

ANA LONGONI

El Siluetazo

Künstlerisch-politische Praktiken der städtischen Intervention in der argentinischen Menschenrechtsbewegung

Die kollektive Herstellung von Silhouetten ist wohl eine der einprägsamsten künstlerisch-politischen Praktiken, die den Forderungen der Menschenrechtsbewegung im öffentlichen Raum – nicht nur in Buenos Aires, sondern landesweit – eine starke Sichtbarkeit verliehen hat. Die Interventionen bestanden in nichts anderem als der schlichten Abbildung der Umrisse lebensgroßer Körperformen (von Erwachsenen, Schwangeren oder Kindern), die als Silhouetten anschließend auf den Fassaden der Gebäude der Innenstadt angebracht wurden. Damit entstand eine Darstellungsform für die „Anwesenheit einer Abwesenheit“, nämlich der Tausenden von Gefangenen, die unter der letzten Militärdiktatur verschwunden sind.

Die Anfänge dieser Aktionen gehen auf den dritten Widerstandsmarsch¹ zurück, den die Mütter der *Plaza de Mayo* noch zu Zeiten der Diktatur für den 21. September 1983 einberufen hatten. Aufgrund seiner Bedeutung und Ausmaße wurde er als *Siluetazo*, als Silhouettenmarsch bekannt. Initiiert wurde diese Praxis von drei visuellen Künstlern, Rodolfo Aguereberry, Julio Flores

1 Die Widerstandsmärsche sind 24-stündige Besetzungen der *Plaza de Mayo*, die mit einem Marsch zum Kongressplatz enden und seit 1981 jedes Jahr durchgeführt werden.



Während des ersten Siluetazo in Buenos Aires, 21. September 1983

© Alfredo Alonso, Archiv des CeDInCI

und Guillermo Kexel. Unterstützt wurde die Durchführung von den Müttern und Großmüttern der *Plaza de Mayo* sowie von anderen Menschenrechtsorganisationen und politischen Aktivisten. Seit dieser ersten Intervention entwickelten sich die Silhouetten zu einem starken „öffentlichen“ visuellen Mittel, dessen Einsatz sich spontan weiter verbreitete.

Der *Siluetazo* steht für einen dieser außerordentlichen Momente der Geschichte, in denen eine Kunstinitiative mit den Forderungen der sozialen Bewegungen (in diesem Falle der Mobilisierungen der Mütter der *Plaza de Mayo*) einhergeht und die dank der Impulse einer Menschenmenge, die auf diese Weise zum Subjekt der kollektiven Produktion wird, Gestalt annimmt. Hunderte von Demonstranten beteiligten sich damals mit Zeichnungen an einer improvisierten, riesigen Freilichtwerkstatt: Sie brachten den eigenen Körper für das Aufzeichnen der Silhouetten ins Spiel und befestigten trotz schärfster polizeilicher Überwachung die Silhouetten an Mauern, Denkmälern und Bäumen. Inmitten einer feindseligen und repressiven Stadt wurde eine (zeitweilig) befreite Zone kollektiven Schaffens erobert, die mei-



Während des ersten Siluetazo in Buenos Aires, 21. September 1983

© Alfredo Alonso, Archiv des CeDInCI

nes Erachtens als Neudefinition der künstlerischen sowie der politischen Praktiken verstanden werden könnte.²

Ursprung und Umformulierung der Idee

1982 konzipierten die bereits erwähnten Künstler Aguerreberry, Flores und Kexel ein Werk, das die quantitative Dimension des Verschwindens von Menschen darstellen und den Raum umfassen sollte, den die Gesamtheit der Körper eingenommen hätte: „Das primäre Ziel war die Visualisierung, das Vermessen des Raumes, den die 30 000 während ihrer Haft verschwundenen Personen eingenommen hätten.“ Auslöser für diese Idee war die Oktoberausgabe des Magazins „Le courrier de l'UNESCO“ von 1978, in der ein Werk des polnischen Künstlers Jerzy Skapski abgebildet war. Es stellte vierundzwanzig Reihen winziger Frauen-, Männer- und Kindersilhouetten dar, unter denen

2 Die wichtigsten Artikel zu den Silhouetten sind abgedruckt in: Gustavo Bruzzone/Ana Longoni (Hrsg.), *El siluetazo*, Buenos Aires 2006.

