

ARCHIV-VERSION

Dokserver des Zentrums für Zeithistorische Forschung
Potsdam e.V.

<http://zeitgeschichte-digital.de/Doks>



Lukas Klünemann

Erinnerungen an die Diktatur in Buenos Aires. Wandbilder und Baldosas por la Memoria

<https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1719>

Archiv-Version des ursprünglich auf dem Portal *Visual-History* am 03.02.2020 mit der URL:
<https://www.visual-history.de/2020/02/03/erinnerungen-an-die-diktatur-in-buenos-aires-wandbilder-und-baldosas-por-la-memoria/>
erschiedenen Textes

Copyright © 2020 Clio-online – Historisches Fachinformationssystem e.V. und Autor/in, alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist zum Download und zur Vervielfältigung für nicht-kommerzielle Zwecke freigegeben. Es darf jedoch nur erneut veröffentlicht werden, sofern die Einwilligung der o.g. Rechteinhaber vorliegt. Dies betrifft auch die Übersetzungsrechte. Bitte kontaktieren Sie: <redaktion@zeitgeschichte-digital.de> Für die Neuveröffentlichung von Bild-, Ton- und Filmmaterial, das in den Beiträgen enthalten ist, sind die dort jeweils genannten Lizenzbedingungen bzw. Rechteinhaber zu beachten.



3. Februar 2020
Lukas Klünemann
Thema: Länder

ERINNERUNGEN AN DIE DIKTATUR IN BUENOS AIRES

Wandbilder und Baldosas por la Memoria

Folgende Beiträge könnten Sie auch interessieren:

Visual-History:
Hinnerk Onken: Indigene und Eisenbahnen, Ruinen und Metropolen
Zeithistorische Forschungen: Katharina Schembs: Traumbilder. Grete Stern
Avantgardefotografie im Argentinien Peróns (1946–1955)
Zeithistorische Forschungen: Daniel Stahl: Täterschutz und Strafverfolgung. Staatliche Akten in den Gerichtsverfahren gegen südamerikanische Militärs
Zeitungsgeschichte-online: Silke Hensel: Vor vierzig Jahren. Am 11. September 1973 putschte das Militär in Chile gegen den amtierenden Präsidenten Salvador Allende
Zeitungsgeschichte-online: Robert Hoffmann: Zu den Wahlen in Andalusien. Der Aufstieg der Ultrarechten und der Kampf um die geschichtspolitische Deutungshoheit

Die argentinische Erinnerungskultur an die Militärdiktatur von 1976-1983 und ihre Opfer dominiert seit Jahrzehnten die Narrative der zivilgesellschaftlichen Organisationen der Angehörigen der „Verschwundenen“: die *Afectados*.^[1] Ihr Agieren lässt sich nicht mit (west-)europäischen Konzepten von Erinnerungskultur begreifen. Die Mitglieder der Organisationen sind zumeist von einem persönlichen oder vererbten Trauma betroffen, das ihr Engagement beeinflusst. Um sie hat sich eine affiliative Gemeinschaft beziehungsweise Bewegung gebildet, die diese Vergangenheit und das Trauma als ihre eigene Geschichte begreift. Diese persönliche und affiliative Identifikation und Solidarisierung mit den Aktivist*innen der 1970er Jahre legitimiert in Argentinien die Deutungshoheit über die Vergangenheit und den politischen Aktivismus.^[2]

Diese Akteure definieren sich maßgeblich über drei Narrative. Ab 1979 nutzten die Vereinigungen *Familiares*, *Madres* und *Abuelas de la Plaza de Mayo*, in denen sich die Angehörigen der Opfer der Militärdiktatur organisiert hatten, in ihren Publikationen und Demonstrationen vermehrt den Begriff des „Verschwundenen“. Die Interpretationen dieser Figur variierten seitdem; gegenwärtig beschreiben die meisten Organisationen den „Verschwundenen“ als junge*n politische*n Idealist*in ohne Zugehörigkeit zu den Guerillaorganisationen der 1970er Jahre. Eine Ausnahme bilden hierbei die *Hijas e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S)*, die diese Zugehörigkeiten explizit benennen.

