo el recuerdo y el conocimiento de la época. Como recoge Giunta (2006) “las imágenes van del pasado al presente, contraponiendo tiempos, evitando que la memoria se detenga tan sólo en lo que fue, para llevarla a confrontar también al presente” (p. 31)

Siguiendo con el mismo autor, Grippo realiza sus obras “Analogía I” (Fig. 35 y 36), alrededor de 1970-1977. En esta serie de obras, la patata tiene un papel protagonista, lo que, a priori puede parecer una elección aleatoria pero que esconde un análisis mucho más profundo en relación con el papel de latinoamérica en el arte (Anexo 14). Esto es entendible si nos situamos en el contexto de la época, tanto histórico como artístico. En un mundo dividido en bloques por la Guerra Fría, el CAyC de Buenos Aires, con Glusberg a la cabeza, lucha contra la marginalidad de latinoamérica con respecto a Europa y Estados Unidos. Grippo, con el uso recurrente de la patata, busca hacer reflexionar sobre el tema.

---

<sup>26</sup> Ferrari explica en El museo Nacional de Bellas Artes (s.f.) la naturaleza de estas noticias como que “son las noticias que lograron pasar el tamiz de la censura, o que se dejaron pasar como mensajeras del terror”.

<sup>27</sup> El Centro Cultural Kirchner (s.f) recoge, como testimonio de la propia artista, una frase en referencia a esto último: “El arte y las ideas no podían silenciarse por siempre”.

El siguiente análisis corresponde al artista Antonio Berni. Su obra *Magdalena* (Fig. 37), de 1980, resulta interesante por las referencias cristianas en las que se centra la representación. Esto tiene una explicación lógica y es que, en plena dictadura militar argentina, la iconografía cristiana lograba esquivar la censura. Aun así, utiliza esta metáfora para apoyar sobre ella el tema que quiere denunciar: las muertes y desapariciones. La figura de Berni resulta muy importante por obras como esta, ya que muestra los atajos que tenían que coger los que seguían produciendo durante el régimen, pero no estaban de acuerdo con él. La mujer, *Magdalena*, está llorando frente a unas prendas de ropa que tiene delante, lo que nos hace pensar en un hombre desaparecido. La sangre en la cruz hace referencia a la muerte de, suponemos, esa misma persona que falta. La puerta abierta podría decir que fue llevado a otro sitio lejos de la casa pero, a mayores, la imagen de este hombre se representa en el hueco de la puerta, en el exterior.

Para rematar este apartado, se seleccionan tres artistas mujeres con bastante relevancia en la Historia del Arte del país: Marie Orensanz, Liliana Maresca y Marta Minujín. De Marie Orensanz se selecciona el autorretrato “Limitada” (Fig. 38), de 1978, en el que convierte su cuerpo en una herramienta política, dedicado a aquellos que quieren anular el pensamiento feminista. Con ella, quiere reflexionar sobre lo que se espera de la mujer en el arte: ser un obstáculo, una denuncia o un manifiesto. Orensanz pertenecía al grupo de artistas exiliadas –en este caso, en París–, pero la importancia de esta imagen radica en el escaso papel que podemos intuir que tenía la mujer fuera de su familia en una sociedad basada en la frase “Dios, Patria y Familia”. Que Orensanz hiciera este alegato resulta relevante porque permite entender la situación de la mujer en lo social y en el arte, sabiendo que obras como estas en el territorio argentino prácticamente no se hacían.

En segundo lugar, Liliana Maresca se corresponde a la transición artística entre la dictadura y la democracia, extendiéndose su periodo de producción desde 1980 hasta 1994. Coincidiendo con esos años de cambio –de los últimos de dictadura y los posteriores de primavera democrática– Maresca también va enlazando diferentes disciplinas, como una especie de necesidad de transformación acorde al contexto<sup>28</sup>. Sus foto-performance en colaboración con Marcos López, en los años 1983-1984, delante de

---

<sup>28</sup> “Acercarnos a las obras de Ilse Fusková, Maresca y Batato Barea, nos permite ver cómo interactuaron redes colectivas de trabajo durante la inmediata posdictadura argentina” (Maria Laura Rosa, 2016, p. 16)

la Casa Rosada (Fig. 39) de Buenos Aires, son de las obras más destacadas en relación a este trabajo. Las fotografías en esos espacios públicos son muy significativas por el simbolismo que esconden durante las manifestaciones sociales de los familiares de desaparecidos durante la dictadura. En este caso, colocando a su cuerpo como lugar central y, al estar vestida como una señora de clase alta, pretende mantener esa distancia entre la institución y la gente que la dictadura había logrado establecer. Se podría decir que, como realizaba en otras foto-performance con su cuerpo en primer plano (Fig. 40), aquí también logra integrar su figura con los objetos u obras que le rodean, pero buscando un mensaje distinto: “Maresca pensaba su obra en situación, buscando revelar los contextos” (García Navarro, 2008).

Marta Minujín realiza varias obras reseñables. Una de sus series tienen al Obelisco como elemento clave de intervención<sup>29</sup>. En la Bienal de Sao Paulo, como cuenta ella misma en una entrevista (Salta art Foundation, 2024), decide llevar a cabo el proyecto del Obelisco –a tamaño real– acostado (Fig. 41), incluso pudiendo circular por su interior y ver una creación audiovisual. Un año más tarde, en fin de año de 1979, ejecuta el “Obelisco de Pan dulce” (Fig. 42)–también llamado Panettone–, el cual tuvo que ser acostado ya que, como ella misma relata, la gente se volvía loca y trepaba por él para llevarse los pedazos. Lo que quería Minujín era “tirar todos los mitos universales, como el Obelisco” (Salta art Foundation, 2024, 1:22), por lo que, mirándolo con la perspectiva de los años, lo consigue llevando a cabo la frase metafórica a la realidad del acto artístico. La otra obra efímera merecedora de una mención es “El Partenón de libros” (Fig. 43), Tiene relevancia por la participación colectiva que exige su ejecución, ya que, a través del arte, borra los límites del aislamiento y se fusiona con la vida en pleno centro de la ciudad, la Avenida 9 de Julio. Hace referencia a la arquitectura clásica como referencia, a su vez, a los orígenes de la democracia. Con esta obra podemos marcar el final de la dictadura, tanto por su año de realización como por el significado de la vuelta a las libertades políticas e individuales.

---

<sup>29</sup> Como recoge Clarín (2011), lo interviene por primera vez en 1964, posteriormente, cuando regresa a Argentina en 1978 –tras unos años en Nueva York– decide volver a intervenirlo. En palabras de Minujín: “ Cuando regresé a Argentina me impresionó la rigidez de los militares, que relacioné con la rigidez de la sociedad, y del Obelisco. Por eso, se me ocurrió que había que inclinarlo, y después acostarlo”

Con todo esto, lo que se pretende con este apartado es dar una visión general y variada de las expresiones artísticas que se dan en Argentina los años previos, los de durante y los últimos de la dictadura que enlazan con la primavera democrática. Comenzando por las creaciones respaldadas por una institución, esta grupalidad se traslada a los colectivos más pequeños compuestos por artistas de lo más variado. La colectividad estudiada en el trabajo, de esta manera, se fundamenta en una tradición que se puede extender a décadas previas de los años en los que se acota. En cuanto a los y las artistas individuales, todas sus obras aspiran a algo mayor, a interpelar al conjunto de la sociedad, no a una identidad concreta. Así, una vez expuestos estos datos, se puede entender el entorno artístico del país y la sociedad en la que se realizan las manifestaciones artísticas en el espacio público que se mencionan a continuación.

### **7. Intervenciones artísticas en el espacio público: Derechos Humanos**

Con respecto al arte llevado a cabo en el espacio público, el primer análisis será en relación a las manifestaciones que se hacen con motivo de los Derechos Humanos en el contexto de la dictadura. Tras la derrota argentina en la Guerra de las Malvinas, el debilitamiento militar y, consecuentemente, el de su gobierno, provoca que la sociedad civil intensifique sus reclamos por conocer la ubicación de los desaparecidos. En este momento, para Ana Longoni (2010), el arte es también político, utilizándose para reconfigurar el espacio, material y simbólico. De esta manera, las intersecciones entre arte y política se dan en momentos históricos cruciales, es decir, de conmoción social, para utilizar esas prácticas como una manera de buscar el cambio. En el caso argentino, hay que tener en cuenta algunos factores previos para entender la importancia de estas manifestaciones. Por un lado, las Marchas de la Resistencia –organizadas por las Madres de Plaza de Mayo<sup>30</sup>– en las que se desarrolla uno de los eventos que se analizarán posteriormente: el Siluetazo. Por otro lado, la importancia de la Plaza de Mayo en la sociedad. En primer lugar, las marchas se realizan anualmente, siendo las tres primeras las más relevantes para este caso concreto. Comienzan en 1981 –teniendo como objetivo reclamar la aparición con vida de los detenidos/desaparecidos–, le sigue la de 1982 y, por último, la de 1983, que tiene lugar el 21 y 22 de septiembre, con el

---

<sup>30</sup> Asociación formada en 1977 durante el Gobierno de facto de Videla creada con el objetivo de recuperar a sus familiares desaparecidos y, posteriormente, de promover el juicio de los asesinos.

objetivo de evitar la impunidad de los responsables. En estos momentos, la acción defensiva pasa a ser una acción ofensiva –sin violencia– en la que el ataque tiene lugar con la apropiación de la Plaza, consiguiendo unas dimensiones sin precedentes (Fig. 44). De aquí es donde se parte para entender el papel que la Plaza de Mayo tiene como símbolo de poder político. La carga de significado político y simbólico viene de siglos atrás, ya que se sitúa como el punto fundacional de la ciudad en 1580, pero también denota esta importancia por su situación física. A ella la rodean el Cabildo, la Catedral Metropolitana, la Casa Rosada –lugar del poder ejecutivo–, el Banco de la Nación y el Gobierno de la Ciudad (Fig. 45). Conocer estos datos facilita situarse en el contexto, físico e histórico, en el que se desarrollará este apartado, ya que, la mayoría –por no decir todas– de representaciones a analizar en a continuación están vinculadas a las Madres de Plaza de Mayo.

El desbordamiento de la condición autónoma del arte la hace vincularse con el movimiento social dominante en el momento, creando una serie de políticas visuales dentro del reclamo de los Derechos Humanos. Como indica Longoni (2010), podemos distinguir dos formas con respecto a la representación visual de los desaparecidos: el uso de las fotografías y el uso de las siluetas, máscaras o rostros fragmentados.

### **7.1 Fotografías**

Las fotografías pueden tener diversas interpretaciones si nos centramos en el contexto del Proceso. Es precisamente la imagen lo que diferencia el caso argentino con el resto de genocidios europeos, ya que hay un silencio en el registro al no haber fotos del acto de tortura, como sí ocurre en el caso alemán y los campos de concentración, por ejemplo. Además, las fotografías son un elemento que relacionamos con las Madres de Plaza de Mayo –casi como una extensión de sus cuerpos– durante cualquier acto público. Esto viene desde los orígenes del movimiento, como una vía para dar entidad al sujeto que el Estado estaba negando. De esta manera, las fotografías pasan a ser una cosa pública. Se convierten, además, en una herramienta más de resistencia para los Derechos Humanos que defendían, un reclamo de justicia. Sin embargo, el inicio de su uso es algo espontáneo: una foto es lo primero que se coge cuando sales a buscar a alguien desaparecido. En ocasiones, estas fotos se acompañaban con información de la persona, añadiendo a la cartela el nombre, la edad o la fecha de desaparición; incluso haciendo hincapié en el vínculo de unión que los conecta (Fig. 46) [Anexo 15].