folgender Text stand: „Jeden Tag starben in Auschwitz 2370 Menschen, genauso viele wie die Figuren hier darstellen. Das Konzentrationslager in Auschwitz funktionierte 1688 Tage lang. Ebenso viele Exemplare sind von diesem Schild gedruckt worden. Insgesamt sind in dem Lager ca. vier Millionen Menschen umgekommen.“

Die Darstellung jedes einzelnen Opfers, um die erdrückende Gesamtzahl zu vermitteln, ist die Verfahrensweise, die die argentinischen Künstler von Skapskis Ansatz übernommen haben. Als neues Element kam die Lebensgröße der Silhouetten hinzu. Dabei wurden verschiedene Varianten dieser ursprünglichen Idee angedacht, so zum Beispiel das Aufdrucken der Silhouetten auf eine Stoffplane, die so lang gewesen wäre, dass das Werk aufgrund seiner Dimensionen in keinen Ausstellungssaal gepasst und demzufolge den Ausstellungsraum von außen hätte umhüllen müssen, oder die Anfertigung eines Labyrinths aus Papier, an dessen Wände die 30 000 Figuren geklebt werden sollten. In jedem Fall machten die Dimensionen, die die große Anzahl von Silhouetten annahm (ca. 60 000 Quadratmeter), der Gruppe deutlich, dass sie unmöglich Herstellung und Aufbau alleine bewältigen konnte.³

Ein weiterer Anstoß kam aus dem lateinamerikanischen Exil in Europa. Der Internationale Verband zum Schutz von verschwundenen Künstlern in aller Welt (AIDA; *Asociación Internacional de la Defensa de los Artistas*) stellte eine Reihe von Flaggen und Fahnen für Demonstrationen her, auf denen die Verschwundenen als gesichtslose Büsten oder Silhouetten dargestellt waren. Laut Zeitzeugenberichten soll ein peronistischer Aktivist während seines Exils in Frankreich Aguerreberry, Flores und Kexel vorgeschlagen haben, den Müttern der *Plaza de Mayo* diesen Gedanken zu vermitteln, um ihn von Demonstranten umsetzen zu lassen.⁴ So wurde aus einem politischen Ansatz, der zu Zeiten der Diktatur zwar riskant, aber in seiner Wirkung auf die Kunstszene beschränkt war, ein soziales Ereignis im Rahmen der wachsenden Auflehnung gegen die Diktatur.

Die Initiative der Künstler wurde von den Müttern angenommen, umformuliert und von den Menschen realisiert, die sie in ihren Interventionen im öffentlichen Raum begleiteten, die sich das Verfahren aneigneten und in

3 Carlos López Iglesias, *Siluetas*, in: Bruzzone/Longoni, *El siluetazo*.

4 So Fernando Bedoya und Joan Prim, Gespräche mit der Autorin.

die Tat umsetzen. „Ursprünglich sah das Projekt vor, jede einzelne Silhouette persönlich zu gestalten, sie mit Kleidung, physischen Eigenschaften, Geschlecht und Alter zu versehen, sogar Techniken wie Collage, Farbe und Porträt anzuwenden.“⁵ Vorgesehen war die Herstellung einer Silhouette für jeden Verschwundenen. Die Mütter wiesen aber darauf hin, dass die verfügbaren Listen der Opfer nur unvollständig seien, sodass die Silhouetten alle gleich und ohne Inschriften gestaltet werden sollten.