Nachdem in den frühen 1980er Jahren innerhalb der argentinischen Gesellschaft zunehmend Stimmen laut wurden, die Verschwundenen für tot erklären zu lassen, entwickelten die *Afectados* die Parole „Aparición con vida“ – Lebendige Wiederkehr. Die Forderung nach einer lebendigen Wiederkehr ihrer Angehörigen verhinderte die Erklärung ihres Todes und hielt die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit im politischen Alltag lebendig. Die Organisationen drücken mit dem Leitspruch „Aparición con vida“ sowohl aus, dass der Kampf für die Rechte der Verschwundenen immer weitergehen wird, als auch, dass die Verschwundenen selbst Teil dieses Kampfes und der Gemeinschaft sind. Zum Selbstverständnis der Organisationen gehört auch das Festhalten an der Zahl von 30.000 Verschwundenen. Ein Interview von 2016, in dem Präsident Mauricio Macri diese Zahl von Opfern als zu hoch anzweifelte, führte zu einem tiefen Bruch zwischen *Afectados* und Staat.^[3]

Das Verhältnis zwischen Staat und diesen zivilgesellschaftlichen Akteur*innen beschränkt sich nicht auf Auseinandersetzungen um Deutungen der Militärdiktatur. Während die Menschenrechtsorganisationen eine enge Allianz mit den Regierungen Kirchner eingingen, kritisierten sie die Politik der Regierung Macri. Die Organisationen der Angehörigen der Verschwundenen sind daher nicht nur Akteure, die erinnerungskulturelle Diskurse vertreten, sondern sie sind explizit politisch.

Der öffentlichste und wohl wirksamste Ausdruck ihrer erinnerungskulturellen und politischen Narrative sind die Gedenkstätten an den Orten der ehemaligen *Centros Clandestinos de Detención (CCDs)*. In der Hauptstadt Buenos Aires existierten während der Militärdiktatur 57 CCDs, in denen die Militärs vermeintlich „Subversive“ folterten und ermordeten. In 5 dieser 57 ehemaligen CCDs befinden sich heute *Espacios de Memoria*, Gedenkstätten, in denen aktiv erinnerungskulturelle Arbeit

Murals

Die *Espacios de Memoria* sind keine Gedenkstätten im (west-)europäischen Sinne, sondern Ausdruck der Kontrolle der *Afectados* über diese Orte. Sie dienen nicht als Kristallisationspunkt kollektiver Identitäten, sondern als historische Kulisse, die die erinnerungskulturellen und politischen Diskurse legitimiert. Das wichtigste Medium für die öffentliche Reproduktion der Narrative sind Murals. Sie befinden sich nicht an jedem der fünf *Espacios de Memoria*, doch gerade die symbolträchtigsten Orte wie die ehemalige *ESMA* und insbesondere das *Olimpo* sind durch eine Vielzahl von Murals charakterisiert. Auf den Außenwänden des *Olimpo* befanden sich im September 2018 etwa 40 Murals, darunter eines von 2011, das eine Kontinuität zwischen den Aktivist*innen und den Verschundenen der 1970er Jahre konstruiert sowie mit den Menschen, die sich in der Gegenwart für Aufklärung und Gerechtigkeit einsetzen.



Abb. 1: Mural: La lucha es un Culto. Ex CCD „Olimpo“, Coronel Ramón Lorenzo Falcón & Av. Lacarra, 1407 CABA. Foto: Lukas Klünemann, Buenos Aires 10.09.2018. Lizenz: CC BY-NC 4.0

Das linke Panel „Ayer“ – Gestern – zeigt demonstrierende Aktivist*innen der 1970er Jahre, die mit Fotos und der Frage: „¿Dónde están?“ – Wo sind sie? – nach ihren Angehörigen, den Opfern der Militärdiktatur suchen. Das rechte Panel „Hoy“ – Heute – zeigt demonstrierende Aktivist*innen in der Gegenwart, die ein Banner mit dem Spruch „No olvidamos“ – Wir vergessen nicht – und ebenfalls Fotos von vermutlich Verschundenen hochhalten. Über den Panels steht die Zeile „Con Impunidad y Represión No Hay Derechos Humanos“ – Mit Straffreiheit und Repression gibt es keine Menschenrechte.

In dem Mural wird eine Kontinuität zwischen den Aktivist*innen der 1970er Jahre und der Gegenwart konstruiert. Murals wie dieses agieren dabei performativ und erschaffen die affiliative Gemeinschaft aus sich selbst heraus. Aus der konstruierten Kontinuität von den Aktivist*innen während der Militärdiktatur der 1970er Jahre und gegenwärtigen Demonstrant*innen wird in diesem Mural der politische Aktivismus abgeleitet. Folgt man dem Narrativ, kann eine Identifikation nur durch eine Kontinuität im politischen Kampf erreicht werden: Die Erinnerung ist daher zwangsläufig politisch.

Diese Murals erzeugen und festigen nicht nur die affiliative Gemeinschaft, sie verändern die Gedenkstätten selbst und laden sie mit historischer Bedeutung auf. Das *Olimpo*, auf dessen Wänden nicht nur das Thema der Militärdiktatur, sondern auch politische Forderungen wie die Aufhebung des Abtreibungsverbots in Argentinien behandelt werden, ist durch diese Murals nicht mehr nur ein historischer Ort und eine Gedenkstätte, sondern ein politischer Ort, an dem sich die politisierte, affiliative Gemeinschaft konstituiert. Zudem zeigen Murals in der ehemaligen *ESMA* und dem

Olimpo historische Figuren wie Che Guevara und rücken sie damit in die Nähe ihrer Diskurse. Die Murals müssen dabei im spezifischen kulturellen Kontext verstanden werden, da ihre Popularität von der Vergangenheit der Militärdiktatur selbst bedingt ist.