Si nos centramos en las Madres, su principal objetivo –casi convertido en obsesión– era el ser visibles, tanto para propiciar la supervivencia del grupo como para que se hicieran también visibles sus reclamos, especialmente para la prensa internacional –como en el caso de *Buenos Aires Herald*, mencionado anteriormente–. Como se recoge en el catálogo de la exposición “Perder la forma humana” (2012, p. 83), la estrategia pasaba por hacer frente al doble ocultamiento –el de los desaparecidos y el de los familiares buscando en silencio– mediante la doble visibilidad –las Madres en una plaza pública y portando fotografías de los que faltaban–. Para ir más allá en esta necesidad de reconocimiento, utilizan recursos visuales de fácil identificación: los pañuelos blancos (Fig. 47) [Anexo 16]. A medida que avanzan las protestas y el número de participantes es cada vez más numeroso, comienza a crearse una disputa por la recuperación del espacio público entre los Derechos Humanos y el dispositivo represivo. Sin embargo, también empiezan a aparecer las divisiones internas dentro de la asociación de Madres<sup>31</sup>. En este momento de debates internos es cuando Hebe de Bonafini –presidenta de la asociación de Madres– introduce el concepto “socialización de la maternidad” (Longoni, 2010, p. 8). Se establece que cualquiera puede llevar una pancarta con una foto sin que tenga que ser del propio familiar, diluyendo así el vínculo madre/padre e hijo, tan reivindicado durante los años anteriores<sup>32</sup>. Esta colectivización de las fotografías –paralela al Siluetazo– le otorga, además, una nueva significación, ya que dichas fotos no fueron hechas para pasar a formar parte de la historia. Algo cotidiano y privado se convierte en un símbolo de todos, pasando de una identidad individual a una colectiva, sirviendo como reclamo para un concepto tan poco concreto como el de la desaparición.

En esta evolución entran, en décadas posteriores, los hijos de esos desaparecidos, los cuales dejan de usar las fotos de carnet –estáticas e identificativas– para utilizar las de cuerpo entero tomadas en momentos de la vida cotidiana. Este

---

<sup>31</sup> Las diferentes posturas en el afrontamiento de las desapariciones culminó en 1986, con la división entre Madres de Plaza de Mayo –presidida por Hebe de Bonafini– y Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora. Entre las discusiones estaban las diversas posturas con respecto a la inhumación de las tumbas NN, testificar o no frente al CONADEP –Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas– o la aceptación o rechazo de la reparación monetaria por parte del Estado por los daños causados.

<sup>32</sup> “Lo que relatan algunos padres y madres es la sorpresa y la emoción que también despertaba el hecho de llegar a la marcha y ver que la foto de su hijo ya estaba en manos de alguien.” (Longoni, 2010, p. 5)

cambio de mentalidad acompaña a un cambio generacional. Las nuevas generaciones mantienen ese discurso duro de víctimas que se quedaron y perdieron a miembros de su familia, pero lo hacen ya en un contexto social distinto, donde las manifestaciones artísticas evolucionan hacia una rebeldía más subversiva.

## **7.2 Siluetas y máscaras**

Tras el primer Siluetazo de 1981, el debate recae en la forma de representación de la identidad violentada del desaparecido. La idea era crear una representación global de los detenidos/desaparecidos –prestar el cuerpo para aquellos a los que se les arrebató la identidad– y repensar el acto político, al transformarlos en algo colectivo, ya que son conscientes del potencial movilizador que tenía una búsqueda si se hacía conjunta. De un lado, el acto político irrumpe en el ordenamiento social policial. Por otro lado, las siluetas irrumpen en nosotros, dando voz a los sin voz [Anexo 17]. El hecho de que una silueta esté rodeada de otras idénticas nos obliga a reconocer una subjetividad en cada uno, teniendo que distinguir a cada uno de los individuos que estos representan (Fig. 52).

En este momento, a pesar del revuelo causado por las intervenciones de las Madres en la cotidianeidad de la ciudad, la dictadura seguía su curso y, los militares, mantenían el discurso intacto. En una rueda de prensa de 1979, Rafael Videla, el presidente de facto, respondió a una pregunta sobre los desaparecidos de la siguiente manera: “es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está. Ni muerto ni vivo, está desaparecido” (Televisión Pública, 2016). En respuesta a esto, mediante estas formas de representación visual se voltea el discurso intimidatorio hacia el lado opuesto. Si antes la desaparición era un arma policial, en este momento se convertirá en una forma de lucha política por la memoria, la verdad y la justicia (Liñares, 2020, p. 6). Utilizar la presencia en el lugar de la ausencia, ya que el hecho de no tener esa presencia –pública– significaba la desaparición eterna y, por lo tanto, la consecuente lucha eterna de quienes los buscaban. Al no entregar los cadáveres se podría decir que estaban doblemente muertos. Por un lado, la vida quitada. Por otro lado, borrando la capacidad de nombrarlos y de pasar el duelo por esa muerte. Mediante la presencialidad, le quitan poder a, al menos, una de esas partes.

### **7.2.1 Siluetazo**

El Siluetazo es un fenómeno sencillo de entender, si nos centramos en la ejecución, pero complejo si lo observamos desde el punto de vista de lo simbólico.

Sienta sus precedentes en el AIDA –Asociación Internacional de Defensa de los Artistas–, con las acciones denuncia sobre la represión en América Latina, llevadas a cabo por los exiliados latinoamericanos en Europa y los artistas europeos solidarios con la causa. Tienen lugar en varias ciudades del continente europeo, pero, cuando son trasladadas a Argentina, se convierten en mucho más multitudinarias.

El propio nombre de la acción –Siluetazo o Silueteada, como le llaman los artistas– también crea debate interno, que, a ojos de Longoni (2010) se termina por decidir debido a la tradición de “-azos” que ya habían triunfado en Argentina como elementos clave de su historia política y tomas de la calle: Cordobazo, Viborazo, Argentinazo (Fig. 48). El Siluetazo termina por ser un acontecimiento histórico excepcional en el que la iniciativa artística se cruza con una multitud que está dispuesta a llevarla a cabo utilizando sus propios cuerpos (Longoni, 2010, p. 13). Como ya se mencionó, es un movimiento social que tiene lugar en la calle y lo que busca es disputar el espacio público a la dictadura que querían derrocar. Las siluetas se convierten, como veremos a continuación, en el recurso de representación por excelencia del desaparecido, comenzando en el contexto argentino y extendiéndose al resto del mundo.

Todo comienza con la pregunta que se hacen Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel –sus precursores– sobre cómo representar artísticamente la desaparición de miles de personas y aludir al espacio físico que ocuparían. Tienen en mente, como idea inspiracional, la obra del polaco Jerzy Skapski y su manera de representar a los muertos de Auswitch (Fig. 49). En un primer momento lo piensan para exponer en un museo con motivo de los Premios Esso de 1982, pero el estallido de la Guerra de Malvinas y la dificultad y el coste de llevar a cabo 30.000 figuras sería inabarcable. Por eso, cuando va a tener lugar la III Marcha, los artistas proponen la idea a las Madres, para utilizar la silueta como elemento para representar la ausencia y, a la vez, como elemento de emancipación política. En palabras de Longoni (2010): “ La huella del cuerpo se convierte en la huella de dos cuerpos, del que prestó el cuerpo y del que no está” (p. 10). En un inicio, la idea nace como obra política vinculada al arte –por su primera voluntad de exponer en una institución– pero en su propuesta a Madres no tendrá una intención artística, ya que lo llaman un hecho gráfico. Por lo tanto, la idea actual se pone a disposición de las masas y es apropiada por la multitud, aboliendo la distancia entre obra y sujeto, elaborando con el pueblo y desde el pueblo (Fig. 50). En la

apropiación que hacen las Madres, convierten a las siluetas en anónimas, para que todas sean iguales –los artistas las piensan como siluetas con nombre, apellido y fecha (Fig. 51)–, y deciden colocarlas erguidas (Fig. 52 y 53) para mostrar vitalidad, la misma vitalidad con la que los estaban buscando. Con respecto a esto, Longoni (2010) recoge el testimonio de una madre que explica que “en cada silueta late un desaparecido” (p. 10), es decir, no se habla de muertos, sino que se reclama la aparición con vida<sup>33</sup>.

Es tal el taller que se genera al aire libre que los artistas se vuelven prescindibles (Fig. 54 y 55). De hecho, Longoni (2010, p. 8) relata cómo Aguerreberry contaba que a la media hora de haber llegado a la Plaza de Mayo, ya no hacían falta para nada. La realización termina por ser en serie, acostando el cuerpo sobre el papel mientras otra persona boceta su contorno (Fig. 56 y 57), convirtiendo en literal la frase de “prestar el cuerpo al ausente”. Como recoge el catálogo *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (2012) “En el lugar/nombre de los ausentes, el artista se constituye en testigo y, a la vez, en soporte de la huella” (p. 127). La evolución de las siluetas se desarrolla, desde las figuras masculinas, hacia la de embarazadas y niños (Fig. 58, 59 y 60), como demanda de las Madres en alusión a los bebés robados de la ESMA. Además, comenzarán a surgir demandas de siluetas puntuales, o sea, con nombre y apellidos, desvirtuando en cierta manera la voluntad original de los familiares de los desaparecidos. Posteriormente, cuando la asociación H.I.J.O.S irrumpe en los movimientos de Derechos Humanos, las marchas y las acciones tomarán un rumbo un poco diferente, como se verá en un futuro apartado.

### **7.2.2 Déle una mano a los desaparecidos**

En el verano argentino de 1984 a 1985, surge una campaña internacional que no requería una implicación corporal tan comprometida como las siluetas. En este caso, lo que se pone sobre el papel es la mano y, de la misma manera que en el caso anterior, otra persona lo siluetea, generalmente una Madre (Fig. 61). A mayores, se escribe algo sobre el dibujo, ya sea un nombre, una frase, un poema... y, una vez acabados y recopilados, se crean guirnaldas para –el 24 de marzo de 1985– empapelar la Plaza de

---

<sup>33</sup> “La expectativa de que hubiese desaparecidos con vida se mantuvo como una esperanza de la que los familiares no se querían desprender de ninguna manera hasta ya empezada la democracia o un par de años después por lo menos y que todavía hoy las Madres siguen sosteniendo, por lo menos, como consigna pública.” (Longoni, 2010, pp. 11-12).

Mayo (fig. 62) por lo que, una vez más, se vuelve a concretar una acción creativa colectiva que terminará por interactuar con el espacio público.