Die Künstler hatten bereits vor der Kundgebung Rollen Packpapier, Farben und Pinsel sowie 1500 zuvor hergestellte Silhouetten auf den Platz gebracht. Sie hatten auch Schablonen vorbereitet, um ein einheitliches Bild zu schaffen. Die kollektive Produktion selbst vereitelte allerdings jeglichen Vereinheitlichungsversuch. Die spontane und massive Beteiligung der Demonstranten führte dazu, dass die Künstler bald nicht mehr gebraucht wurden. In ihren eigenen Worten: „Eine halbe Stunde [nachdem wir angekommen waren] hätten wir den Platz wieder verlassen können, da wir völlig überflüssig waren.“⁶ Trotz der Entscheidung, den Silhouetten keinerlei Erkennungszeichen zu verleihen, schrieben die Leute spontan den Namen eines Verschwundenen, das Datum seines Verschwindens oder aber auch nur einfache Sätze auf die Figuren. Beeindruckt von dem Geschehen brachte ein Demonstrant rote Papierherzen mit, die er auf die Silhouetten rund um den Platz klebte. Die Großmütter der *Plaza de Mayo* wollten auch die Kinder und schwangeren Frauen dargestellt haben. Immer lauter wurde der Ruf nach Differenzierung oder Individualisierung, nach der genauen Identität, nach einem gewissen Gesichtszug (Nase, Mund, Augen), und bald wurden die Wünsche sogar zur Bedingung: In dieser Menge Silhouetten soll auch meine Silhouette stehen, die meines Vaters, meiner Mutter oder meines Sohnes, die eines verschwundenen Freundes oder Bruders. „Ein Junge kommt auf einen Zeichner zu und bittet ihn: ‚zeichnest du mir meinen Papa?‘ [...] So entstehen Paare, Mütter und Kinder, eine Gruppe Fabrikarbeiter [...]. Die verschiedenen ‚Zeichner‘ stellen in einem Prozess kollektiven Schaffens das dar, wonach ihnen zumute ist oder worum sie gebeten werden.“⁷

5 López Iglesias, Aussage der Gruppe, ebenda.

6 Aguerrebey in Hernán Ameijeiras, *A diez años del Siluetazo*, La Maga, 31. März 1993.

7 López Iglesias, ebenda.

Den eigenen Körper zur Verfügung stellen, einen Körper zurückgewinnen

Eduardo Grüner versteht die Silhouetten als „Versuch, das Verschwundene darzustellen: d. h. nicht nur das ‚Abwesende‘ – da jede Darstellung definitionsgemäß ein abwesendes Objekt darstellt –, sondern das mit Absicht abwesend Gemachte, das in irgendeiner materiellen oder symbolischen Gewaltform zum Verschwinden Gebrachte; in unserem Fall ist es die Darstellung der Körper derjenigen, die aufgrund einer systematisch betriebenen Politik oder einer bewussten Strategie verschollen sind“.⁸ Die eingesetzte Logik – so folgert Grüner – ist die der Restitution des Bildes als Substitution, als Ersatz für den abwesend gemachten Körper. Neben den Schablonen benutzten die Demonstranten ihren eigenen Körper als Muster: „Die Papierrollen wurden auf dem Rasen oder den Fußwegen ausgebreitet, und nach und nach legten sich junge Leute auf das Papier, während andere die Umrisse nachzeichneten, die anschließend ausgemalt wurden.“⁹

Die Silhouette wird somit zur Spur von zwei abwesenden Körpern: Zum einen ist es die Spur des eigenen zur Verfügung gestellten Körpers, zum anderen die Spur des nachgezeichneten, verschwundenen Körpers. Damit stellt diese Praxis die „zerrissenen Solidaritätsbände durch zutiefst berührende, symbolische Handlungen“¹⁰ wieder her. Die Handlung, den eigenen Körper ins Spiel zu bringen, ist in sich mehrdeutig: Den Platz des Abwesenden einzunehmen bedeutet zu akzeptieren, dass jeder der Anwesenden den Platz des Verschwundenen hätte einnehmen und somit von seinem ungewissen und verhängnisvollen Los hätte getroffen werden können; ihn zu verkörpern bedeutet gleichzeitig aber auch, ihm eine Körperlichkeit und ein – wenn auch flüchtiges – Leben zurückzugeben. Der Körper des Demonstranten anstelle des Verschwundenen als lebender Träger der Silhouettenzeichnung kann als „atmende Spur“ verstanden werden oder, wie eine Mutter der *Plaza de Mayo*

8 Eduardo Grüner, *La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos. Violencia política y representación estética en el Siglo de las Desapariciones*, in: Bruzzone/Longoni, *El siluetazo*.

9 Aguerreberry, Flores y Kexel, ebenda.

10 Roberto Amigo Cerisola, *Aparición con vida: las siluetas de detenidos-desaparecidos*, in *Arte y violencia, México 1995*, S. 275. Siehe auch „La Plaza de Mayo, Plaza de las Madres. Estética y lucha de clases en el espacio urbano“, in: AA.VV. *Ciudad/Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires 1991, S. 89–99.

sagte, als Symbol dafür, dass „in jeder Silhouette ein Verschwundener zum Leben erweckt wird“.¹¹

Der *Siluetazo* hinterließ nicht nur aufgrund der Produktionsmodalität eine nachhaltige Wirkung. Am Morgen danach gellte ein lautloser Schrei von den Wänden der Gebäude. Die Presse druckte Kommentare von Passanten ab, die sich durch diese gesichtslosen und sie dennoch anblickenden Figuren irritiert oder verstört fühlten. Die Silhouetten zeigten das, was die Öffentlichkeit ignorierte oder ignorieren wollte. Auf diese Weise wurde der Schweigepakt gebrochen, der während der Diktatur hinsichtlich der Folgen des Staatsterrors und der Verantwortlichen in der Gesellschaft bestand und der sich in dem selbstrechtfertigenden Ausdruck „wir wussten nichts davon“ zusammenfassen lässt.