Die politische Wandmalerei hat in Argentinien eine kürzere Tradition als in anderen Ländern Lateinamerikas. Bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts erfolgte ihre Produktion eher sporadisch. Erst während der Militärdiktatur von 1976 bis 1983 erschienen Murals massenhaft im urbanen Raum und drückten den Protest gegen die Diktatur und die Unzufriedenheit mit der wirtschaftlichen Lage aus.^[5] Die Junta verstand schnell, dass die populäre Kultur ihre Diskurshegemonie im öffentlichen Raum bedrohte, und versuchte zu verhindern, dass weitere Murals entstanden. Trotzdem (oder gerade deswegen) entwickelten sie sich immer mehr zu einem der Symbole und Aktionsformen des zivilgesellschaftlichen Widerstands gegen die Diktatur. Diese Aufwertung des Mediums führte in der Postdiktatur zu einem Boom der Murals und zu ihrer Etablierung als eines der wichtigsten Systeme populärer politischer Kommunikation. Heute rufen Parteien und Kandidat*innen über Murals zu ihrer Wahl auf, und jeder politische Konflikt wird auch auf den Wänden ausgetragen.

Der historische Ursprung als Medium des revolutionären, politischen Protests beeinflusst die Wahrnehmung von Murals in Argentinien. Sie werden als Ausdruck von Graswurzelbewegungen verstanden, da sie zeigen, wer auf den Straßen und Wänden aktiv ist. Damit bieten sie Gruppierungen die Möglichkeit der Teilhabe an Diskursen und der eigenen Platzierung im öffentlichen Raum. Als populäres, kollektives Medium werden sie aktiv genutzt, um kollektive Identitäten zu schaffen und die entstandenen Gemeinschaften zu mobilisieren.^[6] Als politisches Medium werden sie als Ausdruck von Macht wahrgenommen. Sie symbolisieren, wer den öffentlichen Raum oder Teile der Stadt kontrolliert. Damit agieren sie performativ und erzeugen politische Debatten und Aktionen. Die Murals an den ehemaligen CCDs zeigen damit öffentlich auch die Kontrolle der *Afectados* über diese symbolträchtigen Orte.

Murals sind aufgrund ihrer Öffentlichkeit und ihrer gewollten Kontroversität keine permanenten Installationen und können in kurzer Zeit von anderen Akteur*innen übermalt werden. Dies erschwert die Nutzung von Murals als historische Quellen, da sie nur selten dauerhafte Spuren hinterlassen. Es existiert keine Arbeit, mit der der Zustand der Murals an den CCDs im September 2018 verglichen werden könnte. Inzwischen werden einige der dokumentierten Murals verschunden oder durch andere ersetzt worden sein. Eine Unterart des Mediums sind partizipative Murals, die von einer Gruppe gemeinschaftlich gemalt werden. Die Historikerin Raina Zimmering schreibt über partizipative Wandbilder in den zapatistischen Gemeinden Mexikos, wie stark diese performativ Identitäten konstruieren: Die Symbolik partizipativer Murals schaffe in den Gemeinschaften neue Realitäten.^[7]

In der ehemaligen *ESMA* befindet sich in einem Gebäude, das im September 2018 nicht öffentlich zugänglich war, das Mural „The Disappeared are Appearing“. 52 Teilnehmende erstellten im März 2014 dieses partizipative Wandbild.



Abb. 2: Mural: The Disappeared are Appearing, Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) 2014. Bolétin Informativo © Juli 2014, S. 2. Das Bild zeigt einen Ausschnitt des Murals.

Die Initiative für das partizipative Wandbild kam von der Künstlerin Claudia Bernardi, Professorin für Community Arts, Diversity Studies und Critical Studies am California College of the Arts, und der Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), eine NGO, die mit forensischen Verfahren Opfer kollektiver Gewalt unter anderem in Lateinamerika und Afrika identifiziert. Die Teilnehmenden des Projekts sind Angehörige von Opfern, die von der EAAF identifiziert worden sind. Sie teilen damit ein kollektives Trauma und die Erfahrung, von der EAAF über den Tod ihrer Angehörigen informiert worden zu sein. Diese Erfahrung, die sie „El Rayazo“ – der große Blitz – nennen, setzten sie in dem Mural um:

„El Rayazo gives way to the beautiful scene in which the family receives the human remains [...]. The people hugging the skeleton [...]. The scenting justice and then it ends with a tree of life. That as the participants said: „Once we have recovered the human remains and there is a process of justice, there is a way to look at life more hopefully.“ [8]

Im Zentrum des Murals, dessen Motive kollektiv entschieden wurden, steht die Erfahrung, vom Tod eines Angehörigen zu erfahren, diesen zu akzeptieren und daraus Hoffnung zu ziehen. Das Mural kann so auch als Ausdruck und Versuch der Bewältigung des kollektiven Traumas verstanden werden. Das Narrativ und das Motiv des Skeletts widersprechen deutlich dem „Aparición con vida“-Diskurs, da hier der Tod beziehungsweise die Leiche der Verschwundenen dargestellt wird. Zusammen mit diesem Motiv verweist der Titel „The Disappeared are Appearing“ darauf, dass die Verschwundenen nun als Tote wieder bei ihren Familien sind und die Suche nach ihnen somit abgeschlossen ist.

Da sich dieses Mural auf dem Gelände der ehemaligen ESMA befindet, kann davon ausgegangen werden, dass die Organisationen der Angehörigen der Verschwundenen zumindest von dem Mural wissen oder es genehmigt haben. Entweder scheinen Teile der *Afectados* – bei keiner der Organisationen kann von einer homogenen Gruppe ausgegangen werden – zu akzeptieren, dass sich verschiedene Erinnerungspraktiken parallel nebeneinander entwickelt haben, oder sie entfernen sich selbst von dem Anspruch, dass ihre Angehörigen noch leben. Es scheint daher so, dass dieser Diskurs an Wirkmächtigkeit verliert und der Tod der Verschwundenen in Zukunft von den *Afectados* anerkannt werden könnte – ein maßgeblicher Faktor für ihr zukünftiges Selbstverständnis.

Claudia Bernardi führt in dem Interview weiter aus, dass sich über das partizipative Wandbild die Wahrnehmung der ehemaligen ESMA bei ihr und den Teilnehmenden verändert habe: „We [...] no longer acknowledge this building as a military [...] barrack. Or part of the navy. We are thinking of this building as a time capsule for identities and truth.“ [9]

Durch diesen Prozess, den Raina Zimmering als charakteristisch für partizipative Murals beschreibt, begreifen die Teilnehmenden die ehemalige ESMA nicht mehr als

Täterort, dessen Betreten schwer fällt, sondern als Teil ihrer eigenen Identität. Die Erstellung des Murals führt somit zu einer Rekonstruktion der Realität und Identität des Ortes. Es bleibt unklar, inwiefern sich dieser Prozess nur bei den Teilnehmenden oder auch bei den Betrachtenden des Murals feststellen lässt. Die Performativität des Mediums lässt vermuten, dass durch das Mural an sich Prozesse der Re-Interpretation von Täterorten angestoßen werden. Dementsprechend könnte die Existenz der Murals an den CCDs dazu führen, dass sich deren kollektive Wahrnehmung ändert. Es ist allerdings methodisch kaum möglich, nachzuweisen, ob sich kollektive Interpretationen von Erinnerungsstätten durch erinnerungskulturelle Praktiken verändern bzw. welchen Anteil sie daran haben.

Santiago Maldonado

Die Thematiken der Murals an den ehemaligen CCDs in Buenos Aires beschränken sich aber nicht auf das Thema der Militärdiktatur. An der Außenwand des *Olimpo* befindet sich ein Mural, das von der Künstlergruppe *Red Sudakas* gemalt wurde. Es thematisiert den Fall Santiago Maldonado: ein Aktivist, der sich für die Rechte der indigenen Bevölkerungsgruppe der Mapuche einsetzte und 2017 unter ungeklärten Umständen tot aufgefunden wurde.



Abb. 3: Mural: Santiago Maldonado. Ex CCD Olimpo. Coronel Ramón Lorenzo Falcón & Av. Lacarra, 1407 CABA. Foto: Lukas Klünemann 2018. Lizenz: CC BY-NC 4.0

Das Mural ist Teil einer Serie von Wandgemälden über Santiago Maldonado, das von der Gruppe in Kooperation mit anderen Künstlern gestaltet wurde. In dem Mural vereinen sie den *Fileteado* mit indigener Symbolik und Sprache. Im Zentrum des Murals befindet sich das stilisierte Gesicht Santiagos, das von vier Symbolen und den Sätzen „¿Chew muley Santiago Maldonado? Amulepe tain weichan. Moopa oïme? Mayka?“ umrahmt wird.^[10]