### **7.2.3 Marcha de las Máscaras Blancas**

De la misma manera que el Siluetazo tiene su precedente en AIDA (Fig. 63), esta nueva marcha—que tiene lugar el 25 de abril de 1985— (Fig. 64 y 65) se ejecuta como un revival de una realizada por la asociación europea previamente, esta vez, con motivo de un aniversario de las rondas. Las máscaras, además de como otro ejemplo de manifestación colectiva en el espacio público, son importantes por el debate interno que se crea dentro de la asociación de Madres de Plaza de Mayo a raíz de esta acción. De un lado, las que estaban en contra de que, con las máscaras, se borrara la identidad del desaparecido, siendo el uso de la fotografía la única salida válida para reponerla. Del otro lado, el sector a favor, que defendían este acto como una manera de convertir a todos los desaparecidos en un mismo hijo, de luchar todas a una. Se podría decir que, frente a una maternidad socializada, hay otro grupo que defiende la maternidad singular mediante el empleo de fotografías (Perder la forma humana, 2012).

### **7.2.4 Marcha de las Siluetas Blancas/Rojas**

Tras el conflicto interno generado por las máscaras, se vuelve a la idea original de siluetas neutras, masculinas y sin nombre. Sin embargo, hay ciertos matices que evolucionan con respecto a las primeras. Se utiliza un material menos efímero: el tejido. En cuanto a su ejecución, ya no se realizan en la propia marcha, sino que se llevan de casa y son portadas durante las mismas como estandarte (Fig. 66 y 67). Al pertenecer ya a las décadas de los 80 y 90, la concepción de desaparecido se modifica, por lo que las siluetas se realizan también en papel de periódico y dejan de ser de tamaño natural. Esto es debido a que, anteriormente, el desaparecido se veía como una víctima, mientras que, a partir de los años 80, se comenzará a ver como un héroe o un mártir.

### **7.2.4 Escraches**

Como se adelantó anteriormente, a partir de 1996 surgirá el grupo H.I.J.O.S —formado por el Grupo de Arte Callejero (GAC) (Fig. 68) y el grupo Etcétera—, los cuales no realizan acciones de arte, sino poética performática (Longoni, 2010, p. 14). Se distancian en cierta manera de la lucha de las Madres, ya que, al estar durante el gobierno de Menem —defensor de los indultos— lo que buscaban visibilizar era la

existencia de asesinos viviendo en impunidad, utilizando un estilo más carnavalesco que centrado en el duelo (Longoni, 2010, p. 16). La deslocalización será uno de sus rasgos clave, ya que dejarán el escenario de la Plaza de Mayo para pasar a desarrollar sus acciones en cualquier otra parte (Fig. 69), dicho por ellos: “A donde vayan los vamos a encontrar” (Longoni, 2012, p. 14)

### **7.3 C.A.Pa.Ta.Co (Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común)**

El colectivo, en colaboración con las movilizaciones de Derechos Humanos y grupos obreros, promueven acciones gráficas o intervenciones callejeras, donde interpelan a los espectadores para convertirlos en ejecutantes. En Buenos Aires –en línea con las manifestaciones artísticas en el espacio público– realizan varias producciones grupales, destacando los talleres serigráficos en la calle (Fig. 70), murales hechos con fotocopias o los llamados afiches participativos (Fig. 71).

### **8. Intervenciones artísticas en el espacio público: conciertos de Rock**

Si en las manifestaciones de las Madres el dolor y la angustia se volvían algo conjunto, con la música esa colaboración experimentaba algo parecido. En el primer caso, sus apariciones son trágicas, una expresión de duelo; mientras que el segundo se corresponde con una generación de hijos y nietos que buscan expresar la vitalidad y rabia que compartían por el momento que les estaba tocando vivir. Esa angustia era compartida por los artistas y la audiencia que acudían a verlos, compartiendo espacio y actuación. El espacio, a través de los conciertos en directo usados como lugar de resistencia para afirmar su identidad. La actuación, teniendo el público el mismo papel protagonista que los artistas, ya que “la resistencia consiste en la actuación compartida” (Favoretto & Wilson, 2011, p. 166) [Anexo 18]. Esto tenía lugar en un contexto de régimen militar, en el que se busca controlar las ideas individuales y las mentes de los ciudadanos, siendo los jóvenes el objetivo de lo que es necesario “reorganizar”. Para ello, la desaparición de los mismos será literal –con los miles de jóvenes desaparecidos– y figurativa, ya que incluso dejan de incluirlos en anuncios o publicidades, colocándolos en una posición marginal en la sociedad.

Sin embargo, se consigue un efecto opuesto, donde la juventud asume una posición de resistencia<sup>34</sup>. Los conciertos serán el lugar idóneo para llevarla a cabo, funcionando como espacio de reconocimiento mutuo<sup>35</sup> y de confirmación de la identidad que el régimen estaba borrando [Anexo 19]. Como recogen Favoretto y Wilson (2011) Charly García –uno de los mayores exponentes de la época– se refiere al rock como un “foco de resistencia”(p. 171), en el que el poder residía en la actitud contestataria que se genera en la interacción entre público y artistas (Felipe Pigna, 2021, 39:44) [Anexo 23].

Con todo esto, antes de profundizar los conciertos con ejemplos más concretos, es necesario mencionar una extensión de los mismos que, se podría decir, tiene lugar previamente a la realización de los recitales: las audiciones privadas. En lugares privados, como sus casas, se reúnen varios jóvenes con el objetivo de escuchar los discos en común, como una especie de interpretación colectiva en la que se enseñan mutuamente a entender las letras. Esto es debido a que el rock nacional se caracteriza por el uso de metáforas, alegorías [Anexo 26] y mensajes codificados que debe descifrar la audiencia (Favoretto & Wilson, 2011, p. 166). Como una especie de fase preparatoria, después de las audiciones los jóvenes asisten a los conciertos, donde se da una comunicación bidireccional entre artistas y audiencia [Anexo 20]. También, incluso, el artista puede llegar a convertirse en audiencia si los fans se apropian de la letra. Esto tiene lugar, por ejemplo, cuando los asistentes al show se centran en alguna frase de las letras para repetirlas al unísono. En la canción “Confesiones de invierno” –de Sui Géneris– repetirán la frase “las heridas son del oficial” y, en “La grasa de las capitales” –de Serú Girán– será la frase “no se banca más”, como una forma de canalizar el rechazo por la dictadura. Otro ejemplo son los llamados “cantitos”, adaptado de los estadios de fútbol para darles un nuevo rol de crítica al gobierno, por ejemplo: “¡Se va a acabar, se va a acabar, la dictadura militar!”, “El que no salta es un militar” o “Paredón, paredón a los milicos que vendieron la nación”.

Además de esto, la realización de conciertos pasa por diferentes fases coincidiendo con los cambios de gobierno de facto. La primera fase, entre 1976 y 1977, se caracteriza por una gran cantidad de recitales de rock –muchos de ellos en el icónico

---

<sup>34</sup> “Esa actitud se generaba en la interacción, y surgía del mismo acto de reunirse. La resistencia no fue un aspecto propio de la música, sino de la acción colectiva” (Favoretto & Wilson, 2011, p. 171)

<sup>35</sup> “Como la universidad y la escuela ya no eran el lugar para expresarse libremente, los conciertos brindaron a la juventud un espacio para construir una identidad colectiva” (Favoretto, 2014, p. 76)

Luna Park (Fig. 76)– con un propósito social encubierto, a modo de acto político. En ellos encuentran un lugar donde poder masificarse –frente al individualismo impuesto por el régimen– y poder tocar las canciones prohibidas o las letras originales que no podían publicar, por lo que el rock pasa a ser relacionado directamente con el modelo de subversión. De ahí que, a finales de 1977, empiecen a decaer en número de actuaciones, pasando a ser más un movimiento underground, propiciado también por el Mundial de 1978, en el que la gente tenía otro entretenimiento en el que evadirse. Posteriormente, con el cambio a Viola, en 1981, se da una nueva estrategia de mayor diálogo con el movimiento musical. Al reducir, en cierta manera, la represión, se aumenta la asistencia a los conciertos así como aumentan las letras que atacan más abiertamente a la dictadura [Anexo 27]. A partir de aquí, se distinguen dos etapas en el discurso represivo, cambiando en función de la necesidad. Antes de la Guerra de las Malvinas (1982), en el que el principal enemigo eran los jóvenes, y después de la Guerra, en el que el enemigo cambia y pasa a ser el ciudadano inglés [Anexo 24], por lo que se prohíbe la música en este idioma y se fomenta el rock nacional. Así, el rock nacional pasa de ser perseguido a ser promocionado y exaltado como nacionalista [Anexo 21 y 22].

Como consecuencia a esto, el Gobierno de facto organiza, el 16 de mayo de 1982, el Festival de la Solidaridad Latinoamericana –reuniendo a unas 80.000 personas (Vitale, C., 2022) (Fig. 72 y 73)–, tras el plan de Galtieri de usar el rock como estrategia de unión. El objetivo oficial era el de recaudar fondos para los soldados y mostrar el deseo de paz (Fig. 74). A pesar de esto, consiguen el efecto contrario, ya que los artistas no apoyan a los militares y prefieren hablar de los verdaderos perdedores: los soldados, sus familiares y el pueblo [Anexo 26]. Para Favoretto (2014) lo que consiguen es un “efecto boomerang”, dando voz a los que estaban en su contra (p. 83). Con canciones como “No bombardeen Buenos Aires” [Anexo 24], se burlan de la teatralización de la guerra por parte del Gobierno, y con otras como “Sólo le pido a Dios” [Anexo 25] de León Gieco (Fig. 75), subvierten el discurso oficial y lo critican (Favoretto, 2014, p. 84). En conclusión, el rock nacional se define como una forma de expresión disidente, retando a la dictadura a una batalla cultural que terminan por perder los militares.

### **8. 1 Evolución posterior**

En el apartado anterior, el enemigo principal era la dictadura con sus líderes, pero, una vez entrados en democracia, el enemigo de la juventud era algo más abstracto

de atacar: el colapso del sistema socioeconómico<sup>36</sup> (Fig. 77). En este contexto surge la cumbia villera, que también otorga voz e identidad a aquellos que fueron dejados de lado por la sociedad y las reformas neoliberales<sup>37</sup>, permitiéndoles expresar conjuntamente la angustia, frustración y el enfado por ser ignorados (Favoretto & Wilson, 2011). En una nueva era, con libertades civiles, pero sin prosperidad económica, los conciertos en vivo –llamados bailantas– son el lugar en el que expresar esta disconformidad conjunta. De esta manera, cambia el estilo musical pero se mantiene la forma, en la que la figura de artista-audiencia se diluye y el público se vuelve a convertir en el actor principal.