So werden auch gemeinhin die Silhouetten als visuelle Umsetzung der von den Müttern seit 1980 erhobenen Forderung verstanden, dass die Verschwundenen lebend wieder erscheinen (*aparición con vida*). Die Forderung ging auf die damals kursierenden Gerüchte zurück, dass der Repressionsapparat Verschwundene in geheimen Lagern gefangen hielt. Diese minimale Hoffnung, dass einige Verschwundene weiterhin am Leben waren, nahm mit der Zeit in dem Maße ab, in dem Massengräber aufgedeckt wurden und die wenigen Überlebenden über die grausamen Vernichtungsmethoden berichteten. Die Forderung *aparición con vida* nahm dennoch lange Zeit einen zentralen Stellenwert im Diskurs der Mütter ein. Dabei appellierten sie nicht mehr unmittelbar an die Politik, sondern eher an eine ethische und sogar erlösende Dimension.

Was die Artikulierung zwischen dieser Forderung und der Bildebene betrifft, gibt es unterschiedliche Auffassungen. Roberto Amigo weist darauf hin, dass die Silhouetten „die Abwesenheit der Körper in einer Inszenierung des Staatsterrors verdeutlicht haben“,¹² während Gustavo Buntinx die Auffassung vertritt, dass sie die Hoffnung der Mütter auf Leben bestätigten: „Anwesenheit-für-Abwesenheit, wie die der Verschwundenen [...]. Die Leere füllt sich durch die Lebenshandlung derjenigen, die diese Leere offenlegen, anprangern und im gleichen Atemzug ausfüllen. *Aparición con vida*. Es geht hier nicht nur um die künstlerische Unterlegung einer Losung, sondern auch um ihre lebendige

11 Gustavo Buntinx, *Desapariciones forzadas/resurrecciones míticas*, in: VVAA, *Arte y Poder*, Buenos Aires 1993, S. 236–255.

12 Amigo, *Aparición*, S. 272.

Realisierung.“¹³ Grüner schlägt eine umgekehrte Lesart vor und weist darauf hin, dass „eine weitere Ebene im Spiel ist, etwas, das den Betrachter notwendigerweise beunruhigt: Die Silhouetten reproduzieren die polizeiliche Prozedur, am Tatort die Umrisse der Leiche mit Kreide nachzuzeichnen. Da ist zum einen die politische Geste, die dem Feind – den sogenannten Ordnungskräften – seine Ermittlungsmethoden entreißt und damit eine Nähe herstellt, als wollte sie aussprechen: ‚Ihr wart es‘; zum anderen ist in den Silhouetten auch eine unbewusste Geste enthalten, die zugibt, dass diese Silhouetten Leichname, tote oder durch Gewalt ‚abwesende‘ Körper darstellen, mitunter auch im Widerspruch mit dem eigenen Diskurs, der es vorzieht, weiterhin von ‚Verschwundenen‘ zu sprechen.“ Um diese Assoziierung mit dem Tod zu vermeiden, forderten die Mütter von den Künstlern, alle Silhouetten stehend anzubringen. Damit mussten die Künstler auf ihre Idee verzichten, die Silhouetten an den Boden zu heften. Die Mütter brachten sogar ihre Bedenken darüber zum Ausdruck, dass auf dem Boden Abdrücke hinterlassen werden könnten, die Assoziierungen mit dem Tod wecken.¹⁴