Santiago Maldonado wird hier als Teil der Gemeinschaft der Mapuche dargestellt. Seinen Tod laden die Künstler*innen mit größerer Bedeutung auf und konstruieren ihn als Symbol des Kampfes für indigene Rechte. Mit der Forderung des immer weitergehenden Kampfes übernehmen die Künstler*innen den „Aparición con vida“-Diskurs und verknüpfen ihn mit dem Fall Santiago Maldonado. Sie zeigen ihn explizit nicht als verstorben, sondern als verschwunden und stärken damit die Konstruktion der Parallele zu den Verschwindenen der Militärdiktatur.^[11] Zwei Mitglieder der Gruppe *Red Sudakas* gaben in einem Interview an, dass weder sie noch ihre Familienmitglieder zu den direkten oder indirekten Opfern der Militärdiktatur gehörten. Über die affiliative Transition des Traumas eignen sie sich aber die

Perspektive und die Vergangenheit der Verschundenen an:

„Pero para nosotros, como generación eso no significa que no pensamos que no nos ha pasado todos. [...] Nos sentimos parte de esta historia. Digamos, nos pasó todos. [...] Para nosotros, es parte de nuestra historia colectiva.“^[12]

Die interviewten Künstler*innen bezeichnen sich hier als Teil einer Generation, die die Vergangenheit der Militärdiktatur als eigene kollektive Geschichte begreift und dadurch politisch aktiv wird. Die Literaturwissenschaftlerin Marianne Hirsch beschreibt, wie eine affiliative Gemeinschaft über die Weitergabe eines kollektiven Traumas durch ein erinnerungskulturelles Medium entsteht.^[13] Selbstverständlich ist es nicht möglich nachzuvollziehen, durch welches Medium die Künstler*innen selbst Teil der affiliativen Gemeinschaft wurden. Denkbar ist auch, dass sie sich die Ideen und Vorstellungen der *Afectados* nicht über ein Medium, sondern über ihr soziales Umfeld angeeignet haben. Die Reproduktion dieser Diskurse über die von ihnen angefertigten Murals und die Performativität des Mediums Mural selbst wird ihre Identifikation aber stärken und möglicherweise Prozesse affiliiativer Transition von kollektivem Trauma bei den Betrachtenden auslösen.

Baldosas por la Memoria

Während die Murals an den offiziellen Gedenkstätten die Diskurse der *Afectados* reproduzieren und ihre Kontrolle über diese Orte symbolisieren, hat sich in den letzten Jahren ein weiteres dezentrales, erinnerungskulturelles Medium in Buenos Aires etabliert. Vor den offiziellen Gedenkstätten und insbesondere vor den letzten Wohn- und Arbeitsorten von Verschundenen liegen mindestens 1200 *Baldosas por la Memoria* – Gehwegplatten der Erinnerung.^[14]



Abb. 4: Baldosa por la Memoria: Beatriz Arango. Paraguay 4023, 1425 CABA. Foto: Lukas Klünemann 2018. Lizenz: CC BY-NC 4.0

Während die *Baldosas* vor den Gedenkstätten die Vergangenheit des Ortes als CCD benennen, erinnern die vor den letzten Wohn- oder Arbeitsorten an die Verschundenen selbst; aufgeführt sind meistens ihre Namen, der Titel „Militante Popular“ – Aktivist des Volkes – sowie das Datum des Verschwindens beziehungsweise der illegalen Inhaftierung. Die *Baldosas por la Memoria*, die zu größten Teilen von der Organisation *Barríos x Memoria y Justicia* verlegt werden, ähneln damit dem europäischen Projekt der „Stolpersteine“^[15] und erinnern dezentral an die Opfer staatlicher Gewalt. Gleichzeitig transportieren sie aber, ähnlich wie die Murals, Diskurse der affiliativen Gemeinschaft. Der Titel *Militante Popular* beschreibt damit deckungsgleich die Figur des Verschundenen als junge*n, politische*n Idealist*in. Auf der anderen Seite kann die massenhafte Nennung der nachgewiesenen Verschundenen aber als Abstand von dem Diskurs der „30.000 Verschundenen“ interpretiert werden. Die Organisationen der Angehörigen der Verschundenen nennen nur in Einzelfällen die Namen der Verschundenen und stehen dem Projekt der

Baldosas por la Memoria daher kritisch gegenüber.[16] Wie auch die Murals an den ehemaligen CCDs behandeln die *Baldosas por la Memoria* nicht ausschließlich das Thema der Verschundenen. So liegt vor dem Elternhaus Che Guevaras ebenfalls eine *Baldosa*.^[17]