## 9. Conclusiones

Para rematar este trabajo, se podría decir que se consigue obtener un resultado acorde a los objetivos que se planteaban en un inicio. Las manifestaciones artísticas colectivas son el tema transversal dentro del cual se engloban los diferentes ejemplos. Lo interesante para concluir es observar el contraste que estos tienen entre lo pasado y lo futuro. De un lado las Madres, queriendo mantener vivo un recuerdo, una ausencia, mirando hacia atrás para reivindicarlos. Del otro, la juventud, expresándose para conseguir un futuro mejor, buscando una libertad que nunca habían conocido por haber nacido durante un periodo represivo. El arte, en este contexto, se usa como un arma para acompañar estas necesidades. Fuera de todo ámbito institucional, la creación individual de un artista pasa a ser resignificada por la multitud, que es quien termina por definir las acciones. No podríamos nombrar personalmente a los que ejecutan ese arte, ya que la ejecución consistía en hacerlo de manera conjunta, sea en las manifestaciones o en los conciertos. En un momento de la historia en la que la represión controlaba cualquier atisbo de disidencia, es la colectividad la que permite que se puedan seguir realizando en el espacio público. A esto, precisamente, es a lo que se refiere el título: sólo lo que no tiene identidad, sobrevive.

Enlazando con esto, ya que no coinciden con la definición tradicional de obra de arte, podríamos reflexionar sobre la aceptación de estas acciones a lo largo de las últimas décadas. Como se mencionó en el trabajo, el Siluetazo, por ejemplo, no fue

---

<sup>36</sup> “Si bien las circunstancias por las cuales los jóvenes son arrojados a una situación marginal cambian, la necesidad de inclusión y de pertenencia continúa intacta” (Favoretto & Wilson, 2011, p. 179).

<sup>37</sup> “La cultura villera se ubica entonces en el núcleo de una identidad joven emergente que desafía la legitimidad del discurso económico vigente” (Favoretto & Wilson, 2011, p. 175)

considerado una creación artística hasta hace unos años, cuando tienen lugar las primeras investigaciones en el tema. Si encajamos esto en el contexto actual, podríamos encontrar la respuesta al por qué del aumento de los trabajos que tratan estos temas en la toma de conciencia de las realidades que se dieron fuera del continente europeo. La búsqueda, más allá de la concepción eurocéntrica del arte, abre nuevas posibilidades y permite entender estas prácticas críticas fuera del espacio institucional como una forma alternativa de expresión artística. Además, se podría decir que ambos ejemplos de manifestaciones artísticas en el espacio público tienen una carga histórica muy potente. La información que nos aporta sobre su contexto es significativa, ya que nos permite conocer la percepción de la sociedad en una época en la que la expresión estaba coartada. En resumen, tanto la indagación de realidades de fuera de Europa, como el conocimiento de las versiones de las víctimas –presentes y ausentes– permiten abrir todo un nuevo campo de investigaciones en el que poder contraponer una dictadura latinoamericana con otras pertenecientes al continente europeo –mucho más tratadas e investigadas hasta el momento– dejando la puerta abierta a nuevas posibilidades de proyectos académicos.

## 10. Anexos

### 10.1 Anexos textuales

#### Anexo 1:

#### **–¿Cuál fue el contexto original de producción de *El incendio y las vísperas I y II*?**

–El contexto en la Argentina hace 45 años, cuando yo realizaba esas obras y los *Anteproyectos de cárceles*, era de inestabilidad política, censura, violencia y represión. En 1972 la Masacre de Trelew, en 1973 Matanza de Ezeiza, los movimientos parapoliciales y el terrorismo de Estado. En 1976 un nuevo golpe militar. En el contexto del arte de Buenos Aires, en 1972 se inauguró la exposición Arte e ideología–CAYC al aire libre en la Plaza Roberto Arlt de Buenos Aires. Era una exposición colectiva con 60 artistas: la censura confiscó y destruyó las obras. Al año siguiente, Jorge Glusberg me invitó a realizar una exposición individual en los tres pisos del CAYC. La titulé *Anteproyectos*. Se inauguró en mayo de 1973 con un público casi exclusivamente de artistas. En el clima porteño de violencia, el público de arte se había reducido. En todo caso, los artistas sólo podíamos producir y acumular obras de carácter crítico dentro del taller. Las exposiciones comenzaban a perder sentido.

#### **–No son sus únicas obras cartográficas...**

–Mi serie de las cartografías está realizada en mapas de América Latina de uso escolar, que en términos duchampianos son readymades, ya hechos. Los mapas impresos constituyen el soporte físico de mis diferentes acciones (o “agresiones”): el fuego, los monocromos negros que impiden o dificultan la lectura del mapa, la presencia de pliegues y de herramientas cortantes como el hacha (Fig. 13), la superposición de textos, collages, etcétera. Mis intervenciones consistían en desviar la función informativa y comunicativa del mapa y, para ello, realizaba “obstrucciones” visuales que dificultaban o impedían su lectura. Quería señalar interrogantes y conflictos sociopolíticos. Utilizaba varios procedimientos; en *El incendio y las vísperas II* utilicé el fuego para quemar el centro del mapa que correspondía a las zonas conflictivas de la época.

Entrevista a Horacio Zabala por Carla Lois y Paula Bruno para la Revista Ñ (sept. 2019)

#### Anexo 2:

“Por el sólo hecho de pensar distinto dentro de nuestro estilo de vida es privado de su libertad, porque consideramos que es un delito grave atentar contra el estilo de vida occidental y cristiano queriéndolo cambiar por otro que nos es ajeno, y en este tipo de lucha no solamente es considerado como agresor el que agrede a través de la bomba, del disparo o del secuestro, sino también aquel que, en el plano de las ideas, quiere cambiar nuestro sistema de vida a través de ideas que son, justamente, subversivos, es decir, subvierten valores”

Discurso de Videla (*La Argentina es un país occidental y cristiano*, 1977)

Anexo 3:

ARTÍCULO 1° — Decláranse extinguidas las acciones penales emergentes de los delitos cometidos con motivación o finalidad terrorista o subversiva, desde el 25 de mayo de 1973 hasta el 17 de junio de 1982. Los beneficios otorgados por esta ley se extienden, asimismo, a todos los hechos de naturaleza penal realizados en ocasión o con motivo del desarrollo de acciones dirigidas a prevenir, conjurar o poner fin a las referidas actividades terroristas o subversivas, cualquiera hubiere sido su naturaleza o el bien jurídico lesionado. Los efectos de esta ley alcanzan a los autores, partícipes, instigadores, cómplices o encubridores y comprende a los delitos comunes conexos y a los delitos militares conexos.

ARTÍCULO 5° — Nadie podrá ser interrogado, investigado, citado a comparecer o requerido de manera alguna por imputaciones o sospechas de haber cometido delitos o participado en las acciones a los que se refiere el artículo 1° de esta ley o por suponer de su parte un conocimiento de ellos, de sus circunstancias, de sus autores, partícipes, instigadores, cómplices o encubridores.

Ley de Pacificación Nacional. Ley n° 22.924 de 1983. 22 de septiembre de 1983  
(Argentina)

Anexo 4:

«El arte de hoy es para ser vivido y no para ser observado, si se le quiere dar un sentido de reafirmación de la espiritualidad latente en el hombre. Hice muchos happenings antes de pasar a las ambientaciones. Intentan sacar al hombre del medio que lo ha anquilosado, agrisado, llevándolo a situaciones vertiginosamente mudables y desconcertantes, pero también renovadoras, para mostrarle que en lo mismo que lo aniquila está su salvación, si no, se deja dominar por él».

Marta Minujín en Gutman (2015)L

Anexo 5:

No se trata ya de intercambios informales o voluntades individuales, sino de un acuerdo para la acción conjunta, lo que es el antecedente inmediato de la confluencia que, a partir del Primer Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia (realizado en agosto) se profundizaría, y que culminaría con la planificación y realización de Tucumán Arde.

Longoni y Mestman (2008) p. 131

Anexo 6:

“La obra colectiva que se realiza se apoya en la actual situación argentina, radicalizándose en una de sus provincias más pobres, Tucumán, sometida a una larga tradición de subdesarrollo y opresión económica. El actual gobierno argentino, empeñado en una nefasta política colonizante, ha procedido al cierre de la mayoría de los ingenios azucareros tucumanos, resorte vital de la economía de la provincia,

esparciendo el hambre y la desocupación, con todas las consecuencias sociales que ésta acarrea. Un «Operativo Tucumán», elaborado por los economistas del gobierno, intenta enmascarar esta desembozada agresión a la clase obrera con un falso desarrollo económico basado en la creación de nuevas e hipotéticas industrias financiadas por capitales norteamericanos. La verdad que se oculta detrás de ese operativo es la siguiente: se intenta la destrucción de un real y explosivo gremialismo que abarca el noreste argentino mediante la disolución de los grupos obreros, atomizados en pequeñas explotaciones industriales y obligados a emigrar a otras zonas en busca de ocupación temporaria, mal remunerada y sin estabilidad. Una de las graves consecuencias que este hecho acarrea es la disolución del núcleo familiar obrero, librado a la improvisación y el azar para poder subsistir.”

Fragmento del manifiesto de Tucumán Arde (1968)

Anexo 7:

El CAyC constituyó, ante todo, la posibilidad de proyectar el arte argentino al mundo de un modo que no había tenido lugar hasta entonces. Y todo gracias a un personaje tan irreplicable como controvertido, como fue Glusberg. Tuvo la iniciativa de nuclear a una serie de artistas en lo que primero se llamó Grupo de los Trece, pero en el que cada uno operaba de manera autónoma. Lograba reunirlos cada tanto a todos y trabajar sobre los proyectos y los envíos para exposiciones que iban desde Tokio hasta Reikiavik.

Testimonio de Jacques Bedel, recogido en Chatruc, C (abril 2019)

Anexo 8:

Para poner en marcha su proyecto, el crítico acuñó el término *arte de sistemas* que, en sus comienzos, identificó con las prácticas asociadas al arte conceptual que se desarrollaban en ese momento en el ámbito internacional. Luego, en su discurso, el término se resignificó y se asoció exclusivamente al ámbito latinoamericano. La temática regional que tanto las exposiciones como los estudios interdisciplinarios abordaron, se difundió con el “sello CAyC” hasta fin de la década de los setenta, con fuerte incidencia en el ámbito nacional y especialmente en el internacional.

Arte de sistemas: el CAyC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977

Anexo 9:

Llevar a la escena de la máxima visibilidad un dispositivo productivo simple, implicaba afirmar el valor de lo museal como espacio referencial, para establecer la voluntad distintiva de que hay otras **obras que no están hechas para ser acogidas en el museo**, pero que comparten los efectos de la musealidad, como condición de demarcación de su **procedencia fabril**.

(...)

No diré que se trataba de un arte participativo. El tacto sustituía el efecto estético de la mirada por una experiencia sensorial directa que afirmaba la corporalidad en el terreno del reconocimiento manual. **El pan se distribuía como se distribuían los panfletos.** El pan era un **pensamiento político objetualizado**. Es decir, hay que pensar el horno de 1970 en relación con la existencia de un acelerador convulsivo del arte argentino, como era el Di Tella. El horno puede ser reconocido como una estructura análoga en el terreno de la producción de signos. En el Di Tella se enfrían las transferencias, mientras **en la plaza pública se calientan las referencias** a la singularidad de un modelo de producción artística que relocaliza el artificio –como condición procesual– en el seno de un sistema de producción determinado.

*Grippe. Una retrospectiva. Obras 1971-2001 (2004) p. 69*

Anexo 10:

**Construcción de un horno popular para hacer pan:**

Intención: trasladar un objeto conocido en un determinado entorno y por determinada gente, a otro entorno transitado por otro tipo de personas.