Die Silhouetten als (neue) Kunst

Inwiefern definiert der *Siluetazo* die künstlerische Praxis neu? Wenn auch nur vorübergehend, so bedeutete der *Siluetazo* aufgrund der Dynamik der kollektiven und partizipativen Schöpfung die effektive Sozialisierung der künstlerischen Produktions- und Distributionsmittel in dem Maße, wie der Zuschauer als Produzent hinzutrat. Das visuelle Ereignis „wird von allen geschaffen und gehört allen“.¹⁵ Diese radikal partizipative Praxis äußert sich in der Sozialisierung eines Konzeptes, in der gemeinsamen Reproduktion eines Bildes mit einfachen, jedoch wirksamen Formen und Verfahren sowie in der Hervorbringung des Bildes selbst. Buntinx sieht in der tatsächlichen Sozialisierung der künstlerischen Produktionsmittel durch den *Siluetazo* „eine radikale Liquidierung der modernen Kategorie der Kunst als reine Kontemplation, als vom Leben losgelöste Instanz“. Es gehe hier aber auch um die Wiedergewinnung der „magisch-religiösen Dimension

13 Buntinx, ebenda.

14 Nach Kexel, *Precisiones*, in Bruzzone y Longoni, ebenda.

15 Fernando Bedoya y Emei, *Madres de Plaza de Mayo. Un espacio alternativo para los artistas plásticos*, Dossier in: *La Bizca* año I núm. 1, Buenos Aires, Nov./Dez. 1985.

der Kunst, die ihr die Moderne entzogen hatte“,¹⁶ die dem Bild Aura und Wunderkraft zurückgibt.

Wenn dem so wäre, dann stellt sich die Frage, ob es legitim ist, den *Siluetazo* der autonomen Sphäre, die die Moderne „Kunst“ nennt, zuzuschreiben. Einerseits lässt sich der *Siluetazo* in eine bestimmte Genealogie der antihegemonialen künstlerischen Praktiken einordnen. Der *Siluetazo* reiht sich in die lateinamerikanische Kunsttradition ein, die revolutionäre politische Prozesse begleitet hat: vom mexikanischen *Muralismo* über die Grafik in der kubanischen Revolution bis zu den chilenischen Brigadisten der Wandmalerei in Zeiten der *Unidad Popular*.¹⁷ Eine nähere Beziehung lässt sich mit der argentinischen Avantgarde der 1960er-Jahre, insbesondere mit den Aktionen von Alberto Greco herstellen: Ausweisung von Alltagssituationen, die er mit seiner Signatur als Kunstwerke herausstellt, sowie Aktionen mit lebenden Figuren (so stellte er Personen gegen eine Leinwand und füllte den nicht von der Person bedeckten Teil mit Farbe aus). Zum Zeitpunkt der Interventionen sind die Silhouetten allerdings weder von ihren Erzeugern noch von den Zeitzeugen als Kunst angesehen, sondern vielmehr als eine spezifisch visuelle Form des Kampfes und der Erinnerung interpretiert worden. Aguerreberry sieht in den Silhouetten keine Kunst, sondern ein „weiteres von den Künstlern auszulotendes Gebiet: die Schaffung von Systemen, die den Menschen den schöpferischen Ausdruck leichter machen“.¹⁸

Amigo vertritt die Auffassung, dass mit Ausnahme des kleinen Künstlerkerns, der das Projekt initiiert hatte, die Hersteller der Silhouetten zwar ästhetisch die Wirklichkeit mit einem politischen Ziel verwandelten, jedoch „kein künstlerisches Bewusstsein ihrer Aktion hatten, sodass die politische Forderung und der Kampf maßgeblich waren“. Um nicht von „künstlerischen Aktionen“ zu sprechen, schlägt Amigo vor, die Silhouettenaktion und andere ähnliche Initiativen als „ästhetische Aktionen der politischen Praxis“¹⁹ zu bezeichnen. Nach Auffassung des Künstlers León Ferrari war die Silhouettenaktion „nicht nur politisch, sondern auch ästhetisch ein Spitzenwerk, ein formidabler

16 Buntinx, *Desapariciones*.

17 Bedoya, ebenda. M. López siedelt sie in der Tradition der Stiche von Guadalupe Posadas im revolutionären Mexiko, den Stichen de Goya und den Plakaten der Spanischen Revolution an, in: Dossier in *La Bizca*, ebenda.