Wichtig für das Verständnis der *Baldosas de la Memoria* ist ihre öffentliche Verlegung und Einweihung. Der performative Charakter dieser Zeremonie konstruiert und verstärkt, wie das Erstellen partizipativer Murals, die affiliative Gemeinschaft. Grundlage dieser These ist die Teilnahme des Autors an der Verlegungszeremonie der *Baldosas por la Memoria* für Eugenio Carlos Pérez Amboage am 11. September 2018 in Buenos Aires. An dieser Zeremonie nahmen neben den Organisator*innen von *Barrios x Memoria y Justicia* auch Angehörige und Freunde von Pérez Amboage teil. Während der Verlegung der *Baldosa* spielte ein Mann auf einer Blockflöte, eine Frau benutzte eine Schreibmaschine und eine Schallplatte. Vermutlich handelte es sich hier um Objekte des Verschundenen. Anschließend ging sie durch die Reihen der Teilnehmenden und fragte, ob diese sie hören könnten. Sie beendete das Spiel mit den Worten: „Siempre estoy acá. ¡Presente! Ni ausente. ¡Muerto no! Soy como un fantasma. Vivo en la baldosa.“^[18]



Abb. 5: Verlegung der *Baldosa por la Memoria* für Eugenio Carlos Pérez Amboage. Soler 3454, 1425 CABA. Foto: Lukas Klünemann 2018. Lizenz: CC BY-NC 4.0

Diese ritualisierte Inszenierung deutet auf einen Wandel in der Erinnerungskultur hin. Während die Organisationen der Angehörigen betonen, dass die Verschundenen noch lebendig seien, nähert sich die Verlegungszeremonie der *Baldosa* ihnen auf einer transzendenten Ebene. Auch wenn ihr Tod impliziert wird, leben sie als Teil der Gemeinschaft weiter. Die *Baldosas* erinnern dabei in Aussehen und Funktion an Grabsteine.^[19] Diese Differenz könnte sowohl auf eine Spaltung der Bewegung als auch auf einen Wandel des „Aparición con vida“-Diskurses innerhalb der gesamten affiliativen Gemeinschaft hindeuten.

Bettanin und Schenquer beschreiben, dass bei den Verlegungszeremonien häufig die Mitgliedschaft der Verschundenen in den Guerillaorganisationen der 1970er Jahre genannt werde.^[20] Auf die von mir beobachtete Zeremonie trifft dies nicht zu. Obwohl Pérez Amboage im Register des Parque de la Memoria als Mitglied der *PRT-ERP* geführt wird,^[21] verneinten die verschiedenen Redner*innen während der Zeremonie die Mitgliedschaft in einer dieser Organisationen.

Die Verlegungszeremonie wird wahrscheinlich bei den Teilnehmenden einen Einfluss auf die Interpretation der Militärdiktatur haben. Denn sie konstruiert eine Gemeinschaft zwischen Verschundenen und Teilnehmenden. Es bleibt aber offen, inwieweit die beobachteten Rituale und der Wandel in den Diskursen charakteristisch für diese Zeremonien sind. Für die präzisere Bewertung der *Baldosas por la Memoria* müssten insbesondere die Verlegungszeremonien intensiver erforscht werden, denn sie geben einen enorm wichtigen Einblick zum Verständnis der zivilgesellschaftlichen,

Nach Jan Assmann erinnern sich Menschen an die Vergangenheit aus Angst, von ihrem Vorbild abzuweichen, oder aus der Angst heraus, sie wiederholen zu müssen.^[22] Die Erinnerungsdiskurse der affiliativen Gemeinschaft um die *Afectados* in Argentinien werden von beiden Prozessen angetrieben. Die Verschwundenen repräsentieren dabei gleichzeitig die Apokalypse und die Genese der Gemeinschaft. Das kollektive, vererbte Trauma drückt sich in der Angst vor der Wiederholung dieser Apokalypse aus, sodass beispielsweise das Schicksal Santiago Maldonados als Vorbote einer erneuten Diktatur und damit als Teil derselben Vergangenheit gedeutet wird. Zugleich ist die potenzielle Apokalypse Antrieb für politischen Aktionismus, der sich unter anderem gegen jeden Versuch richtet, die Vergangenheit der Militärdiktatur umzudeuten. Daraus konstruiert die affiliative Gemeinschaft die Kontinuität zu ihren Vorbildern, den Aktivist*innen der 1970er Jahre und legitimiert sich damit selbst. Da die Verschwundenen als politische Idealisten dargestellt werden, muss die Erinnerung an sie zwangsläufig auch politisch sein. Die politisierte Erinnerung führt dabei zu einer Inklusion von Symbolfiguren, die nicht in dem historischen Kontext der Militärdiktatur zu finden sind, aber von der affiliativen Gemeinschaft als politisch nahe betrachtet werden. Dadurch passen sich die Narrative immer wieder an neue Themen und Gegenwärtigen an.