Objeto: Revalorizar un elemento de uso cotidiano, lo que implica, además del aspecto constructivo escultórico, una actitud.

Acción:

- a) Construcción del Horno
- b) Fabricación del Pan
- c) Partición del Pan

Resultante pedagógica: describir el proceso de construcción del horno y de la fabricación del Pan. Distribuir una hoja. Será posible la participación del público mediante un intercambio de información.

Victor Grippe, Jorge Gamarra, A. Rossi, 1972. En *Grippe. Una retrospectiva. Obras 1971-2001 (2004) p. 85*

Anexo 11:

A diferencia de otras revistas, una vez que concebimos la idea de hacerla, no nos pusimos a pensar en lo que iba a ser. Por el contrario pensamos en lo que no sería. No iba a ser ni intelectual ni elitista, ni plomo, **ni para viejos** (de mente, no

cronológicamente) (...) Partiendo de eso edificamos nuestro objetivo: hacer una revista **cultural, informativa**, sin intelectualismos, destinada al **público en general**.

“Propuesta” nº1 (junio 1977), p. 26

Anexo 12:

Por más ganas, esfuerzos, y noches sin dormir que estuviéramos, mantener una revista estable que pudiera **llegar a gran cantidad de jóvenes**, sólo por las nuestras era una empresa impracticable. **Hacía falta dinero**. Muy antipática la cuestión, pero era así. No había vuelta que darle, si queríamos cumplir con nuestro objetivo de editar. Y queríamos (queremos) cumplirlo. No importa en este momento la anécdota de lo que sucedió: **el dinero vino y aquí estamos**. Comenzamos una nueva etapa.

“Propuesta para la juventud” nº8 (agosto 1977) p. 3

Anexo 13:

La obra de Cucaño puede interpretarse como música o teatro así como performance art, en relación al riesgo que implicaban sus acciones urbanas en esa época: el peso de hacerlas les otorga otra gravedad y relación con su propio cuerpo y con la integridad física de los artistas. Al tomar por sorpresa lugares como galerías de arte establecidas o iglesias, rompen con lo cotidiano y subvierten espacios de poder en pos de generar caos y desorden.

Artista señaladx: Grupo Cucaño. Performance Art Argentina

Anexo 14:

Por alguna razón, en relación a las acumulaciones definitorias de no pocos trabajos conceptuales europeos y estadounidenses, la acumulación de papas remitía al hecho de que fue la introducción del tubérculo la que salvó de la hambruna al continente europeo en varias ocasiones. Era una manera de hacerles recordar una dependencia más que simbólica, en el sentido que la riqueza del “**primer mundo**” es solamente posible por la “**otredad**” marginada del tercero (excluido). Era como si les dijéramos, desde Grippo, **nuestras obras son nuestras papas**; o, más bien, nuestras obras (que son nuestras papas) los salvarán de la hambruna referencial del arte europeo y estadounidense. Lo cual remite a una soberbia que debemos tener en cuenta, como plataforma de exageración hipotética.

*Grippo. Una retrospectiva. Obras 1971-2001 (2004), p. 65*

Anexo 15:

“El uso de las fotos de desaparecidos en lugares públicos tiene su propia génesis. La evolución de su uso acompaña el proceso general de reconstrucción del mundo, recomposición de identidades y reclamos de justicia. Marca, también, algunas rupturas y

**discusiones grupales** (...) Usar o no usar sus fotos, cómo usarlas, asociarlas al **nombre y la fecha** de desaparición siempre fue motivo de discusiones y negociaciones entre los familiares de desaparecidos”

Da Silva Catela (2001) pp. 133-134, en Badenes (2009)

Anexo 16:

El sábado 1º octubre de 1977, durante la tradicional peregrinación católica a Luján, las Madres se colocan el **pañal de sus hijos** en la cabeza, para reconocerse entre la multitud. Nace así su mayor emblema: el Pañuelo blanco, símbolo de lucha y resistencia de reconocimiento mundial. La asistencia a la peregrinación es decidida días antes, luego de marchar en la Plaza el jueves 29 de septiembre. El objetivo es **hacer visible el reclamo** por los desaparecidos en la única actividad multitudinaria permitida por el régimen.

Asociación Madres de Plaza de Mayo (2022) 2. *El pañuelo blanco*.

Anexo 17:

“La efectividad comunicativa de estas imágenes no reside entonces en la imagen per se, sino que su poder se encuentra en la **relación de esta imagen** con sus fabricantes y observadores, todos ellos inscritos en una **memoria colectiva** racional. De ahí nace el **acto político**.”

Liñares, C (2020, p. 5)

Anexo 18:

“El primer caso que nos ocupa es el del rock nacional en el cual los recitales constituyeron algo así como un **centro comunitario que desafiaba** seriamente a la brutal dictadura militar y su **severo control de la cultura** nacional entre 1976 y 1983”

Favoretto, M & Wilson, T. (2011) p. 167

Anexo 19:

“Así y todo, en las actuaciones en vivo, la audiencia participaba activamente en una compleja **interacción**, a la vez “personal y pública”, a través de la música, resultante en el “placer de la identificación”, que formaría la **base para la construcción de identidades** alternativas que fueran **resistentes** a la intervención gubernamental”

Favoretto, M & Wilson, T. (2011) p. 170

Anexo 20:

“Claramente, el poder de la actuación en vivo propicia la **interacción colaborativa** que **desdibuja los límites** que dividen al “artista” de la “audiencia”, y **combina las fuerzas** de los que están arriba y abajo del escenario”

Favoretto, M & Wilson, T. (2011) p. 179

Anexo 21:

“Existía, sin duda, una razón política detrás de la difusión del rock: el gobierno buscaba la **simpatía de los jóvenes**, ya que los **soldados que iban a la guerra** eran **menores de 30 años**. Era, de acuerdo a las maniobras militares en marcha, una decisión demagógica por la que, al legitimizar simbólicamente al rock, mediante un reconocimiento y la cesión de un espacio, se intentaba **atraer el apoyo de los jóvenes a la guerra** contra Inglaterra.”

Favoretto (2014) p. 84

Anexo 22:

- **Te lo pregunto como historiador: ¿el rock fue funcional a la Dictadura?**

Retrospectivamente se lo puede ver así y muchos de los que estuvieron han hecho su mea culpa. Habría que analizar la cuestión en contexto: en ese momento no era fácil plantarse contra el gobierno militar, al margen de que con el recital de Malvinas hubo una cuestión solidaria de apoyo a los soldados.

De todos modos, a lo largo de la muestra, y de forma deliberada, no hay vinculación directa entre rock y política. Los ‘80 se caracterizaron por una irreverencia y una alegría que era un gesto político en sí mismo: bailar era anti-dictadura. Pero así como había una juventud rockera, había otra juventud que se movilizaba políticamente.

Dos juventudes que después se entrelazan en el denominador común de esa época: **estar en la calle**. La cantidad de afiches que hay en la muestra busca sintetizar lo importante que era la calle en ese momento.

Gabriel Di Meglio, director del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires sobre la exposición “Los 80. El rock en la calle” (Firpo, 2021)

Anexo 23:

“Yo creo que los recitales de Serú Girán en Obras eran **lugares de resistencia**. La gente iba ahí y **se expresaba**. Una vez se iban a llevar a una chica en cana y yo paré el concierto y le dije al iluminador: 'Iluminá ahí'. Y entonces estaba el tipo con la mina y le digo: '**Somos 5.000 contra uno**'. Y no se la llevó”

Charly Garcia en Felipe Pigna (2021,

Anexo 24:

No bombardeen Buenos Aires

No nos podemos defender

**Los pibes de mi barrio** se escondieron en los caños

Espían al cielo  
Usan cascos, curten mambos  
Escuchando a Clash  
Oh, escuchando a Clash  
Sandinista!

**Estoy temiendo al rubio ahora**  
**No sé a quién temeré después**  
**Terror y desconfianza** por los juegos  
Por las transas, por los canas  
Por las panzas, por las ansias  
Por las rancias cunas de poder  
Cunas de poder (**Margarita**)  
Cunas de poder

Si querés escucharé a la BBC  
Aunque quieras que **lo hagamos de noche**  
Y si quieres darme un beso alguna vez  
Es posible que me suba a tu coche  
Pero no bombardeen Buenos Aires  
(Tengo miedo, estoy en la cama y no puedo salir porque me van a tirar una bomba)

No quiero el mundo de Cinzano  
No tengo que perder la fe  
Quiero treparte pero no pasa nada  
Ni siquiera puedo comer un bife y sentirme bien  
Y sentirme bien (tengo hambre)  
**Tengo hambre (tengo miedo)**

Los ghurkas siguen avanzando  
**Los viejos siguen en TV**  
**Los jefes de los chicos**  
**Toman whisky con los ricos**  
Mientras los **obreros** hacen masa  
**En la Plaza** como aquella vez  
Como aquella vez  
(Hijos de puta)

Si querés escucharé a la BBC  
Aunque quieras que lo hagamos de noche  
Y si quieres darme un beso alguna vez  
Es posible que me suba a tu coche

¡Pero no bombardeen Barrio Norte!

Woo!

¡Buenos Aires!

¡Buenos Aires!

¡Buenos Aires!

No bombardeen Buenos Aires

No bombardeen Buenos Aires

No bombardeen Buenos Aires

No bombardeen Buenos Aires

No bombardeen Buenos

¡Déjenme dormir!

García, C., (1982) No bombardeen Buenos Aires [Canción] *Pubis angelical/Yendo de la cama al living*

Anexo 25:

**Solo le pido a Dios**

Que el dolor no me sea indiferente

Que la reseca muerte no me encuentre

Vacía y sola sin haber hecho lo suficiente

Solo le pido a Dios

Que lo injusto no me sea indiferente

Que no me abofeteen la otra mejilla

Después que una garra me arañó esta suerte

Solo le pido a Dios

**Que la guerra no me sea indiferente**

Es un monstruo grande y pisa fuerte

Toda la pobre inocencia de la gente

Es un monstruo grande y pisa fuerte

Toda la pobre inocencia de la gente

Solo le pido a Dios

Que el engaño no me sea indiferente

Si un traidor puede más que unos cuantos

Que esos cuantos no lo olviden fácilmente

Solo le pido a Dios

Que el futuro no me sea indiferente

**Desahuciado está el que tiene que marchar**

A vivir una cultura diferente

Solo le pido a Dios  
Que la guerra no me sea indiferente  
Es un monstruo grande y pisa fuerte  
Toda la pobre inocencia de la gente  
Es un monstruo grande y pisa fuerte  
Toda la pobre inocencia de la gente

Es un monstruo grande y pisa fuerte  
Toda la pobre inocencia de la gente

Gioco, L., (1978) Sólo le pido a Dios [Canción] 4º L. P.