18 R. Aguerreberry, in: *La Maga*, 31. März 1983, S. 11.

19 Amigo, *Aparición*.

Höhepunkt [...]. Es war ein Werk, das alle Welt fühlte, dessen Material in den Menschen lebte. Es war dabei unerheblich, ob es Kunst war oder nicht“.²⁰

Vielleicht sollte die Diskussion nicht so sehr auf die Frage fixiert werden, ob die Silhouettenaktion als ein künstlerisches Ereignis zu verstehen ist oder nicht, als vielmehr darauf, wie sie die Utopie der Avantgarde umsetzt, die Kunst, wieder in das Leben zu integrieren, und wie die dabei eingesetzten „künstlerischen“ Mittel oder Verfahren eine noch nie dagewesene soziale Dimension erhalten. Es geht nicht darum, die politische Praxis zu ästhetisieren bzw. ein politisches Thema oder eine politische Absicht in die Kunst einzuführen.²¹ Der *Siluetazo* löst die künstlerische Spezifität auf, indem er die Produktion sozialisiert, eine neue Einbindung in die begrenzten künstlerischen Kreisläufe sucht, ihre Reichweite in „dem Versuch, eine soziale Territorialität herzustellen, neu überdenkt“.²²

Das Vermächtnis des *Siluetazo*

Die Silhouettenaktion bedeutete die Aneignung²³ oder Besetzung der zentral gelegenen und im Geflecht der symbolischen, politischen und wirtschaftlichen Macht zentralen *Plaza de Mayo* und ihrer Umgebung.²⁴ Amigo wertet dieses Ereignis als eine nicht nur „politische, sondern auch ‚ästhetische Besetzung‘ des Platzes“.²⁵ Es sei eine Offensive zur Aneignung des urbanen Raumes mit dem Ziel, „den Völkermord über die Einwirkung des Bildes und die Verwandlung des urbanen Raums sichtbar zu machen. Die Gebäude, die die *Plaza de Mayo* ideologisch definieren, werden von den Silhouetten der in Haft Verschwundenen besetzt. Der zufällige Passant geht durch einen entfremdeten

20 Interview der Autorin mit León Ferrari am 24. Mai 2005.

21 Amigo, Aparición.

22 Roberto Amigo (La Plaza de Mayo ..., ebenda) greift den Begriff von Juan Carlos Marín auf.

23 Auf diesen Begriff greift Bedoya y Emei, ebenda, zurück.

24 Umgeben von den wesentlichen Gebäuden der politischen und wirtschaftlichen Macht wie dem Regierungsgebäude *Casa Rosada*, der Kathedrale oder dem ersten Rathaus *Cabildo*, nimmt die *Plaza de Mayo* einen zentralen Platz in der urbanen Vorstellungswelt von Buenos Aires ein. Hier wurde der Widerstand gegen die spanische Herrschaft 1810 ausgerufen und hier stehen heute der Regierungspalast, das Rathaus der Stadt Buenos Aires, mehrere Ministerien, die *Banco de la Nación* (und weitere Mutterhäuser verschiedener Banken). Der Platz ist über die *Avenida de Mayo* mit dem Platz des Nationalen Kongresses verbunden. Die *Avenida de Mayo* ist der bevorzugte Ort für Demonstrationen und Protestkundgebungen.

25 Amigo, Aparición, S. 265.

Raum, einen Raum, der den wenn auch nur kurzlebigen Sieg der Rebellion über die Macht verkörpert“.²⁶

Hier taucht die dem Bild zugeschriebene rituelle Macht auf (die auf die Höhlenmalerei und die religiöse Ikonografie zurückgeht). „Es geht darum, aus der Kunst eine auf die konkrete Realität einwirkende Kraft zu machen. Aber auch um eine magische Geste, die in die gleiche Richtung weist. Dem Imperium soll eine erneuerte politische Macht entgegengesetzt werden, eine ungeahnte mythische Macht: der rituelle Pakt mit den Toten.“²⁷ Kexel stimmt in gewisser Hinsicht mit dieser Auslegung überein, wenn er auf die rituelle Dimension des *Siluetazo* hinweist. Er hebt auf die magische Präsenz der zu Silhouetten verdichteten Verschwundenen ab: „Sie sind hier und werden weiterhin hier sein. Immer aufrecht stehend.“³⁶ Die Initiatoren der Idee weigern sich, die Originalsilhouetten in geschlossenen Räumen auszustellen, und sehen in einer solchen Ausstellung einen Verrat an dem eigentlichen Sinn der Silhouetten.²⁸ Dabei geht es darum zu definieren, welcher Wert den Silhouetten noch zugeschrieben wird, ob sie als Dokument, als historisches Zeugnis einer Aktion, die in einem bestimmten unwiederholbaren Kontext geschah, gewertet werden oder ob die bemalten Papierfetzen als Stellvertreter für die abwesenden, nie wiedergewonnenen Körper der Verschwundenen stehen.