Das Medium, das die Transition der Diskurse auf neue Gegenwärtigen möglich macht, ist dabei insbesondere das Mural. Als anerkanntes Medium öffentlicher politischer Kommunikation verbreitet es neue diskursive Entwicklungen und erreicht neue potenzielle Mitglieder der Bewegung. Dazu verstärkt es diese Gemeinschaft und bewahrt ihre Kontrolle über symbolträchtige Orte. Gleichzeitig können Murals Prozesse der Re-Interpretation von Täterorten anstoßen. Das *Olimpo*, an dessen Außenwänden sich etwa 40 Murals befinden, wirkt für den Betrachtenden nicht (mehr) wie ein Täterort, sondern wie ein Zentrum der Bewegung. Der Charakter als Gedenkstätte bleibt aber erhalten, weil die Wandgemälde zu einem großen Teil die Militärdiktatur und die Vergangenheit des Ortes als CCD thematisieren.

Die *Baldosas por la Memoria* erfüllen einen anderen Zweck als die Murals. Als dezentrale Gedenkstätte machen sie das Ausmaß der Verfolgung sichtbar und erreichen eine andere Zielgruppe für das Thema der Verschwundenen. Ihre Funktion der (möglichst) lückenlosen Dokumentation der letzten Wohn- oder Arbeitsorte der Verschwundenen bedroht allerdings den Anspruch auf die Zahl der „30.000“ und ist damit für die affiliative Gemeinschaft nicht unproblematisch. Die Funktion und Bedeutung der *Baldosas* können dabei nicht getrennt von ihrer Verlegungszeremonie betrachtet werden. Die Beobachtung der Verlegung der *Baldosa* für Eugenio Carlos Pérez Amboage erweckt den Anschein einer ritualisierten Inszenierung, die durch ihren performativen Charakter die Teilnehmenden als Gemeinschaft konstruiert. Die Beschreibung des Verstorbenen als Geist weist zudem darauf hin, dass sich die Narrative in den Zeremonien ebenfalls von dem „Aparición con vida“-Diskurs entfernen.

Sowohl Murals als auch *Baldosas por la Memoria* sollten als aufschlussreiche Quellen erinnerungskultureller Diskurse in Argentinien und anderen Ländern intensiver dokumentiert und analysiert werden. Sie bieten den Blick auf eine zivilgesellschaftliche, familiäre und affiliative Erinnerungskultur, die sich im stetigen Wandel befindet und nur unzureichend mit europäischen Konzepten fassen lässt.

[1] Der Begriff der „Verschwundenen“ ist in Argentinien nicht euphemistisch gemeint, sondern weist auf das Verbrechen hin, dem diese Menschen zum Opfer gefallen sind: das systematische Verschwindenlassen. Die Organisationen der Angehörigen nutzen inzwischen den Begriff „*Detenido Desaparecido*“, um auf die illegale Inhaftierung hinzuweisen.

[2] Vgl. Marianne Hirsch, The Generation of Postmemory, in: *Poetics Today* 29 (2008). H. 1, S. 103-128, online unter <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/29/1/103-128/20954> [14.01.2020]. Während Hirsch aufzeigt, wie ein kollektives Trauma an die nächste biologische und affiliative Generation weitergegeben wird, beschreibt Sebastiaan Faber mit dem Begriff des „Acto afiliativo“, wie politischer Aktionismus aus der affiliativen Gemeinschaft entsteht. Vgl. Sebastiaan Faber, *Actos afiliativos y postmemoria: Asuntos pendientes*, in: *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 2 (2014), H. 1, S. 137-156, online unter <http://www.pasavento.com>

/pdf/n3_faber_8.pdf.

[3] Vgl. Nadia Tahir, Argentine. Mémoires de la Dictature, Rennes 2015, S. 83-84.

[4] Daneben existieren in Buenos Aires drei *Sitios de Memoria*, die durch Gedenktafeln markiert sind: *Garage Azopardo*, *Superintendencia de Seguridad Federal* und *Unidad Penal N° 2 Devoto*. Weitere Gedenkstätten befinden sich in der Stadt Buenos Aires an folgenden Orten, die zu der Zeit der Militärdiktatur keine CCDs waren: Parque de Memoria, Iglesia de la Santa Cruz, Batallón de Inteligencia 601, Cementerio de la Chacarita. Auf die Vergangenheit der übrigen Orte – zumeist Polizeiwachen – als CCDs weisen weder staatliche noch zivilgesellschaftliche Markierungen hin.

[5] Vgl. Lyman Graham Chaffee, Public Art and Political Propaganda: The Popular Culture of Argentine Protest, 1986, in: *Iberoamericana – Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies* 18 (1988), S. 79-100, hier S. 81, online unter <https://www.iberoamericana.se/articles/abstract/10.16993/ibero.355/> [14.01.2020].

[6] Vgl. Lyman Graham Chaffee, Political Protest and Street Art. Popular Tools for Democratization in Hispanic Countries, Westport 1993, S. 15.