Anexo 26:

Era un **sábado a la noche**  
Tenía plata y hacía calor  
Me dije viejo aprovecha **sos joven**  
Y me fui al cine a ver una de terror

Salí a la calle  
Pare un taxi y me fui  
Por ahí  
Bajé en sarmiento y esmeralda

Compré un paquete de pastillas renome  
En eso siento que un señor me llama  
Al darme vuelta me di cuenta que **eran seis**  
Muy **bien peinados**

Muy **bien vestidos**  
Y con un ford  
Verde  
Pensé que se trataba de cieguitos

**Anteojos negros usaban los seis**  
Al llegar me dijeron buenas noches  
¿Dónde trabaja?  
¿Dónde vive?

¿Usted quién es?  
**Acto seguido me invitaron a subir**  
**Al ford**  
Llegamos a un edificio

Y comportándose con toda corrección  
Me sometieron a un **breve interrogatorio**  
**Que duro casi cuatro horas y fracción**  
Se hizo muy tarde  
Dijeron no hay colectivos

Quédese  
Por favor  
**A los tres días de vivir con ellos**  
De muy buen modo me dijeron váyase  
Me devolvieron mis cordones y mi cinto  
Los tenían ellos no les pregunte ¿por qué?

Cuando salía  
Me prometieron  
Lo aseguraron, lo repitieron  
**Nos volveremos a ver**

Los Twist (1983) Pensé que se trataba de cieguitos [Canción] *La dicha en movimiento*

Anexo 26:

" A mí no me copaba ni medio ir a ese festival (...) pero los pibes que estaban peleando eran reales y bien podría haber sido uno mismo. Estar en ese festival era una forma de **hacerles el aguante a ellos y no a los milicos**"

Charly García sobre el Festival de Solidaridad Latinoamericana (Sabanés, 2021)

Anexo 27:

Los **amigos** del barrio pueden **desaparecer**  
Los **cantores** de radio pueden desaparecer  
Los que están en los **diarios** pueden desaparecer  
La **persona que amas** puede desaparecer

Los que están en el aire pueden **desaparecer en el aire**  
Los que están en la calle pueden **desaparecer en la calle**  
Los amigos del barrio pueden desaparecer  
Pero los dinosaurios van a desaparecer

No estoy tranquilo, mi amor  
Hoy es sábado a la noche  
Un **amigo está en cana**

Oh, mi amor, desaparece el mundo

Si los pesados, mi amor  
Llevan todo ese montón  
De equipaje en la mano  
Oh, mi amor, yo quiero estar liviano

Cuando el mundo tira para abajo  
Es mejor no estar atado a nada  
Imaginen a los dinosaurios en la cama







Cuando el mundo tira para abajo  
Es mejor no estar atado a nada  
Imaginen a los dinosaurios en la cama







Los amigos del barrio pueden desaparecer  
Los cantores de radio pueden desaparecer  
Los que están en los diarios pueden desaparecer  
La persona que amas puede desaparecer




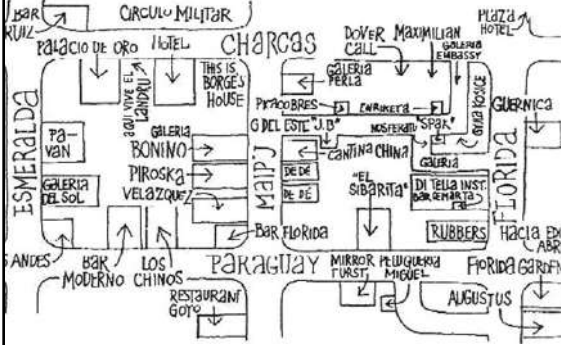
Los que están en el aire pueden desaparecer en el aire  
Los que están en la calle pueden desaparecer en la calle, bah  
Los amigos del barrio pueden desaparecer  
**Pero los dinosaurios van a desaparecer**

García, C (1983) Los dinosaurios [Canción] *Clics modernos*

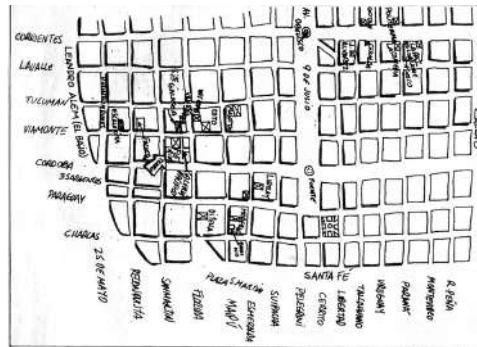
## 10. 2 Anexo fotográfico

<p><b>Fig.1</b></p>	<p><b>Fig. 2</b></p>
 <p>ESPAZIO DE PUBLICIDAD</p> <p><b>A ROBERT COX</b> EL PERIODISTA DIGNO, EL HOMBRE INTEGRO</p> <p>Con admiración, con afecto y también hoy, con pena por su partida, virtualmente y ando por los ataques de quienes ejercen la violencia impudicamente, le dedicamos:</p> <p><b>¡MUCHAS GRACIAS!</b></p> <p>Gracias por haber sido uno de los muy pocos, poquísimos periodistas que demostró a través de su actuación profesional, comprensión para con nuestros dolores y nos hizo sentir menos solos.</p> <p>GRACIAS por solidarizarse con nuestro reclamo de justicia ante la "desaparición" de nuestros hijos.</p> <p>GRACIAS por abogar sin falsas concesiones por el respeto universal a los derechos humanos, también los nuestros y los de nuestros hijos "desaparecidos".</p> <p>GRACIAS por su valiosa contribución para que nuestra Argentina sea verdaderamente el país que soñamos los Constituyentes del '83, una Argentina democrática, donde en un clima de libertad se respete plenamente al hombre como ser humano y ciudadano.</p> <p>Asíselanos que este sueño se convierta en una pronta realidad y quea Robert Cox estar nuevamente entre nosotros y continuar a través del Herald con su periodismo valeroso y valiente.</p> <p>Nuevamente: ¡MUCHAS GRACIAS! y... hasta pronto!!</p> <p>MADRES DE PLAZA DE MAYO</p> <p>LA PRENSA, 16/12/79</p>	 <p>SOLO PEDIMOS LA VERDAD</p>
<p>Madres de Plaza de Mayo (1979). <i>Dedicatoria a Robert Cox</i> [Artículo de periódico]. Buenos Aires Herald <a href="https://n9.cl/6u7ig">https://n9.cl/6u7ig</a></p>	<p>Madres de Plaza de Mayo (1977) <i>Solicitada Diario Nación</i> [Artículo de periódico]. Asociación Madres de Plaza de Mayo <a href="https://n9.cl/fk59z7">https://n9.cl/fk59z7</a></p>
<p><b>Fig. 3</b></p>	<p><b>Fig. 4</b></p>
	
<p>The Grosby Group (1978). <i>Festejos en el Mundial 78</i>. [Fotografía] Infobae, Buenos Aires <a href="https://goo.su/eqSib">https://goo.su/eqSib</a></p>	<p>Fondo Guillermo Loíacono (1982) <i>Fuerzas de seguridad</i> [Fotografía] Archivo Nacional de la Memoria. <a href="https://goo.su/Yu1C">https://goo.su/Yu1C</a></p>
<p><b>Fig. 5</b></p>	<p><b>Fig. 6</b></p>
	
<p>Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) [Fotografía] Infobae <a href="https://goo.su/icfwkaS">https://goo.su/icfwkaS</a></p>	<p>Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) [Fotografía] Infobae <a href="https://goo.su/IzbJ6Tv">https://goo.su/IzbJ6Tv</a></p>

<p><b>Fig. 7</b></p>	<p><b>Fig. 8</b></p>
	
<p>Calcomanía repartida durante la dictadura argentina de los '70. [Pegatina] Wikipedia <a href="https://n9.cl/x92d6">https://n9.cl/x92d6</a></p>	<p>Pigozzi, H (director) (1985) <i>Esperando la carroza</i> [Imagen de película] Rosafrey</p>
<p><b>Fig. 9</b></p>	<p><b>Fig. 10</b></p>
	
<p>Fondo Guillermo Loíacono (1982) <i>Afiche referido a la Guerra de Malvinas</i> [Fotografía] Archivo Nacional de la Memoria. <a href="https://goo.su/8Ggwj1">https://goo.su/8Ggwj1</a></p>	<p>Fondo Lucio Solari (1982) <i>Manifestación en apoyo a la recuperación de las Malvinas</i> [Fotografía] Archivo Nacional de la Memoria. <a href="https://goo.su/bL5oN">https://goo.su/bL5oN</a></p>
<p><b>Fig. 11</b></p>	<p><b>Fig. 12</b></p>
	
<p>Fondo Guillermo Loíacono (1982) <i>Movilización en Plaza de Mayo</i> [Fotografía] Espacio Memoria. <a href="https://n9.cl/e2wrs">https://n9.cl/e2wrs</a></p>	<p>Fondo Guillermo Loíacono (1985). <i>Movilización contra la Amnistía</i> [Fotografía] Archivo Nacional de la Memoria. <a href="https://n9.cl/isx97u">https://n9.cl/isx97u</a></p>

<p><b>Fig. 13</b></p> 	<p><b>Fig. 14</b></p> 
<p>Zabala, H. (1972) Hacha [Hacha de hierro, madera, mapa impreso] Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. <a href="https://n9.cl/1h07jx">https://n9.cl/1h07jx</a></p>	<p>Lestido, A (1982) <i>Madre e hija en Plaza de Mayo</i> [Fotografía] Exit Express (35)</p>
<p><b>Fig. 15</b></p> 	<p><b>Fig. 16</b></p> 
<p>Rivas, H (1964). <i>Exterior del Instituto Florida 936, Buenos Aires</i>. [Fotografía]</p>	<p>Revista Claudia (1968). "Manzana Loca" [Mapa] en King, J (2007) <i>El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del '60</i> (p. 169)</p>

**Fig. 17**



Jacoby, R (1967) *Bar Moderno y Manzana Loca. Lugares de socialización de Buenos Aires en los 60s* [Mapa] <https://n9.cl/4q7em>

**Fig. 18**



Archivo Marta Minujín (Mayo 1965). *La Menesunda*. Instituto Torcuato Di Tella.

**Fig. 19**



Archivo Marta Minujín (Mayo 1965). *Registro fotográfico de La Menesunda*. Instituto Di Tella.

**Fig. 20**



Galería Van Riel [galeriavanriel] (23 marzo 2021) *Catálogo "Homenaje al Vietnam de los artistas plásticos" en galería van Riel, año 1966* [Descripción]. Instagram <https://n9.cl/svq1fl>

**Fig. 21**



Militello, C. (octubre 1968) *Fotografía hecha en la segunda fase de la campaña publicitaria de Tucumán Arde: grafitis.* <https://n9.cl/0cdlh>

Fig. 22



Archivo Graciela Carnevale (1968) *ARXIU TUCUMÁN ARDE [DOCUMENTACIÓ RELATIVA A LES DIVERSES ACCIONS I TREBALLS D'AQUEST COL·LECTIU]*. MACBA.