Die symbolische Wirkung des *Siluetazo* von 1983 hat dazu geführt, dass die in Haft Verschwundenen allgemein durch Silhouetten dargestellt wurden. Seitdem wurden monatlich Silhouetten im Zentrum der Stadt Buenos Aires, aber auch in Vororten und Provinzstädten geklebt und als zentrale Aktivität bei den folgenden Widerstandsmärschen eingesetzt. Allerdings waren die Silhouetten nicht das einzige visuelle Mittel, zu dem gegriffen wurde.²⁹

26 Amigo, Aparición.

27 Ebenda.

36 Kexel, zitiertes Interview.

28 Brief von Kexel an die Autorin, Buenos Aires, im September 2003.

29 Mit der Losung „Dele una mano a los desaparecidos“ (Reiche den Verschwundenen eine Hand) wurde auf dem 4. Widerstandsmarsch eine Kampagne gestartet, um Konturen von Händen der Teilnehmer auf Papier abzudrucken und anschließend mit Sätzen auszufüllen. Weltweit ließen 90 000 Menschen die Konturen ihrer Hände abzeichnen, die dann auf der *Plaza de Mayo* und Umgebung aufgehängt wurden. Bei dem 5. Marsch wurden unter den Demonstranten weiße Masken ausgeteilt. Beide Aktionen bekräftigten die Assoziierung zwischen den Körpern der Demonstranten und denen der Verschwundenen.

So beschäftigte sich im Sommer 1984, kurz nachdem die demokratische Regierung die Amtsgeschäfte übernommen hatte, eine Künstlergruppe mit den Fotos der Kinder, die die Mütter der *Plaza de Mayo* bei ihren Märschen trugen: Zusammen mit den Müttern erarbeiteten sie eine Art Familienalbum, wenngleich kollektiv und ambulant gestaltet. Die Künstler vergrößerten die Fotos, reproduzierten eine Auswahl davon in Xerografie und verhängten am Tag der Frau die Gebäude der *Avenida de Mayo* mit den Bildern der verschwundenen Frauen und Mädchen.³⁰ Der Rückgriff auf diese Fotografien setzt sich bis heute in den Erinnerungsanzeigen fort, die jeden Tag in der Zeitung *Página 12* erscheinen, und in den riesigen weißen Fahnen, die die Märsche für die Menschenrechte begleiten. Diese Fotos als Antwort auf die vom Staatsterror auferlegte Anonymität zu begreifen ist dem Impuls verwandt, die die Demonstranten instinktiv dazu bewog, jeder Silhouette einen besondere Zug zu verleihen. Es gibt zwar nur einen einzigen Kampf um Gerechtigkeit für die 30 000 Opfer, der von allen getragen wird, aber der Schmerz der Angehörigen und Freunde kennt doch konkrete Gesichter und Lebensgeschichten.

In diese gleiche Richtung des Gedenkens als Aufgabe für die Hinterbliebenen weist auch *José*, eine Videoinstallation von Diana Aizenberg, von der auch in diesem Buch die Rede ist. Die Installation erzählt fragmentarisch die Lebensgeschichte eines Freundes aus der Kindheit, der in der Jugend verschwunden ist. Die Erzählung baut auf die kleinen Spuren, Anekdoten und Objekte des Alltags auf. Die Silhouetten und *José* lassen sich als Repräsentationsstrategien der Verschwundenen definieren, die von einer Reihe von Gegensätzen ausgehen: Masse/Individuum, das Anonyme/der Eigenname, der Ruf nach Gerechtigkeit/die intime Erinnerung, die eingefrorene Instanz des Verschwindens/das vorangegangene Leben. Keine dieser Darstellungsstrategien ist in sich überlegen oder wirkungsvoller als die andere. Die Kontraste tragen vielmehr dazu bei, die verschiedenen Momente der kollektiven und inneren Aufarbeitung einer so schwierigen Trauer zu reflektieren.

30 Der Gruppe ging es dabei darum, die Fußgänger zum Mitmachen zu animieren: Eigentlich sollten die Schwarzweißbilder bemalt oder beschrieben werden, was die Mütter allerdings nicht zuließen.