[7] Vgl. Raina Zimmering, Zapatistische Wandmalerei. Partizipative Kunst in basisdemokratischen Gemeinden und das Verhältnis zwischen Affekten / Emotionen und Sinnproduktion, in: *Visual History*, 24.10.2017, <https://www.visual-history.de/2017/10/24/zapatistische-wandmalerei/> [14.01.2020].

[8] Lukas Klünemann, Interview mit Claudia Bernardi. Aufgenommen am: 11.09.2018. Online in gekürzter Fassung verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=808bmWDpGMQ> 00:29:15-00:30:04 [14.01.2020].

[9] Ebd. 00:21:06-00:21:22.

[10] „Wo ist Santiago Maldonado? Unser Kampf muss weitergehen.“ Die letzten beiden Sätze scheinen in einer anderen Sprache als Mapudgün verfasst zu sein.

[11] Die Beschreibung Santiago Maldonados als Verschwundenen und seine symbolische Aufnahme in die Zahl der 30.000 wird ähnlich von einigen Organisationen der Angehörigen der Verschwundenen vertreten, so zum Beispiel von den *Abuelas*. Vgl. *Abuelas de Plaza de Mayo*, Justicia por Santiago Maldonado: El Gobierno es responsable, 2017, online unter: <https://www.abuelas.org.ar/noticia/justicia-por-santiago-maldonado-el-gobierno-es-responsable-889> [14.01.2020].

[12] „Aber für uns als Generation bedeutet das nicht, dass wir nicht denken, dass sich das auf uns alle auswirkt [...]. Wir fühlen uns als Teil dieser Geschichte. Soll heißen, wir sind da zusammen durchgegangen. [...] Für uns ist das Teil unserer kollektiven Geschichte.“ Lukas Klünemann, Interview mit der Gruppe *Red Sudakas*, aufgenommen am 05.09.2018. Online in gekürzter Fassung verfügbar unter: <https://youtu.be/6KgWP-V9srU> 00:28:56-00:29:25 [14.01.2020].

[13] Vgl. Hirsch, The Generation of Postmemory, S. 112.

[14] Die genaue Anzahl der *Baldosas por la Memoria* lässt sich nicht beziffern. Einem Artikel der Tageszeitung „Clarín“ zufolge existierten im März 2018 über 1200 *Baldosas* in Buenos Aires. Vgl. Nahuel Gallotta, Homenaje a los desaparecidos: ya hay más de 1.200 baldosas que los recuerdan en Capital, 2018, https://www.clarin.com/ciudades/homenaje-desaparecidos-200-baldosas-recuerdan-capital_0_HkjEzem9G.html [14.01.2020].

[15] <http://www.stolpersteine.eu/>

[16] Vgl. Cristina Inés Bettanin/Laura Schenquer, „Baldosas por la Memoria“: marcas territoriales en las calles de Buenos Aires, in: *Conversaciones del Cono Sur* 1 (2015), H. 2. S. 5-6, online unter <https://conosurconversaciones.files.wordpress.com/2015/12/conversaciones-del-cono-sur-1-2-bettanin-y-schenquer.pdf> [14.01.2020].

[17] Die *Baldosa* liegt vor dem Haus Aráoz 2180, 1425 CABA.

[18] Ich bin immer da. Anwesend! Nicht abwesend. Ich bin nicht tot! Ich bin wie ein Geist. Ich lebe in der Baldosa.

[19] Vgl. Bettanin/Schenquer, „Baldosas por la Memoria“, hier S. 6.

[20] Vgl. ebd., S. 4-5.

[21] Vgl. Parque de la Memoria (o.J.) Base de Consulta de Datos Publica. Registro de Víctimas. Perez, Eugenio Carlos. Online verfügbar unter: <http://basededatos.parquedelamemoria.org.ar/registros/6794/> [14.01.2020].

[22] Vgl. Jan Assmann, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: ders. (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M. 1988, S. 9-19, hier S. 16, online unter

Zitation

Lukas Klünemann, Erinnerungen an die Diktatur in Buenos Aires. Wandbilder und Baldosas por la Memoria, in: Visual History, 03.02.2020, <https://www.visual-history.de/2020/02/03/erinnerungen-an-die-diktatur-in-buenos-aires-wandbilder-und-baldosas-por-la-memoria/>

DOI: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1719>

Link zur [PDF-Datei](#)

Nutzungsbedingungen für diesen Artikel

Copyright (c) 2020 Clio-online e.V. und Autor*in, alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk entstand im Rahmen des Clio-online Projekts „Visual-History“ und darf vervielfältigt und veröffentlicht werden, sofern die Einwilligung der Rechteinhaber*in vorliegt.

Bitte kontaktieren Sie: <bartlitz@zzf-potsdam.de>