Fig. 23



*9 dias con Dennis Oppenheim. films a exhibir* (1971) CAYC <https://n9.cl/gr3r2>

Fig. 24




Galería Amadis (1973) Grupo de los Trece (CayC) <https://n9.cl/gzc013>


Fig. 25



Jorge Gamarra, Victor Grippo y A. Rossi (1972) *Horno popular para hacer pan*. [Fotografía] Plaza Roberto Arlt. *En Arte e ideología*. CAYC al aire libre <https://n9.cl/gu1vy>

<p><b>Fig. 25</b></p> 	<p><b>Fig. 26</b></p> 
<p>Portada "Propuesta" nº1 (junio 1977)</p>	<p>"Propuesta para la juventud", nº 13 (enero 1979)</p>
<p><b>Fig. 27</b></p> 	<p><b>Fig. 28</b></p> 
<p>Grupo Cucaño (1980) Escena "Una Temporada en el Infierno" [Fotografía]</p>	<p>Grupo Cucaño (1980) Portada del fanzine "Acha, acha cucaracha" [Papel]</p>
<p><b>Fig. 29</b></p> 	
<p>Graciela Simeoni durante la sesión de fotos del TiT Cucaño (marzo-abril 1980) [Fotografía]</p>	

<p><b>Fig. 30</b></p>	<p><b>Fig. 31</b></p>
	
<p>Distéfano, J.C. (1973) <i>El mudo</i> [Escultura] Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires</p>	<p>Alonso, C (1976) <i>Manos Anónimas</i> [Instalación con materiales varios] Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires</p>

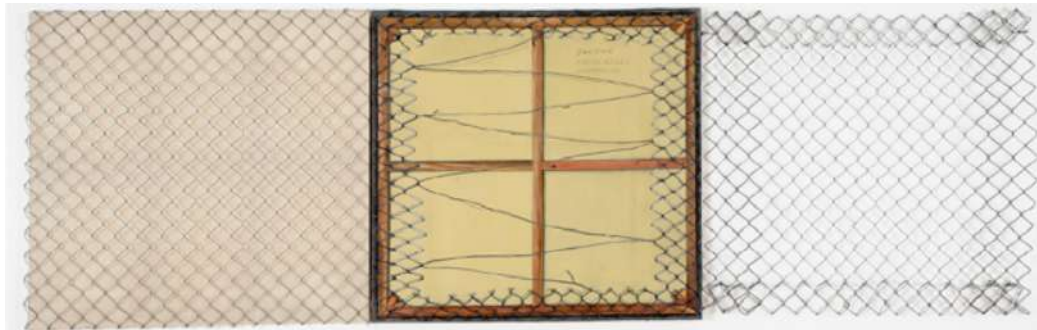
<p><b>Fig. 32</b></p>

<p>Brodsky, M (1996) "<i>La Clase, 1er año, 6ta división, 1967</i>" [Fotografía con escritos] Archivo personal del autor.</p>

**Fig. 32**



Ferrari, L (1976) *Nosotros no sabíamos* [material gráfico] MACBA

**Fig. 33**



Dowek, D (1978) *Argentina '78* [Acrílico, tela, alambre de acero] Colección Museo Nacional de Bellas Artes

**Fig. 34**



Grippe, V (2001) *Argentina 78* [Materiales variados]

**Fig. 35**



Grippo, V (1970-1971) *Analogía I* [Madera, circuitos eléctricos, alambre, electrodos, voltímetro, texto, patatas] Museo Nacional de Bellas Artes.

**Fig. 36**



Grippo, V (1970-1977) *Analogía I (2ª versión)* [Patatas, electrodos de cobre, zinc, cable, medidor, texto, mesa, silla, tierra] Philadelphia Museum of Art

**Fig. 37**









Berni, A (1980) *Magdalena* [Acrílico sobre tela] Museo Nacional de Bellas Artes

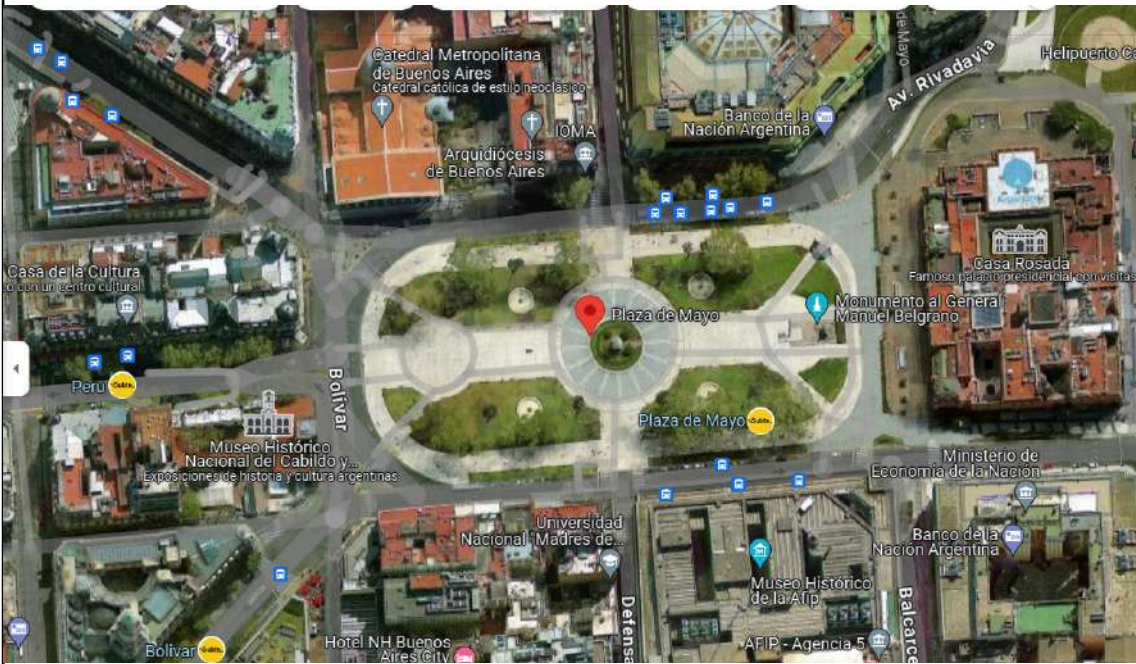
**Fig. 38**



Orensanz, M (1978) *Limitada* [Fotografía] Colección Balanz <https://n9.cl/kesyw>

<p><b>Fig. 39</b></p>	<p><b>Fig. 40</b></p>
	
<p>López, M (1984) <i>Sin título. Liliana Maresca frente a la Casa de Gobierno, Buenos Aires.</i> [Fotografía] Galería Rolf</p>	<p>López, M (1983) <i>Serie Liliana Maresca</i> [Fotografía] Museo Nacional de Bellas Artes</p>
<p><b>Fig. 41</b></p>	<p><b>Fig. 42</b></p>
	
<p>Minujín, M. (1978) <i>Obelisco acostado</i> [instalación] Herlitzka &amp; Co.</p>	<p>Minujín, M. (1979) <i>Obelisco de Pan dulce en Buenos Aires.</i> Centro Cultural Kirchner</p>
<p><b>Fig. 43</b></p>	<p><b>Fig. 44</b></p>
	
<p>Minujín, M (1983) <i>Partenón de libros</i> [Impresión láser y papel fotográfico] Museo Nacional de Bellas Artes</p>	<p>Gil, E. (1983) <i>Cordón policial durante la III Marcha de la Resistencia</i> [Fotografía]</p>

**Fig. 45**



Google (s. f.) *Plaza de Mayo* [Mapa] Google Maps <https://n9.cl/c6cb9x>

**Fig. 46**


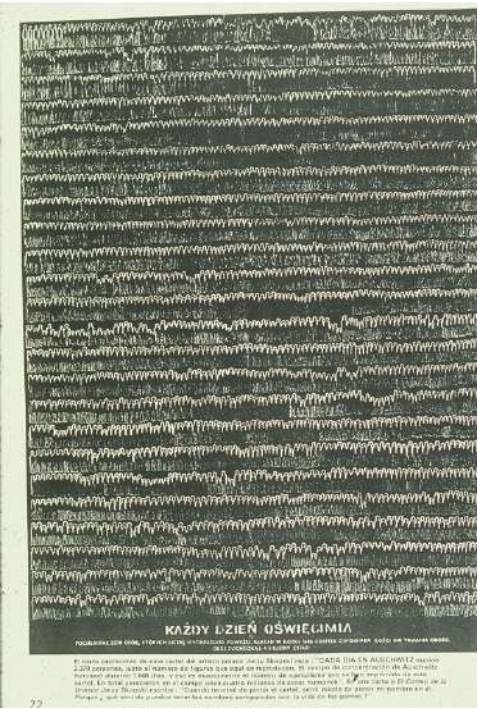


García Medina, E (2017) *Las madres que transformaron el dolor en lucha colectiva* [Fotografía] Diario El País

**Fig. 47**



Torres, O. (ca. 1982) *Un grupo de Madres de Plaza de Mayo se dirige hacia la Casa de Gobierno* [Fotografía]

<p><b>Fig. 48</b></p> 	<p><b>Fig. 49</b></p> 
<p>Grossman, E. (1982) <i>El Camarazo</i> [Fotografía]</p>	<p>Skapski, J. (1978) <i>Cada día en Auschwitz</i> [Cartel] Revista el Correo de la UNESCO. Archivo Roberto Amigo</p>

<p><b>Fig. 50</b></p> 
<p>Participantes de la manifestación realizando siluetas en la plaza [Fotografía] <a href="https://n9.cl/r91p5">https://n9.cl/r91p5</a></p>

**Fig. 51**



Ocaranza Bouet, D. (1983) *Silueta de Dalmiro Flores, toda la verdad.* [Fotografía] Plaza de Mayo

**Fig. 52**



Alonso, A. (1983) *Siluetas sobre la Catedral, Plaza de Mayo* [Fotografía] Archivo CeDInCI

**Fig. 53**



Gil, E. (1983) *Siluetas sobre las columnas de la Catedral.* [Fotografía] Plaza de Mayo

**Fig. 54**



Gil, E. (1983) *Aspecto del primer Siluetazo* [Fotografía]

**Fig. 55**



Gil, E. (21 septiembre 1983) *Manifestantes realizando siluetas* [Fotografía] Plaza de Mayo

**Fig. 56**









Gil, E. (21 septiembre 1983) *Manifestante dibujando una silueta a mano alzada* [Fotografía] Plaza de Mayo

**Fig. 57**



Gil, E. (21 septiembre 1983) *Una manifestante pone el cuerpo para bocetar una silueta.* [Fotografía] Plaza de Mayo

<p><b>Fig. 58</b></p>	<p><b>Fig. 59</b></p>
	
<p>Gil, E. (22 septiembre 1983) <i>Siluetas de embarazadas y niños</i> [Fotografía] Plaza de Mayo</p>	<p>Shaw, E. (1983) <i>Siluetas de mujer embarazada sobre muro urbano</i> [Fotografía]</p>
<p><b>Fig. 60</b></p>	<p><b>Fig. 61</b></p>
	
<p>Shaw, E. (1983) <i>Dos siluetas de niñas desaparecidas sobre muro urbano</i> [Fotografía]</p>	<p><i>Realización de la silueta de las manos</i> [Fotografía] Archivo Madres de Plaza de Mayo</p>
<p><b>Fig. 62</b></p>	<p><b>Fig. 63</b></p>
	
<p>Guirnaldas de siluetas de manos en la campaña "Déle una mano a los desaparecidos" (24 marzo 1985) [Fotografía] Avenida de Mayo <a href="https://n9.cl/r91p5">https://n9.cl/r91p5</a></p>	<p>AIDA (1980) <i>Manifestación convocada por AIDA en París</i> [Fotografía] Boletín Asociación AIDA</p>

<p><b>Fig. 64</b></p>	<p><b>Fig. 65</b></p>
	
<p>Ocaranza Bouet, D. (abril 1985) <i>Marcha de las máscaras en Buenos Aires</i> [Fotografía]</p>	<p>Pera, R. (1985) <i>Marcha de las máscaras</i> [Fotografía] Archivo Roberto Amigo</p>
<p><b>Fig. 66</b></p>	<p><b>Fig. 67</b></p>
	
<p><i>Marcha de las Siluetas Rojas, septiembre de 1989, Plaza de Mayo</i> [Fotografía] Archivo Madres de Plaza de Mayo</p>	<p>s.n (1990) <i>Siluetas blancas entre Madres de Plaza de Mayo</i> [Fotografía] Archivo Roberto Amigo</p>
<p><b>Fig. 68</b></p>	<p><b>Fig. 69</b></p>
	
<p>GAC (2002) <i>Carteles del GAC en un escrache</i> [Fotografía]</p>	<p>Parodi Lascano, N. (2004) <i>Siluetas en las rejas de la ESMA</i> [Fotografía]</p>

<p><b>Fig. 70</b></p>	<p><b>Fig. 71</b></p>
	
<p>Ocarazna Bouet, D. (s. f) <i>Hebe de Bonafini junto a Fernando "Coco" Bedoya serigrafiando en la Plaza de Mayo</i> [Fotografía]</p>	<p>Bedoya, F. (1984) <i>Afiche participativo "no a la amnistía"</i> [Cartel]</p>
<p><b>Fig. 72</b></p>	<p><b>Fig. 73</b></p>
	
<p>Festival de la Solidaridad Latinoamericana (1982) Buenos Aires [Fotografía]</p>	<p>Festival de la Solidaridad Latinoamericana (1982) Buenos Aires [Fotografía]</p>
<p><b>Fig. 74</b></p>	<p><b>Fig. 75</b></p>
	
<p>Cartel del Festival de la Solidaridad Latinoamericana (1982) [Cartel]</p>	<p>Pugliese, C (1982) <i>León Gieco entregó una versión inolvidable de "Solo le pido a Dios"</i> [Fotografía] Revista Rolling Stone</p>

**Fig. 76**



Correa, M (2014) *Luna Park* [Fotografía] Buenos Aires

**Fig. 77**



Alamy (s.f) *La ciudad de Buenos Aires después del Corralito de 2001* [Fotografía]

## 11. Bibliografía

- García Navarro, S (2008) Adriana Lestido. Lo que se ve. Fotografías 1979-2007. *Exit Express* (35), p.65
- García Navarro, S (2008). Pablo Suárez. *Exit Express* (37), p.62
- García Navarro, S (2008). Liliana Maresca. *Exit Express* (37), p.61
- Longoni, A., y Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a "Tucumán Arde": vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Eudeba.
- López Laval, H. (1995). *Autoritarismo y cultura: (Argentina, 1976-1983)*. Fundamentos.
- Vindel, J. (2014). *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*. Brumaria.

## 12. Webgrafía

- Adler, J (2020). "El Centro de Arte y Comunicación (CAYC): prácticas artísticas, medios tecnológicos y entorno social". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 9 (20), pp. 148-158 <https://n9.cl/bre38>
- Alonso, R (2011) *Arte de Acción*. Centro Cultural Recoleta <https://n9.cl/6bopb>
- Anguita, E & Cecchini, D (2022) "Los argentinos somos derechos y humanos": cuando el fútbol no pudo ocultar a los desaparecidos. Infobae <https://n9.cl/emdmvn>
- Área de Extensión Educativa en colaboración con el CELS (Centro de Estudios Legales y Sociales) (s.f). *Violencia, arte y memoria. Artes visuales en la Argentina (1966-1983)* <https://n9.cl/shj9d>
- Asociación Madres de Plaza de Mayo (2022) 2. *El pañuelo blanco* <https://n9.cl/ejp9w>
- Avellaneda, A. (2006). *El discurso de represión cultural (1960-1983)*. Revista Escribas Escuela de Letras-Facultad de Filosofía y Humanidades UNC, (3), pp. 31-43 <https://n9.cl/f6yk5>
- Badenes, D (2009) Imagen y memoria en Argentina: incipientes reflexiones sobre un campo problemático. *Question/Cuestión*, 1(24). <https://n9.cl/nphkvç>
- Centro Cultural Kirschner (s.f) *¿Qué lugar ocupó el arte en la última dictadura cívico-militar?* <https://n9.cl/ppkm9>

- Centro Cultural Kirschner (s.f) *Escenas contemporáneas. Recorridos por la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. Arte argentino 1960-2001.* <https://goo.su/zDZD>
- Chatruc, C (2019) *El CAyC, un mito que renace: una galería de arte rescata su histórica sede.* Diario La Nación <https://goo.su/ghcBCi>
- Cytlak, K (2017-2018). Hacia el arte latinoamericano globalizado. La autoinvención del CAyC –Centro de Arte y Comunicación– desde la perspectiva transmoderna y transregional. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, 5 (1), pp. 53-85. DOI: <https://doi.org/10.1344/regac2018.1.04>
- Favoretto, M (2014). *La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos.* Resonancias, 18(34), pp. 69-87. DOI: <http://doi.org/10.7764/res.2014.34.5>
- Favoretto, M y Wilson, T. (2011) Actuar para (sobre)vivir: Rock nacional y cumbia villera en Argentina. *Studies in Latin America Popular Culture*, 29, pp. 164-183. DOI: [10.1353/sla.2011.0013](https://doi.org/10.1353/sla.2011.0013)
- Firpo, H (2021) *¿El rock entró al geriátrico? La irreverente muestra del Museo Histórico Nacional.* Clarín <https://goo.su/T9TYLee>
- Grippe. *Una retrospectiva. Obras 1971-2001* (2004). Catálogo de la exposición (Buenos Aires, 2004) Malba Colección Constantini <https://n9.cl/inhsn>
- Gutman, M (2015) La Menesunda según Marta Minujín. 50 años después. *ARTISHOCK. Revista de Arte Contemporáneo.* <https://goo.su/cRSU>
- Herrera, MJ & Marchesi, M (2013) *Arte de sistemas: el CAyC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977.* Buenos Aires: Fundación OSDE <https://n9.cl/1f85o>
- Hulten, C (2012) La estrategia de la Cucaracha: características del grupo de Arte Experimental Cucaño. *Revista Separata: Acciones grupales y resistencia cultural durante la última dictadura en la Argentina* (17) pp. 34-51 <https://n9.cl/c81o0>
- La Rocca, M (2012) Grupo de Arte Experimental Cucaño: intervenir la trama urbana, transgredir las prácticas artístico-políticas. *Revista Separata: Acciones grupales y resistencia cultural durante la última dictadura en la Argentina* (17) pp. 21-33 <https://n9.cl/zo0ln>

- Liñares, C (2020) El no-rostro representado: arte y política en la representación de los desaparecidos. *REVCOM. Revista científica de la red de carreras de Comunicación Social*, (12) e057. DOI: <https://doi.org/10.24215/24517836e057>
- Lois, C y Bruno, P (2019). *Hacha y fuego: visiones previas de la catástrofe según Horacio Zabala*. Revista Ñ <https://n9.cl/11zw59>
- Longoni, A (2010) Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura. Fotos, siluetas y escraches. *Aletheia: Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la FaHCE*, 1(1) <https://n9.cl/z1je2>
- Luciani, L (2022) Propuesta. Una revista cultural, juvenil (y algo más) en la dictadura argentina. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 26 (1), pp. 47-74, DOI: <https://doi.org/10.35588/rhsm.v26i1.4949>
- María Laura Rosa (2016) Transgrediendo los géneros. Activismos, performances y contracultura en la Buenos Aires de la posdictadura. *Artelogie*, 8. DOI : <https://doi.org/10.4000/artelogie.638>
- Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (2012), catálogo de la exposición (Madrid, 2012-2013), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://n9.cl/s95mq>
- Performance Art Argentina (2022). *Artista señaladx: Grupo Cucaño (Rosario)* <https://n9.cl/wrnd5>
- Redacción Clarín (2011) *Las múltiples miradas de Minujín sobre el Obelisco, un ícono porteño*. Clarín <https://goo.su/uhzyyUe> 6
- Revelan una encuesta que mostraba el apoyo de la sociedad al golpe del '76*. (2017) Perfil. <https://goo.su/FODxE0X>
- Sabanes, M.. (2021) *5 shows musicales que se hicieron durante la dictadura del 1976*. El destape. <https://goo.su/YoTPJ>
- Spencer, C (2021) Navigating Internationalism from Buenos Aires. The Centro de Arte y Comunicación. *ARTMargins and the Massachusetts Institute of Technology*. 10 (2) pp. 50-72 DOI: [https://doi.org/10.1162/artm\\_a\\_00292](https://doi.org/10.1162/artm_a_00292)
- Víctor Grippo. Transformación* (2014) Catálogo de la exposición (México D.F, 2014) Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México <https://goo.su/5BQrEk>

Vitale, C. (2022) La guerra de Malvinas, el rock y el Festival de la Solidaridad Latinoamericana, 40 años después. *Página|12 Cultura y espectáculos* <https://goo.su/NBXZ4ot>

### 13. Vídeo

Canal Encuentro (2015). *Ver la Historia: 1976-1983. Dictadura militar (capítulo 11)- Canal Encuentro HD* [Archivo de vídeo] Youtube. <https://n9.cl/r79y2>

Felipe Pigna (23 octubre 2021) *Entrevista a Charly García - Qué fue de tu vida - TV Pública* [Archivo de vídeo] Youtube <https://n9.cl/y9nhk>

Gamboa Melo, J [Banrepcultural] (15 diciembre 2023) *Obra comentada | Buena memoria* [Archivo de vídeo] Youtube <https://n9.cl/tqapom>

Los Herederos de Alberdi (25 marzo 2021). *24 de Marzo de 1976 | ¿Por qué sucedió el Golpe de Estado?* [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://n9.cl/87zls>

Minujín, M [Salta art Foundation] (9 abril 2024) *Marta Minujín, Obelisco acostado, 1978, Obelisco de pan dulce, 1979* [Archivo de vídeo] Youtube. <https://n9.cl/v2yu1>

Mitre, S (2022) *Argentina, 1985* [Película] Amazon Studios.

Televisión Pública (26 marzo 2016) *#NuncaMás - 24 de Marzo - Discurso de Jorge Rafael Videla sobre los desaparecidos.* [Archivo de vídeo] Youtube <https://n9.cl/380ka>

### 14. Discografía

García, C., (1982) No bombardeen Buenos Aires [Canción] *Pubis angelical/Yendo de la cama al living.*

García, C (1983) Los dinosaurios [Canción] *Clics modernos*

Gieco, L., (1978) Sólo le pido a Dios [Canción] *4° L. P.*

Los Twist (1983) Pensé que se trataba de cieguitos [Canción] *La dicha en movimiento .*